



HAL
open science

Les Syracusaines de Théocrite. Edition, traduction et commentaire de l'Idylle XV

Myrtille Remond

► **To cite this version:**

Myrtille Remond. Les Syracusaines de Théocrite. Edition, traduction et commentaire de l'Idylle XV. Etudes classiques. Ecole normale supérieure de lyon - ENS LYON, 2023. Français. NNT : 2023ENSL0067 . tel-04367959

HAL Id: tel-04367959

<https://theses.hal.science/tel-04367959v1>

Submitted on 31 Dec 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.



THESE

en vue de l'obtention du grade de Docteur, délivré par
l'ECOLE NORMALE SUPERIEURE DE LYON

Ecole Doctorale N° 484
Nom complet de l'Ecole Doctorale

Discipline : Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Soutenue publiquement le 30/09/2023, par :

Myrtille REMOND

**Les *Syracusaines* de Théocrite.
Édition, traduction et commentaire de l'*Idylle XV*.**

Devant le jury composé de :

BING, Peter, professeur à l'Université de Toronto, Rapporteur
PRIoux, Evelyne, Directrice de recherche au CNRS, Paris Ouest Nanterre, Rapporteure
BOEHM, Isabelle, Professeure à l'Université Lumière Lyon 2, Examinatrice
ACOSTA-HUGHES, Benjamin, Professeur à Ohio State University, Examineur
CUSSET, Christophe, Professeur des universités, École Normale Supérieure de Lyon : Directeur de thèse.

Les *Syracusaines* de Théocrite.

Édition, traduction et commentaire de l'*Idylle XV*.

Myrtille Rémond

École doctorale n. 484 : Lettres, Langues, Linguistique et Arts.

Discipline : Langues et Littératures Anciennes.

Sous la direction de Christophe Cusset, Professeur des Universités, ENS de Lyon.

Les Syracusaines de Théocrite. Édition, traduction et commentaire de l'*Idylle XV*.

Myrtille Rémond

École doctorale n. 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts.

Discipline : Langues et Littératures Anciennes.

2023

Résumé

Ce travail de recherche est centré autour du texte des *Syracusaines* de Théocrite. Il en propose le texte grec et une traduction personnelle, suivis d'un commentaire.

Ce court poème en grec ancien, caractérisé par les scholies comme un *eidullion* et composé en hexamètres dactyliques, est un texte dramatique datable des années 270 avant notre ère. Héritier du mime, et notamment de la pratique de Sophron de Syracuse, auteur florissant autour des années 430, il se présente comme un texte empreint de « réalisme ». Mais si les *Syracusaines* de Théocrite ont suscité un certain intérêt depuis quelques années, avec les publications notamment de *Theocritus at Court* de F. Griffiths (1979) ou de l'étude de Joan Burton *Theocritus's Urban Mimes. Mobility, Gender and Patronage* (1995), ce texte n'a pas encore bénéficié de toute l'attention qu'il mérite. La monographie de P. Kyriakou, *Theocritus and his native Muse. A Syracusan among many*, parue en 2018, l'ignore ainsi complètement.

En France, malgré un intérêt renouvelé pour Théocrite, aucun travail depuis l'édition de Pierre Monteil en 1968 ne s'est penché sur ce texte hybride et passionnant. On convoque relativement souvent cette *Idylle*, en particulier pour évoquer le pouvoir lagide et la divinisation des souverains ou encore le statut des femmes à Alexandrie, mais on la méconnaît.

La traduction nouvelle de l'*Idylle* que je propose, est suivie d'un commentaire mot à mot du texte. Une introduction évoque le contexte historique et littéraire du poème, la cour d'Arsinoé II et l'alexandrinisme, l'histoire de la transmission du texte, quelques remarques sur la métrique du poème ainsi qu'une présentation des diverses structures du texte qu'il est possible de déceler. Une structure ternaire et annulaire semble ici retenue par Théocrite, mais le poète se joue des découpages dont les possibles s'avèrent multiples. À cette composition complexe, se surimposent des effets d'échos et de symétrie et de possibles jeux mathématiques.

Un ensemble d'annexes accompagne enfin le commentaire : des remarques sur l'onomastique du nom de Gorgô, la traduction des scholies, une annexe iconographique et la présentation de deux textes du XX^e s. qui entretiennent des rapports d'intertextualité étroits avec le poème de Théocrite.

Ce texte ouvre des perspectives de recherche variées : sur la question du genre littéraire, d'abord. L'*Idylle 15* est un court texte dramatique, apparenté au mime, genre d'origine populaire, mais ici composé en hexamètres dactyliques, mètre de l'épopée ; il contient plusieurs *ekphraseis*

dont la modalité rappelle parfois l'épigramme ainsi que des chants insérés de tonalités variées: le conflit des genres assumé par Théocrite introduit une forme de dissonance qu'il s'agit de révéler et de commenter.

Les Syracusaines sont aussi une œuvre « féminine ». En effet, les protagonistes et, sauf deux brèves exceptions, les voix assumées dans ce texte sont de genre féminin. Mais, malgré le « réalisme » (Zanker, 1987) de cette poésie, il conviendra de décrypter les enjeux de la « féminité » de cette *Idylle* que l'on ne peut réduire à une « véracité » historique ou à un intérêt pour la femme de la part du poète.

Enfin, l'*Idylle 15* est souvent lue, depuis l'Antiquité, comme un éloge décomplexé du pouvoir lagide. Deux Syracusaines récemment émigrées à Alexandrie d'Égypte, Gorgô et Praxinoa, effectuent un trajet assez éprouvant pour se rendre, de chez Praxinoa, au palais du roi Ptolémée II où une célébration des Adonies, un spectacle total, est organisé par la reine Arsinoé II Philadelphie. Mais certains éléments d'intertextualité mettent à mal la nature strictement courtisane de ce texte. Il faut donc essayer de mieux comprendre la signification politique de l'*Idylle* et le rapport de Théocrite à la cour lagide.

τοῖς δ' ἔργοις καὶ τὰν ψυχὰν ποτέθηκα.

Au moment d'achever ce travail, ma plus vive gratitude s'adresse à mon directeur de recherches Christophe Cusset et à tous ceux qui m'ont soutenue. Des pensées particulières s'adressent à Marco Borea, Christophe Thiers et Branko Van Oppen de Ruiten qui m'ont offert temps et expertise. À Toronto, que Peter Bing et Regina Höschele soient remerciés pour leur soutien amical et logistique.

Je dédie ce travail à ma famille qui a parfois trouvé le temps long et, humblement, à, toi, Lecteur.

Introduction

1 Résumé de l'*Idylle 15*

L'*Idylle 15* de Théocrite, Συρακόσια ἢ Ἀδωνιάζουσαι, *Les Syracusaines ou les Femmes célébrant la Fête d'Adonis* est un texte hybride, polyphonique et caractérisé par une énonciation quasiment strictement féminine¹, dans la tradition probable des « mimes féminins » de Sophron². La spécificité de l'*Idylle 15* réside avant tout dans sa forme, un texte apparenté à la comédie composé en hexamètres dactyliques, mais aussi dans son contenu lié à la cour de Ptolémée II et d'Arsinoé II, sa sœur et épouse. Le dialogue-cadre hérité du mime est interrompu, remarquablement, par la performance d'un poème de cour tant hymnique qu'encomiastique (v. 100-144) qui renferme également un chant inséré.

La partie « mime » met en scène deux femmes mariées, des Syracusaines émigrées à Alexandrie d'Égypte³, Gorgô⁴ et Praxinoa. La scène se passe d'abord chez Praxinoa (v. 1-43) : Gorgô, accompagnée de son esclave Eutychis a décidé de passer chercher son amie, qui vit, selon elle, assez loin de chez elle et du centre de la ville, pour assister à un spectacle extraordinaire, une célébration des Adonies organisée par la reine Arsinoé II (v. 22-24).

Praxinoa accueille son amie⁵ ; son esclave, Eunoa, lui présente un siège. Gorgô prend alors ses aises et se répand en récriminations : elle se plaint notamment de la foule dans les rues et de la distance à laquelle son amie vit de chez elle, désormais. Puis, les deux femmes se plaignent de

¹ Sur 149 vers, un peu plus de trois sont assumés par des hommes, deux étrangers anonymes. Gorgô et Praxinoa monopolisent la parole et ne se taisent que pendant la performance de la poétesse (45 vers) L'exploration d'une énonciation féminine par des poètes mâles est une spécificité de la poésie hellénistique.

² *Souda* (σ 893. 2-3) : ἔγραψε Μίμους ἀνδρείους, Μίμους γυναικείους· εἰσὶ δὲ καταλογάδην, διαλέκτῳ Δωρίδι, « il a écrit des Mimes masculins et des Mimes féminins ; ils sont en prose, en dialecte dorien ». L'héritage mimique est perçu dès l'Antiquité comme le montre la scholie (15."arg".1) : παρέπλασε δὲ τὸ ποιημάτιον ἐκ τῶν παρὰ Σώφρονι Ἰσθμια Θεωμένων καὶ κεχωρισμένον ἐστὶ τοῦ ποιητικοῦ προσώπου, « Il a façonné son petit poème à partir des *Spectatrices des Jeux Isthmiques* de Sophron : il s'en distingue par son caractère poétique ». Les scholies sont traduites en annexe.

³ Scholie (15."arg".1) : ὑποτίθεται δὲ τινὰς Συρακοσίας τὸ γένος παρεπιδημούσας ἐν Ἀλεξανδρείᾳ, « Il prend pour sujet de narration des femmes originaires de Syracuse qui ont immigré à Alexandrie. »

⁴ Les potentialités contenues dans l'onomastique des personnages sont développées dans le commentaire ; une annexe est cependant consacrée à Gorgô. Notons, outre le rapprochement évident avec la Gorgone, qu'une Gorgô donne des enfants à Égyptos chez Apollodore (*Bibl.* 2. 1. 5). Le nom de Praxinoa semble choisi pour sa proximité avec le nom de la souveraine et son esprit « pratique » tandis qu'Eunoa et Eutychis évoquent des allégories importantes pour le pouvoir lagide. Eutychis pouvant rappeler Agathè Tychè associée à Isis Thermouthis puis à Arsinoé II, tandis que le nom d'Eunoa = *eunoia* rappelle et le nom de sa maîtresse et le nom de la reine, tout en évoquant une valeur importante pour les souverains.

⁵ On peut diviser l'*Idylle* en trois parties qui correspondent chacune à un lieu : la maison de Praxinoa (v. 1-43) ; le trajet vers le palais à travers les rues d'Alexandrie (v. 44-77) ; le palais royal (v. 78-149).

leurs maris respectifs. Cela pourrait durer longtemps mais Gorgô n'a pas oublié l'objectif de sa journée. Elle propose donc à Praxinoa de se préparer pour qu'elles puissent partir ensemble voir le spectacle (v. 26). Celle-ci ne se montre d'abord que peu enthousiaste, puis entreprend de se laver et de se vêtir avec l'aide de son esclave Eunoa. Ce moment est l'occasion pour elle de brutaliser verbalement son esclave et de révéler ses dernières réalisations textiles qu'elle enfile pour se rendre au palais. Alors que Praxinoa est enfin prête, son jeune fils Zopyrion, se met à pleurer (v. 40), afin de la retenir. Elle ne cède pas et le confie à une dénommée Phrygia, esclave ou nourrice. La chienne de la maisonnée veillera sur eux (v. 43). Eunoa accompagne Praxinoa (v. 54).

Le trajet entre le domicile de Praxinoa et le palais (v. 44-77) se révèle mouvementé pour les quatre femmes. Les rues sont bondées, la foule et les animaux excités. Après un bref éloge de Ptolémée II et l'évocation de son père Ptolémée I^{er}, les femmes croisent « les chevaux du roi » et leurs conducteurs. Le trajet est interrompu par un cheval farouche qui cabre (v. 53). Un peu plus loin, les deux femmes interpellent une vieille femme qui revient du palais (v. 60) pour lui demander s'il est facile d'y entrer. À force d'efforts, comprimées par la foule mais aidées par un aimable étranger, les Syracusaines et leurs deux esclaves pénètrent enfin dans le palais (v. 75-77) : la tenue des grands jours de Praxinoa aura souffert dans la mêlée.

Dans le palais, les tapisseries présentées à la vue des visiteurs sont si belles que Praxinoa s'emporte (v. 80-86), enthousiasmée par tant de perfection. Un homme, qui ne supporte pas leurs commentaires, engage les amies à se taire (v. 87-88). Praxinoa le remet vertement en place en insistant sur leur origine (v. 89-95), quand Gorgô lui intime de se taire (v. 96). La poétesse reconnue, « la fille de l'Argienne », se prépare à entonner son *Adonis*⁶.

Le chant adressé à Aphrodite et à Adonis célèbre le projet d'Arsinoé II et l'origine de ces Adonies. Il occupe près d'un tiers du poème (v. 100-144). Par cette fête, Arsinoé II remercie la déesse d'avoir rendu immortelle sa mère Bérénice I^{re} (v. 106-111). Il contient aussi une *ekphrasis* de la mise en scène que tous sont venus admirer (v. 112-131). Aphrodite et Adonis sont enlacés, semble-t-il, sur une couche (v. 128) ; des offrandes les entourent, tandis qu'un dais de verdure les surplombe. Ce jour de fête les présente unis, en amour ; mais les femmes porteront Adonis sur le rivage et pleureront sa mort, dès l'aube, le lendemain (v. 132-135), car, chante la poétesse, il est seul parmi les demi-dieux à vivre en alternance sur terre et aux Enfers (v. 136-142).

⁶ v. 96-97 : μέλλει τὸν Ἄδωνιν αἰεΐδειν, « Elle est sur le point de chanter *Adonis* ». On peut considérer qu'Adonis est l'objet du chant ou que c'est le titre de l'hymne, avec Gow (1952) : t. II, p. 292.

Gorgô reprend la parole, lorsque la récitation de l'hymne prend fin ou qu'elle estime en avoir assez entendu (v. 144) : elle loue intensément mais brièvement la chanteuse, car elle doit absolument rentrer chez elle (145-146) : son mari n'a pas déjeuné (v. 147-148). Gorgô lance un ultime salut à Adonis (v. 149) et *l'Idylle* s'achève.

2 État de la recherche

L'*Idylle 15* qui séduit, par sa vivacité, les lecteurs n'a pas autant attiré l'attention des savants que d'autres *Idylles* de Théocrite. Peu à peu cependant, dès la fin du XX^e s., et surtout après les années 1990, une lecture « documentariste » a cédé la place à une lecture plus nuancée qui fait de l'*Idylle* un témoignage indirect et littéraire du contexte de production. La lecture critique qui jugeait « mauvais » l'hymne de la poétesse et « risibles » les Syracusaines⁷ s'est vue déconstruite et de nouvelles approches, fondées sur l'étude des rapports intertextuels et la conscience d'un discours métapoétique possible, ont aussi contribué à la révision de ce poème.

2.1 Des tensions entre « historicité » et fiction

En 1865, Matthew Arnold, professeur de poésie à l'Université d'Oxford, s'extasiait sur les *Syracusaines* de Théocrite dont il offrait une traduction personnelle à son public : « It is a page torn fresh out of the book of human life. What freedom ! What animation ! What gayety ! What naturalness !⁸ ».

Il n'est plus question aujourd'hui de faire de l'*Idylle 15* un document historique et de s'appuyer sur la description des Adonies pour en tirer des conclusions sur le rituel lui-même, comme le fait, certes avec prudence, W. Atallah⁹. De même, la « vie » de Gorgô et de Praxinoa ne peut servir de paradigme à la description de la vie quotidienne des femmes¹⁰ ou à leur capacité à

⁷ En 1859, Stiévenart (1859) intitule son travail *Une comédie de Théocrite, études sur la XV^e Idylle de ce poète intitulée "Les Syracusaines ou la fête d'Adonis"*.

⁸ Arnold (1865) p. 174 : « C'est une page fraîchement arrachée au livre de la vie humaine. Quelle liberté ! Quelle animation ! Quelle gaieté ! Quel naturel ! ».

⁹ Atallah (1966) p. 134 : « Que cette description [i.e. celle de la célébration] entre dans le cadre d'une poésie aulique à la gloire des Ptolémées, cela ne semble pas faire de doute. Quelle valeur documentaire aurait, dans ces conditions, l'*Idylle* de Théocrite ? Le poète a voulu faire œuvre d'art avant tout. Peu préoccupé de préciser à ses contemporains le déroulement d'une cérémonie religieuse que tous devaient bien connaître, il était amené à insister sur certains aspects de la fête où se déployait le faste de la reine, pour laisser dans l'ombre, par exemple, les rites de deuil. *Sans prétendre être complète, cette œuvre ne déforme certainement pas la réalité et nous n'avons aucune raison de douter qu'à l'époque de Théocrite, les fêtes d'Adonis à Alexandrie ne se passaient de la façon que décrit l'Idylle.* »

¹⁰ Voir Pomeroy (1984). En 1981, déjà, Griffiths (p. 248) affirme que la lecture de l'*Idylle* ne peut être interprétée comme la preuve historique d'une évolution du statut des femmes et regrette que les *Idylles 2* et *15* « have earned Theocritus a central place in virtually all surveys of the life of Hellenistic women, along with commendation as "an intelligent and sensitive feminist" (Seltman (1956) p. 155) and "one of the great discoverers of woman's soul" (Schneider (1967) p. 107). »

apprécier une œuvre d'art à Alexandrie autour de 272 avant notre ère¹¹. Leur vie cependant peut nous renseigner sur un nouveau type littéraire, « la femme du quotidien¹² » qui relève, comme le texte, d'une forme de convention littéraire¹³.

Car c'est en termes de littérature que le poème doit être lu, et relu, même si la représentation de la « vie » nous y semble « vraie ». D'abord, car ce texte est, en partie, héritier de la comédie et du mime. Pour reprendre les mots de Legrand¹⁴, « étant donné les idées qu'on attache d'habitude à ce mot (« mime »), cela revient à dire que la représentation des mœurs contemporaines y contribue grandement à l'intérêt, si même elle n'en est pas la source principale. » Et puis, parce que c'est là, précisément, que se trouve l'un des enjeux du texte : « faire du faux aussi vrai que la vie » : le poète, lui-même, nous invite à cette lecture, à mots à peine voilés (v. 81-83).

La perspective « féminine » de ce texte, évidente dès l'Antiquité¹⁵, a d'abord été mise en lumière par Griffiths (1981), utilisée par Pomeroy (1984) pour décrire la vie des femmes à Alexandrie, puis étudiée dans une perspective plus féministe par Burton (1995). Cependant un auteur, comme Lambert (2001) critique leur approche qui confère, finalement une forme excessive de « vérité historique », fut-elle émotionnelle, au texte¹⁶. Il est important cependant de considérer la dette de Théocrite envers une poésie au « féminin » (chant de lamentation, berceuse) et envers des poétesses comme Sappho¹⁷, Anytè, Nossis ou Érinna dans ce poème¹⁸.

¹¹ Burton (1995) p. 94-117.

¹² C'est le titre de la thèse de M. Persyn (2014) : *An Innovation in Mundanity : Theocritus and the Quotidian Woman*.

¹³ Helmbold (1951) : « we have left the realism of the Attic stage and are spectators of the artificiality of the Sophronic, where, it is reasonable to infer, all characters spoke Syracusan », « nous avons quitté le réalisme de la scène attique et sommes spectateurs de l'artificialité du théâtre de Sophron, chez qui, il est raisonnable de le déduire, tous les personnages parlaient le syracusain ».

¹⁴ Legrand (1898) p. 126.

¹⁵ Σ ad Theoc., 15, arg., l. 14-17.

¹⁶ Lambert (2001) p. 87 : « Modern scholars such as Davies, Griffiths and Burton, influenced by feminist literary criticism, have argued that Theocritus' *Idyll 15* is an exploration of the experience and attitudes of two Syracusan women at an Alexandrian version of the Adonia. In this paper, I argue that Theocritus, as a male poet inheriting, from comedy and mime, a tradition of representing women at religious festivals, does not give us the women's perspective, but constructs a parody of women's perspectives of a religious festival, which extends to the hymn performed at the Adonia as well » : « Des chercheurs modernes tels que Davies, Griffiths et Burton, influencés par la critique littéraire féministe, ont soutenu que *l'Idylle 15* de Théocrite est une exploration de l'expérience et des attitudes de deux femmes syracusaines lors d'une version alexandrine des Adonies. Dans cet article, je soutiens que Théocrite, en tant que poète masculin ayant hérité, de la comédie et du mime, d'une tradition de représentation des femmes lors de festivals religieux, ne nous donne pas le point de vue des femmes, mais construit une parodie du point de vue des femmes sur un festival religieux, qui s'étend également à l'hymne interprété lors des Adonies ».

¹⁷ Acosta-Hughes (2011).

¹⁸ Sur ce point, voir Skinner (2001) ; Burton (1995) p. 104 : « A third and perhaps more likely possibility is that Theocritus is showing how the academy's values happen to coincide with female values. This idea is supported by

L'étude remarquable de Gow (1952) traduit bien la tension qui peut exister entre une lecture « documentaire » de l'*Idylle 15* et son approche strictement littéraire. Il est vrai que le texte est marqué par une telle vivacité et une telle richesse visuelle, qu'une approche comparative avec les sources documentaires ou historiques dont nous disposons reste absolument légitime. Certes, l'approche de Reinach qui tente, en 1907, d'identifier la chanteuse de l'*Idylle 15* peut sembler naïve ou datée, mais sa démarche permet de suivre une piste, fût-elle infructueuse, qui s'avère justifiée lorsque l'on considère que les *Idylles* de Théocrite mettent en scène sous des pseudonymes, ou non, des poètes historiques comme Philéas, Glaukè ou Asclépiade.

Ainsi, le commentaire que je propose est attentif aux apports de l'histoire, de l'épigraphie, de l'archéologie et de la papyrologie. Une mise en rapport des sources matérielles contemporaines peut éclairer la littérature en clarifiant un contexte (l'importance des éléphants ou de l'ivoire pour les premiers Lagides, l'exploitation de l'or dans le désert oriental, etc.) une pratique technique (la teinture à l'orceille) ou linguistique (le rapprochement de la langue de la *Septante* et celle des *Syracusaines* ; la confrontation avec la formulaire égyptienne ; la tradition du « mariage sacré » pour les rois de Perse et de Babylone), par exemple.

Car les études de Stephens¹⁹ ou, plus centrée sur l'*Idylle 15*, de Reed²⁰ ouvrent, à partir d'une approche historique et matérielle, des perspectives fondamentales sur ce texte particulier qui doit être lu en fonction de sa dimension politique²¹. Les recherches de Caneva²² permettent également de remettre en perspective le texte des *Syracusaines* en tant qu'œuvre témoin des stratégies politiques des premiers Lagides : produire le $\theta\alpha\tilde{\upsilon}\mu\alpha$ participe, en effet, à la fabrique du pouvoir des Ptolémées.

Skinner's recent discussion of Nossis, a female Hellenistic poet, in which she suggests that women writers naturally adopted the values that emerged as the advanced aesthetics of the Alexandrian academy: "[Women], because of the exigencies of their private lives, were less likely to attempt the *mega biblion* or 'weighty masterpiece' that Callimachus, a generation later, would magisterially condemn." » : « Une troisième possibilité, peut-être plus probable, est que Théocrite montre comment les valeurs académiques coïncident avec les valeurs féminines. Cette idée est étayée par la discussion récente de Skinner sur Nossis (une poétesse hellénistique), dans laquelle elle suggère que les autrices ont naturellement adopté des valeurs qui ont ensuite émergé comme relevant de l'esthétique complexe de l'alexandrinisme : les femmes, en raison des exigences de leur vie privée, étaient moins susceptibles d'essayer le *mega biblion* ou le "chef-d'œuvre pesant" que Callimaque, une génération plus tard, condamnerait de façon magistrale ».

¹⁹ Stephens (2003).

²⁰ Reed (2000).

²¹ Hunter (2003) en prend la mesure dans son commentaire sur l'*Idylle 17*.

²² Caneva (2014) et (2015).

La scholie établit d'emblée, en effet, un parallèle important entre les *Idylles 15* et *17* : à l'éloge de Ptolémée II correspond en effet, le texte des *Syracusaines*. Le poète y rend grâce à la souveraine, tente de la charmer (χαριζόμενος τῇ βασιλίδι) et en fait l'éloge par voix interposée, celle de la poétesse « qui loue également la magnificence de la reine à travers son chant » : τὴν πολυτέλειαν τῆς Ἀρσινόης δι' ᾠδῆς ἀπαγγέλλουσιν.

2.2 Des tensions entre *encomium* et parodie

Griffiths publie en 1979, *Theocritus at Court* : l'auteur considère, à la suite de la tradition antique attestée par la scholie, que l'*Idylle 15* dans son ensemble, est un poème courtisan et détermine que cette *Idylle* s'adresse à l'entourage des souverains²³.

Cette approche reste marquée chez l'auteur par la conviction que le chant de la poétesse est de piètre qualité et de mauvais goût, nous y reviendrons. Néanmoins, cette lecture, qui replace à juste titre le poème dans un espace politique et courtisan précis, a donné lieu à des approfondissements remarquables nourris d'une attention particulière à l'intertextualité homérique. Il note en particulier les ressemblances entre la divinisation de Bérénice (vers 106-108) et la mort de Patrocle au chant 19 de l'*Illiade*.

L'étude de l'intertextualité se révèle fructueuse pour révéler non seulement l'héritage poétique de Théocrite, mais surtout des phénomènes cruciaux pour appréhender le sens du poème et en particulier, les tensions entre éloge et blâme qui se lisent à divers niveaux.

Andrew Foster (2006) développe ainsi l'idée que la figure d'Arsinoé, « reine épique » se construit à partir des figures d'Arété, de Circé et d'Hélène et propose de confronter le poème au modèle des scènes d'hospitalité homériques (2016). On pourrait aussi observer les jeux autour d'Ulysse qui ne cesse d'apparaître et de disparaître, protéiforme, dans ce texte. L'observation de rapports d'intertextualité avec les poètes lyriques, et en particulier Sappho²⁴, constitue aussi un progrès de l'attention donné aux *Syracusaines*. Il reste cependant en chantier, surtout après la découverte du nouveau poème de Sappho (fr. 58) qui est un hypotexte essentiel de cette *Idylle*, tant dans le mime cadre que dans l'hymne de la poétesse, tant du point de vue des thèmes que des

²³ Griffiths (1979) p. 57-60.

²⁴ Acosta-Hughes (2010) p. 17, n. 23 « Other poems that show substantial influence of Sappho are Idylls 10, 11 and 15 ».

emprunts textuels. On pourrait aussi souhaiter une étude sur l'importance de la morale hésiodique dans ce texte ainsi que ses liens avec d'autres poèmes en hexamètres : *Le Catalogue des femmes* ; les hexamètres parodiques.

La comparaison, explicite, d'Arsinoé II à Hélène a aussi troublé les lecteurs : elle n'est « peut-être pas des plus heureuses » étant donné, comme le rappelle Lambert que « Helen was (a) unfaithfull and (b) the cause of a dire and destructive conflict²⁵ ». Cependant, Basta Donzelli, dans son étude intitulée « Arsinoe simile ad Elena » montre comment la figure d'Hélène est réhabilitée à partir du V^e s. et démontre que « dans l'espace dorien, précisément, Hélène est honorée comme un modèle d'épouse et de mère²⁶ ». Bien plus, « Helen is an important figure for the Ptolemies²⁷ ».

Le texte de Théocrite reste malgré tout marqué par une forme d'ambivalence vis-à-vis du pouvoir royal. En 2011, l'article de C. Cusset et de F. Levin²⁸ propose une lecture de l'*Épithalame d'Hélène* (*Id.* 18) qui met en lumière une forme d'irrévérence vis-à-vis des *Theoi Adelphoi* en démontrant un rapprochement du couple de Ménélas et d'Hélène avec celui des souverains. Une telle lecture peut et doit, au vu de la cohérence du corpus conservé, être confrontée à l'*Idylle 15*. La phobie de Praxinoa pour le serpent et le cheval, incarné dans le texte par l'un des chevaux du Roi lui-même, ou le rapprochement, qui traverse le texte entre Arsinoé II et Circé pourraient aussi être des signes possibles de cette irrévérence du poète.

Une autre incertitude, un vrai débat, concerne la « valeur » du chant de la poétesse, l'idée communément admise étant qu'il est mauvais²⁹. De manière symptomatique, Helmbold (1951) est tenté de déplacer le vers 127 et de supprimer le vers 142, pour lui restituer une forme plus convenable à ses yeux. En 1996, R. Hunter remet enfin en cause ce jugement et pulvérise les assertions relatives au mauvais goût ou à la vulgarité de la performance³⁰ : « Moreover, just as

²⁵ Lambert (2001) : « Hélène était (a) infidèle et (b) cause d'un conflit grave et destructeur ».

²⁶ Basta Donzelli (1984) p. 310 : « e propio in area dorica Elena è onorata come modello di sposa e di madre ».

²⁷ Acosta-Hughes (2010) p. 16.

²⁸ Cusset & Levin (2011).

²⁹ Gow (1938) p. 202 ; Griffiths (1981) p. 256 ; Helmbold (1951) p. 17 se lamente : « why is the song so long, so tedious, and so dull ? » (« pourquoi ce chant est-il si long, si fastidieux et si ennuyeux ? »). Il suggère qu'il s'agit d'une parodie. Dover (1971) p. 210 : « I should have expected Theokritos to take the opportunity of showing how well he could write a hymn, not the opportunity of showing how badly most people wrote them ; but this expectation founders on the hymn we have before us » : « J'aurais attendu de la part de Théocrite qu'il saisisse l'occasion pour montrer combien il savait écrire un hymne, et non pour montrer à quel point la plupart des gens les écrivaient mal ; mais cette attente vole en éclats face à l'hymne que nous avons sous les yeux ».

³⁰ Griffith (1981) p. 249 : « Yet this mawkish spectacle, gotten up for the consumption of the masses, parallels the Gothic novels and soap operas of our own day in symbolizing the housewife's failure of imagination » : « Ainsi, ce

critical discussion of Gorgo and Praxinoa has usually assumed (without argument) that they are characters at whom we are supposed to laugh, so the standard critical approach to the Adonis-song has been a move from its alleged “mediocrity” to an explanation for this in terms of general or specific parody. Dover’s observation puts the conventional view well: “I should have expected Theokritos to take the opportunity of showing how well he could write a hymn, not the opportunity of showing how badly most people wrote them; but this expectation founders on the hymn we have before us³¹.” Occasional voices of praise for the passage are heard³², but on the whole it has suffered from the same distaste that some modern scholars profess to feel for the “mass entertainment” which Arsinoe provided. Even F. T. Griffiths, in an excellent discussion of *Idyll* 15, cannot escape from this perspective [= Griffiths [1981] p. 256]: “The rococo flamboyance of the festival epitomises bad taste, and therefore Theocritus can share a laugh with his patron by memorializing the masses’s susceptibility to such vulgarity in his own impeccably refined verse”. “Bad taste” and “vulgarity” are, however, very dangerous critical weapons. It is, of course, possible that Philadelphus regarded with aesthetic contempt his own lavish pavilion and procession which survive for us in the account of Kalixenos (Ath. 5 196a-203b), but there is no evidence for such a hypothesis (and it is hard to imagine what form such evidence could take)³³ ».

spectacle mièvre, monté pour une consommation populaire, fait écho aux romans gothiques et aux feuilletons de notre époque en symbolisant le manque d’imagination de la femme au foyer ».

³¹ Dover (1971) p. 210.

³² Bulloch (1985) p. 580 célèbre « a truly grand and rather exotic festival hymn » (« un hymne de festival vraiment grandiose et assez exotique ». Voir aussi Hutchinson (1988) p. 150 : « It is elevated and lavish in its language and feeling, and depicts the visual beauty and extravagance of the tableau created by the Queen » : « Il est élevé et somptueux tant dans son langage que dans ses sentiments, et il dépeint la beauté visuelle et l’extravagance du tableau créé par la Reine » ; Zanker (1987) p. 13.

³³ Hunter (1996) p. 124 : « De plus, tout comme la discussion critique de Gorgô et de Praxinoa a généralement supposé (sans argument) qu’il s’agissait de personnages dont nous étions censés rire, l’approche critique standard du chant d’Adonis est passée de sa prétendue “médiocrité” à une explication de celle-ci en termes de parodie générale ou spécifique. L’observation de Dover résume bien le point de vue conventionnel : “J’aurais attendu de la part de Théocrite qu’il saisisse l’occasion pour montrer combien il savait écrire un hymne, et non pour montrer à quel point la plupart des gens les écrivaient mal ; mais cette attente vole en éclats face à l’hymne que nous avons sous les yeux”. Des voix occasionnelles de louanges pour le passage sont entendues, mais dans l’ensemble, celui-ci a souffert du même dégoût que certains érudits modernes professent ressentir pour le “divertissement de masse” qu’Arsinoé a organisé. Même F. T. Griffiths, dans une excellente discussion de *l’Idylle* 15, ne peut échapper à cette perspective [= Griffiths [1981] p. 256] : “ La flamboyance rococo de la fête incarne le mauvais goût, et Théocrite rire de connivence avec son mécène en immortalisant l’enclin des masses populaires pour une telle vulgarité à travers ses propres vers impeccablement raffinés “. “Mauvais goût” et “vulgarité” sont cependant des armes critiques très dangereuses. Il est, bien sûr, possible que Philadelphus ait considéré avec un mépris esthétique son propre pavillon somptueux et sa procession, qui nous sont parvenus dans le récit de Callixène (Ath., *Deipn.* 5 196a-203b), mais il n’existe aucune preuve d’une telle hypothèse (et il est difficile d’imaginer quelle forme une telle preuve pourrait prendre) ».

En 2001, Lambert maintient cependant que le poème a une dimension parodique et que celle-ci se révèle dans des rapprochements possibles entre la diction des Syracusaines et celle de la poétesse : « the hymn is framed by generic markers ; the content is markedly different and this is were, I believe, the parody lies. Intertextuality, I think, is the key to tuning in to the hymn's tone ; for Theocritus seems to use in the Adonis hymn language which resonates suggestively with Gorgo's and Praxinoa's conversation³⁴ ».

L'auteur poursuit : « The Theocritean hymn does indeed seem to be a parody of the kind of hymn which would have been a hit with Gorgo and Praxinoa. [...] Theocritus still finds something to parody in the banal spectacle the Adonia will or has, in all likelihood, become. He parodies the women attending; he parodies the woman performing; he implies humorous connivance with the woman organizing the imagined festival ("How clever you are! You understand just what the colonials want!") and with other members of the royal audience, whom the poet presumably attempted to entertain³⁵ ».

Cette dimension « parodique » est cependant difficile à jauger. Ainsi, le catalogue des héros généralement considéré comme bizarre, long et mal écrit³⁶, quoique maladroitement réhabilité par Montes Cala³⁷, n'est pas assumé par la poétesse mais relève de la prosopopée des célébrantes que « cite » la « fille de l'Argienne ». Il se dégage, effectivement de ce passage, une impression de maladresse formelle manifestée, particulièrement, par la liste alphabétique des héros. Elle peut, cependant, s'expliquer par la voix poétique qui élabore ce passage³⁸. De même, les vers 125 et 126 relèvent d'une prosopopée : la voix poétique se trouve ainsi, de nouveau, différenciée, elle laisse,

³⁴ Lambert (2001) p. 93-94 : « l'hymne est encadré par des marqueurs génériques ; le contenu est nettement différent et c'est là, je crois, que réside la parodie. L'intertextualité, je pense, est la clé pour comprendre le ton de l'hymne ; car Théocrite semble utiliser dans l'hymne d'Adonis un langage qui résonne de manière suggestive avec la conversation de Gorgô et Praxinoa. »

³⁵ Lambert (2001) p. 99-100 : « L'hymne de Théocrite semble, en effet, être une parodie du genre d'hymne qui aurait eu du succès auprès de Gorgô et Praxinoa. [...] Théocrite parvient toujours à trouver quelque chose à parodier dans le spectacle banal que les Adonies sont ou vont devenir, selon toute vraisemblance. Il parodie les femmes qui y assistent, il parodie la femme qui s'y produit, il sous-entend une connivence humoristique avec la femme qui organise le festival imaginé ("Comme tu es intelligente, tu comprends exactement ce que veulent les colons") et avec les autres membres du public royal, que le poète a vraisemblablement tenté de divertir ».

³⁶ Gow (1938) p. 202 : « the catalogue of heroes who do not share Adonis's privileges is clumsy and perfunctory » : « le catalogue des héros qui ne partagent pas les privilèges d'Adonis est maladroit et superficiel ».

³⁷ Montes Cala (2000).

³⁸ Ce chant « amateur » peut rappeler par certains éléments le chant des jeunes filles dans l'*Idylle 18*. Il serait intéressant d'explorer les tensions entre voix « du poète » et voix « amatrices » insérées dans le corpus.

significativement, la parole à une terre de moutons³⁹, Samos, qui cite Théocrite, et à un pâtre. Quant à la forme de l'hymne qui semble inachevé (Gorgô en prononce l'envoi au vers 149), n'est-ce pas le signe de l'interruption par Gorgô de ce qu'elle accepte d'entendre et de nous donner à entendre ? Nous n'avons accès, peut-être, qu'à un « hymne » tronqué, qui occupe l'espace sonore tant que le personnage « accepte » et de l'écouter, et de « faire silence » et qui ne peut se comprendre qu'en rapport avec le projet de Théocrite, le mime-cadre et le discours des Syracusaines avec lesquels il entretient des liens étroits⁴⁰.

2.3 Une *Idylle* comique et des personnages risibles ?

La dimension comique des *Syracusaines* est une évidence⁴¹ dans la mesure où le genre même de ce texte relève d'une adaptation du « mime ». Certains éléments du poème comme la répétition de l'expression « il est l'heure » (ὄρα, v. 26 et 146) renvoient aussi à la composition de la comédie d'Aristophane. De même, certains objets mobilisés, comme le savon, « signalent » pour ainsi dire le genre comique. Enfin, les Syracusaines, Gorgô et Praxinoa, ont longtemps eu, et conservent, la « réputation » d'être ridicules et comiques⁴² ; c'est une assertion qu'avec sagesse, Hunter remet, au moins partiellement, également en cause⁴³.

Au-delà des situations comiques types comme les altercations domestiques entre Praxinoa et son esclave ou les récriminations contre les maris « stupides », les protagonistes sont comiques dans la mesure où le poète joue avec l'hypotexte homérique pour en faire des « remake » parodique

³⁹ Pas seulement : Samos a livré de nombreuses personnalités de premier plan à l'époque ptolémaïque : les poètes Asclépiade, Hédyle, Nicainétos mais aussi l'historien Duris, Aristarque ou le navarque Callicratès. Une génération avant environ, fleurissait le sculpteur Théodore.

⁴⁰ Hunter (1996) p. 129 : « The content of the song is, of course, dictated by the design of Theoc. 15, not by what was 'normally' sung at real Adonis festivals. The singer takes over the role of Gorgo and Praxinoa in describing for us what we could not otherwise see, and the interplay between her voice and theirs is a crucial element in the whole » : « Le contenu de la chanson est, bien entendu, dicté par la conception de Théoc. 15, et non par ce qui était "normalement" chanté lors des véritables fêtes d'Adonis. La chanteuse joue le rôle de Gorgô et de Praxinoa en nous décrivant ce que nous ne pourrions pas voir autrement, et l'interaction entre sa voix et la leur est un élément crucial de l'ensemble ».

⁴¹ Voir le « comique » de l'*Idylle 15* chez Horstmann (1976).

⁴² Borea (2017).

⁴³ Hunter (2008) p. 235 : « As embodiments of the poetic voice, Gorgo and Praxinoa guide us as we are usually guided by the poet; we cannot simply ignore their voice » : « En tant qu'incarnations de la voix poétique, Gorgô et Praxinoa nous guident comme nous sommes habituellement guidés par le poète ; nous ne pouvons simplement pas ignorer leur voix ».

de héros épiques « au féminin » (la transgression comique est multiple). Le trajet entre l'univers domestique et le palais se fait « épopée » et même « catabase », selon Hansen⁴⁴. De fait, l'*Idylle* peut se définir comme une forme de parodie, et par le mètre et par le contenu, du genre épique.

Néanmoins, le silence de Praxinoa, après le v. 96, la richesse lexicale qui est conférée aux personnages, le goût du beau, tant dans le faire que dans le regarder⁴⁵, sapent de l'intérieur une lecture comique sans nuance. Hunter comme Burton⁴⁶ l'ont bien vu : ces femmes s'y connaissent ou ont acquis le vocabulaire critique de l'esthétique du temps. Quant à la phobie de Praxinoa, « un détail » qui n'a pas beaucoup retenu l'attention des lecteurs, c'est pourtant une pathologie handicapante pour le personnage qui peut difficilement prêter à rire et qui, associée à d'autres traits de personnalité, contribue à forger un *ethos* mélancolique du personnage. Les émotions, variées et puissantes, mobilisées dans ce texte ne font pas encore l'objet d'une étude extensive.

2.4 Présence de Théocrite : métapoésie et héritages

Il y a d'ailleurs, dans ce poème, une « présence de Théocrite ». Hunter⁴⁷ a montré comment à travers l'entrée de la langue dorienne dans le palais, c'est la poésie de Théocrite lui-même qui est symbolisée : « Gorgo and Praxinoa, who describe the scene for us and thus act the role of the informing poet, are fashioned as a comically distorted image of 'the actual poet'; their visit to the palace may be seen as a rendering of Theocritus' coming' to the royal palace in Alexandria and his gaining of 'admittance' (i. e. royal patronage), whereas his charites in Theoc. 16, like many of the pressing crowd in Theoc. 15, failed to gain entry through the doors of the great. As embodiments of the poetic voice, Gorgo and Praxinoa guide us as we are usually guided by the poet; we cannot simply ignore their voice⁴⁸. » L'auteur poursuit : « with their admission to the

⁴⁴ Hansen (2010).

⁴⁵ Comme le poète, chez Pindare, surtout, les Syracusaines sont des artisanes et ainsi des « doubles du poète ». Voir Goldhill (1994) ; Burton (1995) p. 97-114 ; Skinner (2001).

⁴⁶ Burton (1995) p. 103-104.

⁴⁷ Hunter (1996).

⁴⁸ Hunter (2008) p. 235 : « Gorgô et Praxinoa, qui décrivent, pour nous, la scène et jouent ainsi le rôle du poète informateur, sont façonnées comme une image comiquement déformée du "vrai poète" ; leur visite au palais peut être considérée comme une interprétation de la venue de Théocrite au palais royal d'Alexandrie et de son droit d'y « entrer » (c'est-à-dire le droit à un patronage royal), tandis que ses Charites, dans Théoc. 16, comme bien des gens de la foule qui se masse aux portes de Théoc. 15, n'ont pas réussi à franchir les portes des « grands ». En tant qu'incarnations de la voix poétique, Gorgô et Praxinoa nous guident comme nous sommes habituellement guidés par le poète ; nous ne pouvons pas simplement ignorer leur voix ».

palace, the Syracusan mime tradition has reached the Alexandrian court. Such conscious self-reference, which may be described as a kind of literary history written into the poem, is hardly surprising in any product of Alexandrian poetry⁴⁹ ».

Bien plus, on décèle une tentation d'introduire, dans ce texte identifié comme un mime « urbain », des thèmes ou des manières de la poésie « bucolique », comme la présence de chants insérés, la dimension agonistique des échanges⁵⁰ ou la présence d'objets ou d'animaux qui entrent en réseau avec d'autres *Idylles* : le λάρναξ, la chienne de Praxinoa. C'est ce qu'a, intuitivement, perçu Nita Krevans en 2006⁵¹ en observant l'évocation des objets disposés pour les Adonies (v. 117-127). Une lecture « pastorale » de l'*Idylle 15* est possible⁵². Le dais de verdure, la laine, les fruits, la comparaison des mobiles suspendus, des figurines de petits Amours, à des jeunes rossignols (v. 122-123) rappellent le *locus amoenus* de l'univers bucolique⁵³. C'est aussi de cette manière, je crois, que l'on peut comprendre l'insulte τρυγόνες, « Tourterelles ! » adressée par un étranger agacé aux deux Syracusaines (v. 88). Le palais, espace de paix, le temps d'une performance, peut, par sa relative opposition à l'espace urbain, fonctionner comme un espace « miroir » de l'espace bucolique.

Car enfin, il existe une dimension métapoétique de cette *Idylle* abordée par Piacenza en 2018 et formulée par Hunter dès 1996 qui voit, dans les personnages des protagonistes « a comically distorted image of 'the actual poet'⁵⁴ ». Certaines observations, cependant, encouragent à nuancer sa formule. Nous y reviendrons. De fait, la présence de liens entre la féminité de cette *Idylle* et une écriture « au féminin » sont des faits d'écriture tangibles qui traduisent une dette et une admiration sincères du poète⁵⁵.

⁴⁹ Hunter (2008) p. 236 : « avec leur admission au palais, la tradition du mime syracusain parvient à la cour d'Alexandrie. Une telle autoréférence consciente, qui peut être décrite comme une sorte d'histoire littéraire inscrite dans le poème, n'est guère surprenante dans un produit de la poésie alexandrine ».

⁵⁰ Whitehorne (1995).

⁵¹ Krevans (2006) p. 143-144.

⁵² De même, une lecture « ptolémaïque » d'autres *Idylles* dites « pastorales » est encouragée par Stephens en 2006. Ainsi, l'*Idylle 15* devrait être lue comme l'un des éléments d'un « corpus ptolémaïque ».

⁵³ Krevans (2006) p. 131. Son hypothèse se trouve confortée par la mise en réseau d'objets notamment évoqués dans l'*Idylle 7* : comme Adonis sur son lit (à la fois tel qu'il apparaît sur la tapisserie et tel qu'il est évoqué dans le chant de la poétesse), le narrateur et ses compagnons prennent place sur des lits de banquet pour goûter aux fruits de la récolte célébrée par ce festival : l'atmosphère vibrante est la même, caractérisée par « l'abondance, la fertilité et le repos » (p. 143).

⁵⁴ Hunter (2008) p. 234.

⁵⁵ Skinner (2001).

2.5 Des pistes prometteuses

Des pistes prometteuses de recherches s'ouvrent en termes de transvisualité et de transmédialité. Le texte des *Syracusaines* gagne, en effet, à être étudié à l'aune de ses rapports avec d'autres textes, mais aussi, du fait de la dimension polysensorielle⁵⁶ du texte, en rapport avec d'autres médias. Les effets de « citation » et d'échos visuels contribuent pleinement au sens du texte⁵⁷. De même, l'attention aux émotions, aux objets ou aux animaux mobilisés dans le texte ouvrent de nouvelles perspectives de recherches, tant du point de vue contextuel ou intra-textuel que du point de vue de la cohérence du corpus théocritéen conservé.

En 2019, un projet de recherche intitulé « Love Magic » mené par Marguerite Johnson et Michael Ewans de l'Université de Newcastle en Australie a entrepris, avec succès, la performance des *Magiciennes* (*Id.* 2). Ce projet a non seulement démontré la « performabilité » du texte mais infléchit aussi sa réception. Ainsi, la possibilité de la performance des *Syracusaines*, souvent rejetée⁵⁸, est à réétudier de pair avec le reste du corpus. En 2017, avec prudence, A.-S. Noël et moi-même avons repris la notion de « théâtralisable » proposée par R. Bionda⁵⁹ pour décrire l'*Idylle 15* qui propose tant une « réflexion » *du* genre dramatique que *sur* ce genre.

Les *Syracusaines* témoignent aussi des valeurs des élites et de celles du poète : on entrevoit, en effet, une riche dimension éthique qui reste à découvrir. Il serait aussi intéressant d'établir les modalités par lesquelles s'expriment les tensions qui existent entre la « voix du poète » et les « voix amatrices » que Théocrite met en scène, ainsi que l'influence de mythes plus « siciliens » comme celui de Scylla, des Cyclopes ou de Perséphone, sur son œuvre.

Enfin, l'étude de l'héritage littéraire de l'*Idylle 15* reste à largement à faire. Si l'on écarte les liens manifestes avec l'œuvre de Bion, ceux qui existent entre les poèmes 24 et 36 de Catulle, bien établis depuis le XIX^e s. et étudiés encore récemment par Maxine Lewis⁶⁰, par exemple, ou l'intérêt

⁵⁶ Une dimension olfactive est aussi mobilisée avec la myrrhe ou le textile teint en pourpre.

⁵⁷ On devrait tenter de dépasser l'approche fondatrice de Zanker (1987) qui tend à confronter une œuvre à un texte et essayer de comprendre la notion de « motif » liée à la diffusion importante de certains sujets iconographiques. À ce motif matériel, variable mais diffusé, correspondent sans doute des variations imaginaires que le poète construit. En tenue des grands jours, Praxinoa propose ainsi une variation de la femme au *tholia* dont les statuettes de Tanagra nous offrent des exemples de représentations tangibles.

⁵⁸ En 1949, Couch propose de manière remarquable une version des *Syracusaines* destinée à la représentation.

⁵⁹ Bionda (2017).

⁶⁰ Lewis (2016).

pour les expressions proverbiales recensés par Érasme dans ses *Adages*, cette *Idylle*, extraordinaire, semble avoir finalement peu émulé les artistes après elle. Deux textes du XX^e siècle seront présentés en annexe.

3 Éléments de chronologie. Datation de l'*Idylle 15*

L'*Idylle 15* a la particularité de se situer dans un cadre spatial et temporel précis, Alexandrie d'Égypte, sous le règne de Ptolémée II et d'Arsinoé II Philadelphie. Ces derniers sont nommés dans le texte, comme leurs parents : Ptolémée I^{er} Sôter⁶¹, fils de Lagos, compagnon d'Alexandre en Perse, satrape d'Égypte puis *basileus*, et Bérénice I^{re}⁶². Au moment où Théocrite compose l'*Idylle 15*, ceux-ci sont morts et divinisés⁶³. Ptolémée II a répudié sa première épouse Arsinoé I, fille du roi de Thrace, Lysimaque, puis a épousé sa sœur Arsinoé II. Leur union, incestueuse, est associée à la hiérogamie de Zeus et d'Héra⁶⁴, comme en témoignent, chez Théocrite, les *Idylles 15* et *17*. Alexandrie est alors une ville active, riche et attractive, et la vie culturelle, ponctuée de fréquentes célébrations royales, florissante⁶⁵.

Le processus de divinisation du couple royal semble en cours dans l'*Idylle 15*, bien que Théocrite n'y fasse pas de référence explicite. Ptolémée II et Arsinoé II y sont présentés comme les enfants d'un couple récemment divinisé⁶⁶ tandis qu'Arsinoé II est rapprochée de diverses figures divines comme Héléne (v. 110), ou implicitement, nous y reviendrons, Arété, Calypso, Circé, Aphrodite et Isis. Enfin, le nom du fils de Praxinoa, Zopyrion, pourrait faire allusion à la création récente du culte d'Arsinoé-Cypris-Zéphyritis au cap Zéphyrion⁶⁷.

⁶¹ Il est mort en 282/3. On sait peu de choses sur sa date de naissance ; un témoignage antique (Pseudo-Lucien, *Macrob.* 12) fait mourir Ptolémée I^{er} à l'âge de 84 ans, ce qui le ferait naître vers 366/367. Voir Worthington (2016) p. 11 ; voir aussi Ellis (1993) ; Cromwell & McKechnie (2018).

⁶² C'est aussi la mère de Philotéra. Avant Bérénice, Ptolémée I^{er} avait épousé en troisièmes noces une fille d'Antipater, Eurydice : Ellis (1993) p. 40. Bérénice fait partie des proches qu'Eurydice amène avec elle. Ptolémée I^{er} la prend vraisemblablement pour quatrième épouse entre 320 et 315 : Oppen de Ruiter (2011) p. 90. Ptolémée I^{er}, comme d'autres souverains et successeurs d'Alexandre, et conformément à un usage macédonien, est polygame. Plutarque (*Pyrrh.* 4. 4) affirme qu'au moment du voyage de Pyrrhus à Alexandrie, ce dernier avait remarqué que Bérénice était, celle des « femmes » du souverain, la plus affluente.

⁶³ Ptolémée I^{er} est « parmi les Immortels » (ἐν ἀθανάτοισι, v. 47) ; pour la divinisation de Bérénice I, voir v. 106- 108. Voir aussi *Id.* 17. 45-52 et v. 121-130.

⁶⁴ Hom., *Il.* 14. 330-360 ; Théoc., *Id.* 17. 131-134 ; *Id.* 15. 64. Sur ce rapprochement, voir aussi Hunter (2003) p. 194.

⁶⁵ Goukovsky (1992).

⁶⁶ L'invocation aux dieux ὦ θεοί au v. 46 pourrait sous-entendre l'épiclèse Σωτήρες ; v. 47 ; v. 106.

⁶⁷ Sur ce culte, voir par exemple Hölbl (2001) p. 101-104.

3.1 Ptolémée I^{er} et Bérénice I^{re}

Né autour de 367, Ptolémée I^{er} est mort en février ou mars 282⁶⁸ ; souverain avisé et d'une longévité exceptionnelle, il désigne son fils Ptolémée II comme héritier et le nomme co-régent en 284. Son épiclèse Σωτήρ, « sauveur », n'a été utilisée, pour désigner le premier des Lagides divinisé, qu'après sa mort⁶⁹. En effet, Ptolémée II initie en 282, selon la date généralement admise, le culte de son père auquel il associe sa mère sous le titre de Dieux Sauveurs, Θεοί Σωτήρες⁷⁰ ainsi que le festival des *Ptolemaia*. Ce culte du souverain, hérité d'une pratique grecque⁷¹, trouve aussi sa légitimation dans la conception du pouvoir royal égyptien⁷². Ptolémée II élabore ainsi *a posteriori* une transmission symbolique du pouvoir royal d'un père désormais dieu à son fils. Cette transmission fait écho au mode de transmission du pouvoir des pharaons. Dans la stèle de Pithom (l. 16), par exemple, Ptolémée II agit « pour son père Atoum, grand dieu vivant de Tjékou⁷³ » ce qui assimile d'une certaine manière Ptolémée II à Osiris, car ce dernier est aussi le fils d'Atoum⁷⁴, tandis qu'Arsinoé est associée à Isis⁷⁵.

⁶⁸ Bennett (2018) p. 61.

⁶⁹ Une tradition rapportée par Pausanias (1. 8. 6) raconte que Ptolémée I^{er} a été surnommé Sôter par les habitants de Rhodes car il les a libérés d'un siège en 304. Cependant, une statue de Zeus Sôter surplombait le Phare construit entre 297 et 285 : McKenzie (2007) p. 4. Il alors est possible que cette épiclèse soit plutôt à rapprocher du culte de Zeus (et éventuellement de celui d'Héra) Sôter. Enfin, notons que cette épiclèse est aussi attestée pour les Dioscures, divinités protectrices des marins et importantes pour les premiers Lagides.

⁷⁰ Voir *SEG XXXVIII* 1887. On peut lire une allusion à l'épiclèse au vers 177 de l'*Hymne à Délos* de Callimaque daté généralement entre 275 et 259.

⁷¹ Le culte des héros ou celui d'un héros fondateur, par exemple.

⁷² Walbank & Astin (1994) p. 168 : « For the Egyptian, Pharaoh was divine on three planes. When a god recognized him as son and put the kingdom into his hands, this action expressed the recognition of him by his subjects as legitimate king; when he sat on the throne of Horus he was himself very god; when Pharaoh entered the inmost sanctuary of a temple, it was to take part as priest in the supreme rites of the liturgy. All could not be well with the world unless all three conditions were fulfilled: the king's divinity was a public matter » : « Pour les Égyptiens, le pharaon était divin sur trois plans. Lorsqu'un dieu le reconnaissait comme fils et remettait le royaume entre ses mains, cette action exprimait la reconnaissance de ses sujets comme roi légitime ; lorsqu'il s'asseyait sur le trône d'Horus, il était lui-même un dieu ; lorsque Pharaon entrait dans le sanctuaire le plus intime d'un temple, c'était pour participer en tant que prêtre aux rites suprêmes de la liturgie. Tout ne pouvait aller pour le mieux dans le monde que si ces trois conditions étaient remplies : la divinité du roi était une affaire publique ».

⁷³ Traduction de Thiers (2007) p. 50.

⁷⁴ Il est aussi fils de Shou et de Tefnout, de Geb et de Nout.

⁷⁵ Thiers (1999) p. 429-430 : « Alors, les prophètes et les pères divins du temple de Neith arrivèrent dans le lieu où se trouvait sa majesté ; ils dirent en présence de sa majesté : « Souverain, notre maître, fais apparaître la statue de la reine, héritière du Double-Pays, Isis-Arsinoé, [la déesse qui aime] son frère (...) Faites apparaître (en procession) la statue de la majesté, la reine, héritière [du Double Pays] Isis-Arsin[oé...] ».

Au moment où se situe l'action des *Syracusaines*, la mort de Bérénice I^{re} semble relativement récente. On ne dispose que de peu d'éléments pour établir la datation précise de sa mort qui se situe probablement entre 279 et 274, et de toute évidence avant 272, date possible de la composition de l'*Idylle*. Dans ce texte, les Adonies sont expliquées par la récente divinisation de Bérénice I^{re} ; ce festival pourrait donc célébrer, assez peu de temps après sa disparition, un anniversaire de sa divinisation et conjointement, participer au rapprochement d'Arsinoé II et d'Aphrodite.

3.2 Le mariage de Ptolémée II et d'Arsinoé II et le culte des Dieux Adelphe

La date du mariage de Ptolémée II et de sa sœur Arsinoé II⁷⁶ reste incertaine⁷⁷ ; elle se situe selon toute vraisemblance autour de 274/273⁷⁸. Une scholie à l'*Idylle* 17 (v. 128) affirme qu'Arsinoé I a été envoyée en Thébaïde avant le mariage de Ptolémée II et d'Arsinoé II. Or, l'arrivée d'Arsinoé II à Alexandrie pose également des problèmes de datation. « As she had married Ceraunus late 280 BCE (rather than 281), the *terminus post quem* for her return to Egypt must at any rate be placed in Spring 279 BCE. If, indeed, she awaited her son's attempts in Macedon, she may not have arrived in Alexandria until Spring 278 BCE, after Ptolemy had briefly reigned as Macedonian king; or even later (ca. 277/6 BCE), when Antigonus had established his rule in Macedon⁷⁹. »

La stèle de Pithom, qui livre également la titulature royale d'Arsinoé II (l. 15-16) offre le *terminus post quem* de cette union⁸⁰. « En l'an douze de (sa) majesté, le troisième mois d'*akhet*, le

⁷⁶ On conserve un fragment de Callimaque évoquant le mariage d'Arsinoé (fr. 392 Pf.) : Ἀρσινόης ὃ ξεῖνε γάμον καταβάλλομ' αἰείδειν, « Hôte, je m'apprête à chanter le mariage d'Arsinoé ».

⁷⁷ D'après une nouvelle lecture du graffito de Oureshy (Éléphantine), le mariage serait daté de mars 278 (an 5, 4e mois de chemou) : voir Bresciani et al. (2003) p. 37.

⁷⁸ Pour B. F. van Oppen De Ruiter, les *Syracusaines* auraient pu faire l'objet d'une performance aux *Ptolemaia* de 274. L'historien conclut « the nuptials may thus have taken place at or shortly before that dynastic festival (viz., Spring or Summer 274 BCE). », « les noces auraient ainsi pu avoir eu lieu lors de (ou peu de temps avant) ce festival dynastique ».

⁷⁹ Oppen de Ruiter (2014) p. 164 : « Comme elle avait épousé Kéraunos à la fin de l'an 280 avant notre ère (et non en 281), le *terminus post quem* de son retour en Égypte doit, en tout cas, être placé au printemps 279 avant notre ère. Si, en effet, elle assistait les tentatives de son fils en Macédoine, il est possible qu'elle ne soit pas arrivée à Alexandrie avant le printemps 278 avant J.-C., après que Ptolémée a brièvement régné en tant que roi de Macédoine, ou même plus tard (vers 277/6 avant J.-C.), lorsqu'Antigone eut établi son règne en Macédoine ».

⁸⁰ Thiers (2007) p. 50.

troisième jour, son désir fut accompli. (Alors que) sa Majesté parcourait l'Égypte avec la princesse, grande de faveurs, pourvue d'un doux caractère, douce d'amour, l'épouse royale, maîtresse du Double pays (Arsinoé) fille du roi, maître du Double Pays (Ptolémée), la déesse qui aime son frère, (Elle) arriva au Harpon oriental- c'est la ville de leur père Atoum- (et Elle) inspecta avec la sœur royale, l'épouse royale, afin de protéger ici l'Égypte contre les Pays étrangers. ». La date correspond au 1^{er} janvier 273⁸¹ et la titulature pourrait confirmer qu'Arsinoé II était associée à la déesse Isis et honorée sous le titre Philadelphie de son vivant⁸², conjointement (272) ou antérieurement (273) à la création du culte des Θεοί Ἀδελφοί.

Le culte et la déification d'Arsinoé II et de Ptolémée II sous le nom de Dieux Adelphe date de la quatorzième année du règne de Ptolémée II, selon le calendrier macédonien (272/271), comme l'atteste *PHibeh* 2. 199 dont le préambule mentionne le prêtre d'Alexandre et des *Theoi Adelphoi*⁸³. Avant cette date, les préambules des *papyri* ne mentionnent que le prêtre éponyme d'Alexandre. À cette occasion, Ptolémée II rend officielle sa nature divine par la création de son propre culte auquel il associe son épouse et sœur, Arsinoé II. La déification du couple royal de leur vivant est probablement une première dans le monde hellénistique (*OGIS* 30 et 31).

La création du culte des Dieux « Frère et Sœur »⁸⁴ manifeste une continuité dynastique avec leurs parents, les Dieux « Sauveurs »⁸⁵ et associe opportunément les souverains aux couples divins frères-sœurs de la mythologie égyptienne (Isis et Osiris mais aussi Shou et Tefnout, Geb et Nout, Seth et Nephtys, Nephtys et Osiris, Hathor et Thot) et de la mythologie grecque : Zeus et Héra surtout⁸⁶.

Théocrite évoque cette association du couple lagide et des souverains de l'Olympe dans l'*Idylle 17* (v. 128-135) et peut-être encore, au vers 64 des *Syracusaines* : πάντα γυναῖκες ἴσαντι, καὶ ὡς Ζεὺς ἀγάγεθ' Ἥραν, « les femmes savent tout, même la façon dont Zeus a épousé Héra ». Si c'est le cas, les dieux ont perdu leur mystère, entraînant dans leur sillage le couple royal : tous,

⁸¹ Thiers (2007) p. 50.

⁸² Il convient cependant d'être prudent. C. Thiers signale que la stèle compile des événements sur plusieurs années de règne, de l'an 6 à l'an 21. Les titulatures sont celles en cours au moment de la rédaction, pas nécessairement celles en lien avec une date antérieure.

⁸³ Koenen (1993) p. 51-52 ; Hazzard (2000) p. 90.

⁸⁴ Hazzard (2000) p. 90 date la stèle de Pithom de 272 : la création de ce nouveau culte pourrait, selon lui, être antérieure à leur union de façon à préparer les sujets à ce mariage incestueux.

⁸⁵ L'épiclèse est aussi attestée pour les Dioscures, protecteurs des marins, et pour Zeus et Héra eux-mêmes.

⁸⁶ On peut aussi penser à Aphrodite et Arès (Hom., *Il.* 5. 359) mais aussi à Adonis et Myrrha qui se trouve être et sa mère et sa sœur, ou encore Apollon et Artémis.

selon le poète, pourraient bien être désormais entrés dans le champ humain du « comméragage ». Cependant, du côté égyptien, comme le note Christophe Thiers, dans sa présentation d'un extrait de la traduction de la stèle de Mendès⁸⁷ qui semble associer de manière exceptionnelle le couple royal à Isis et Osiris, « l'absence de documentation relevant de la sphère linguistique égyptienne est criante ».

Nous ne disposons de pratiquement aucun témoignage contemporain concernant la manière dont leurs sujets ont accueilli « la nouvelle » du mariage de Ptolémée II et de sa sœur. Face aux traitements « courtoisants » de Théocrite dans l'*Idylle 17*, de Callimaque (fr. 392 Pf.) ou d'un rhapsode anonyme rapporté par Plutarque (*Mor.* 736f), une voix discordante s'est fait entendre, celle du poète satirique Sotadès (fr. 1 Powell⁸⁸) qui dénonce le caractère contraire aux lois humaines et divines, contre-nature et criminel de ce mariage⁸⁹ : εἰς οὐχ ὀσίην τρυμαλιὴν τὸ κέντρον ὠθεῖς, « il n'est pas légitime, le trou où tu fourres ton dard ».

L'entourage royal, dans un contexte de polygamie normalisée qui plus est, a pu avoir conscience que cette union relevait moins d'une question d'*éros* que d'une stratégie de la part d'un souverain habile qui brisait la morale commune en Grèce⁹⁰ et affirmait ainsi sa condition supra-humaine et divine. À travers la sacralisation de sa dynastie, le souverain pouvait préparer la transmission de son pouvoir de manière plus sûre, éviter trahisons et contestation du trône tout en favorisant une continuité symbolique entre ses parents et les *Theoi Adelphoi* d'une part, et le couple royal macédonien et les premiers pharaons de la mythologie égyptienne comme Isis et Osiris⁹¹, d'autre part.

Il n'est pas nécessaire de s'étendre ici sur la tradition pharaonique du mariage entre frère et sœur : elle reste un objet de débat⁹², quoique prouvée scientifiquement pour Toutankhamon⁹³.

⁸⁷ Thiers (2007) p. 64.

⁸⁸ Le vers 64 peut d'ailleurs être lu comme une allusion à ce texte bien connu. Voir aussi Call., *Aitia* (fr. 75. 4-7 Pf.).

⁸⁹ L'inceste est défini comme un γάμος ἀνόσιος (Aristoph., *Gren.* 850 ; Eur., *El.* 600 ; 926-927).

⁹⁰ L'inceste de premier degré était prohibé chez les Grecs (Plat., *Lois*, 838a-d) mais des mariages entre demi-frères et sœurs sont attestés à l'époque classique. Arsinoé II avait auparavant épousé un autre demi-frère, Ptolémée Kéraunos.

⁹¹ Selon Manéthon (fr. 3), ils formaient le cinquième couple royal de la Première Dynastie. L'inceste pharaonique ne fait pas l'objet d'une mise en valeur ou d'un discours spécifique dans les fragments conservés de Manéthon

⁹² Aufrère (2005) tente de « balayer » « le dossier de l'inceste pharaonique ». Selon l'auteur, il convient aussi de prendre en compte la signification des noms « frère » et « sœur » dans les sources égyptiennes : ces noms pouvaient désigner des amants, des amoureux, de la même façon que des enfants nés de mêmes parents. Dans certains contrats de mariage, les mots « frère » et « sœur » signifient que les deux conjoints sont égaux en droit.

⁹³ Hawass, Zahi, et al. (2010).

Comme l'exprime B. F. van Oppen de Ruiter, dans sa thèse intitulée *The religious identification of Ptolemaic Queens with Aphrodite, Demeter, Hathor et Isis* (New-York, 2007), « the consanguineous unions of the Ptolemaic kings and queens augmented the sacralization of the Lagid dynasty, and consequently elevated the status of the heir to the throne against rival claims of potential pretenders⁹⁴ ». Par ce mariage incestueux, Ptolémée II et Arsinoé II réactualisent une tradition indigène et respectable⁹⁵ qui se comprend d'autant mieux qu'ils sont désormais des dieux.

3.3 Le culte d'Arsinoé-Cypris-Zéphyritis

D'après les sources, largement littéraires⁹⁶, dont nous disposons, le culte d'Arsinoé II au Cap Zéphyrion était d'abord un culte maritime et portuaire, mais la Zéphyritis était aussi une déesse patronne des mariages et la protectrice de l'amour conjugal, et si l'on se fie toujours aux témoignages des poètes, une patronne de la musique et de la poésie. Ces divers aspects du culte d'Arsinoé II se devinent, peut-être, dans les *Syracusaines* de Théocrite.

3.3.1 Une déesse maritime

Si Théocrite n'est pas aussi explicite que d'autres poètes contemporains en ce qui concerne le culte d'Arsinoé II, il est pourtant possible que l'ambivalence des premiers vers du chant de la poétesse de cour qui maintient un doute sur le destinataire du chant fasse allusion à la divinisation, de son vivant, de la reine Arsinoé II⁹⁷ (v. 100-101) : Δέσποιν', ἃ Γολγῶς τε καὶ Ἰδάλιον ἐφίλησας
|| αἰπεινάν τ' Ἔρυκα, χρυσῶ παίζοισ' Ἀφροδίτα, « Souveraine qui chéris Golgô et l'Idalion, et la haute Éryx ; toi qui joues dans l'or, Aphrodite ».

⁹⁴ Oppen de Ruiter (2007) p. 20 : « les unions consanguines des rois et des reines ptolémaïques ont renforcé la sacralisation de la dynastie lagide et, par conséquent, ont élevé le statut de l'héritier du trône face aux prétentions rivales des prétendants potentiels ».

⁹⁵ Buraselis (2008) p. 297 évoque les mariages incestueux lagides : « Despite their rarity against the usual Pharaonic marriage practice, they certainly built up a respectable and indigenous royal precedent » : « Malgré leur rareté par rapport à la pratique habituelle des mariages pharaoniques, ils ont certainement constitué un précédent royal respectable et indigène ».

⁹⁶ Callicratès de Samos est mentionné en lien avec un temple dans *Pap. hib. 2. 199*.

⁹⁷ Il serait intéressant de voir si, comme dans l'*Hymne à Déméter* de Callimaque (Leclercq-Neveu (1998)), on pourrait trouver, dans ce texte, éparpillées, un catalogue déformé des épicleses d'Aphrodite. Praxis ; Golgoi ; Zéphyrion ; Dionaia, etc.

L'expression, χρυσῶ παίζουσ' Ἀφροδίτα, pourrait même évoquer le jeu des osselets qui se trouvent associés à la divination, au mariage des jeunes filles⁹⁸ (voir *Id.* 18. 13-14), mais aussi à la chance en navigation⁹⁹, ce qui correspondrait tout à fait à la déesse Akraia, Zéphyritys ou Euploia et à l'établissement du culte de la reine sous le titre possible d'Arsinoé-Cypris-Zéphyritys.

De même le nom du bébé de Praxinoa (dont le nom lui-même rappelle celui de la reine mais aussi l'épiclèse Praxis d'Aphrodite), Zopyrion, évoque aussi le nom du cap Zéphyrion, où entre Alexandrie et Canope, peu avant la mort d'Arsinoé II¹⁰⁰, Callicratès de Samos fonde l'autel d'Arsinoé-Cypris-Zéphyritys, comme en témoignent plusieurs épigrammes de Posidippe de Pella¹⁰¹. Ce faisant, Callicratès fait de la souveraine, la déesse protectrice des marins et de la flotte ptolémaïque, comme l'exprime Posidippe dans un de ses poèmes (*Ép.* 39 A.-B.¹⁰²) :

καὶ μέλλων ἄλα νηὶ περᾶν καὶ πείσμα καθάπτειν
 χερσόθεν, Εὐπλοῖαι 'χαῖρε' δὸς Ἀρσινόηι,
 πό]τιαν ἐκ νηοῦ καλέων θεόν, ἦν ὁ Βοΐσκου
 ναυαρχῶν Σάμιος θήκατο Καλλικράτης,
 ναυτίλε, σοὶ τὰ μάλιστα· κατ' εὐπλοῖαν δὲ διώκει
 τῆσδε θεοῦ χρήζων πολλὰ καὶ ἄλλος ἀνήρ·
 εἵνεκα καὶ χερσαῖα καὶ εἰς ἄλα δῖαν ἀφίεις
 εὐχὰς εὐρήσεις τὴν ἐπακουσομένην.

Chaque fois que tu es sur le point de traverser la mer en nef ou de nouer l'amarre à terre, offre un « Salut » à Arsinoé Euploia, appelant la déesse souveraine hors du naos¹⁰³ que le fils de Boiskos navarque de Samos, Callicratès a fondé, Marin, c'est surtout pour ton bien ; mais tout autre homme aussi se lancera dans une navigation heureuse s'il sollicite souvent cette déesse : voilà pourquoi, en route vers la terre ferme ou vers la divine mer, tu la trouveras prête à écouter tes prières.

⁹⁸ Dans une épigramme attribuée à Antipater (*AP* 6. 276), l'adjectif φιλαστράγαλος, « qui aime les osselets » caractérise les jeunes filles nubiles.

⁹⁹ Queyrel (1987) étudie la présence de la représentation d'osselets sur des ancres de navires grecs antiques.

¹⁰⁰ Cela reste discuté, mais la densité des épigrammes adressées à Arsinoé II par Posidippe pourrait contribuer également à donner l'impression d'une divinisation de son vivant.

¹⁰¹ Voir aussi Posid., *Ép.* 116 A.-B., v. 5-7 ; 119 A.-B., v. 1-2.

¹⁰² Le texte est celui de l'édition collective de Angiò, Cuypers, Acosta-Hughes & Kosmetatou (2021).

¹⁰³ Il y a un jeu de mots entre « bateau, nef » (νηὶ, v. 1) et « temple, naos » (νηοῦ, v. 3) difficile à rendre.

Théocrite fait, je crois, allusion à cette dimension du culte de la reine, comme protectrice des marins, à travers la métaphore maritime qui constitue un sous-thème unificateur dans les *Syracusaines*. Il se décline du motif de la foule « déferlante » (ἐπιρρεῖ, v. 59) à celui du naufrage, du thème de la tempête à l'évocation du monstre Scylla (v. 50). C'est aussi le cas aux vers 73-74. Après avoir déchiré le tenue des grands jours de Praxinoa, le coupable se révèle prévenant et guide les femmes à travers la foule qui s'agglutine autour des portes du palais. Leur ultime effort est récompensé :

θάρσει, γύναι· ἐν καλῷ εἰμές.

ΠΡ. κῆς ὄρας κῆπειτα, φίλ' ἀνδρῶν, ἐν καλῷ εἶης

N'aie crainte, femme ! Nous sommes à bon port.

Praxinoa : *Puisses-tu, éternellement et à jamais, toi qui m'es cher entre les hommes, être « à bon port ».*

L'expression ἐν καλῷ εἶναι, répétée à la clause des deux vers, relève d'une métaphore maritime qui convoque l'image du marin parvenu en mouillage sûr. Et c'est justement cette dimension du culte portuaire d'Arsinoé II, associée à Aphrodite Euploia, dont témoigne Posidippe (*Ép.* 39 A.-B., v. 1-2) (πεῖσμα καθάπτειν || χερσόθεν). Ce culte « quickly spread to every harbor in the Ptolemaic realm. The maritime cult so permeated the Ptolemaic naval network that a number of strategic seaports were (re)founded under the name Arsinoë— possibly at Kallikrates' instigation¹⁰⁴».

¹⁰⁴ Brumbaugh (2019), p. 176 : ce culte « s'est rapidement répandu dans tous les ports du royaume ptolémaïque. Le culte maritime a tellement imprégné le réseau naval ptolémaïque qu'un certain nombre de ports maritimes stratégiques ont été (re)fondés sous le nom d'Arsinoé, peut-être à l'instigation de Callicratès ».

3.3.2 Une déesse patronne des mariages et protectrice de l'amour conjugal

La déesse du Cap Zéphyrion est aussi une patronne des mariages et la protectrice de l'amour conjugal¹⁰⁵ comme on le perçoit chez Callimaque (*Aitia* fr. 110. 51-58 Pf.)¹⁰⁶, par exemple. C'est peut-être en ce sens que l'on peut interpréter l'isotopie du mariage dans les *Syracusaines*, la représentation du mariage sacré d'Aphrodite et de son « époux », patronnée par Arsinoé II, et, non sans humour, peut-être, le retour de Gorgô pour « rassasier l'appétit » de Diocleidas.

Le *P. Lit. Goodsp.* 2, I-IV, commenté par S. Barbantani en 2005, livre d'autres éléments susceptibles d'être rapprochés de la mise en scène des Adonies de la reine. Arsinoé y figure, en effet, déesse du mariage et de l'amour conjugal (III, 5 ; III, 11) mais surtout le poète la représente accompagnée de petits Amours (IV. 6 et 8) que l'on retrouve aux vers 120-122.

3.3.3 Une déesse protectrice des Arts et de la Poésie

Théocrite, dans *Les Syracusaines*, présente Arsinoé II comme une patronne des Arts et de la poésie : le chant de « la fille de l'Argienne » et le texte de l'*Idylle* lui-même le démontrent. De fait, cette dimension fait partie des prérogatives de la déesse Arsinoé Philadelphie si l'on considère les offrandes d'instruments de musique attestées par une épigramme d'Hédyle (*Épigr.* 4 G.-P.) qui évoque un rhyton possédant un mécanisme musical et ayant la forme du dieu Bès. Conçu par Ctésibios, il se trouve exposé dans le temple d'Arsinoé à Zéphyrion. De même, l'épigramme 37 A.-B. de Posidippe évoque une lyre, déposée en offrande. Le poème débute par ces vers (v. 1-2) : Ἀρσινόη, σοὶ τή[ν]δε λύρην ὑπὸ χειρ[.....] || φθεγγεῖσθαι μ[ένην] δελφίς ἤγαγ' Ἀριόνιο[ς], « Arsinoé, c'est pour toi qu'un dauphin a porté cette lyre jouée par la main... d'Arion ».

Ces prérogatives de la Zéphyritis s'expliquent par divers éléments. D'abord, d'un point de vue personnel, Arsinoé II et son frère-époux sont eux-mêmes lettrés et soutiennent les arts et la poésie. Le poète Philétas de Cos, fût, selon la tradition, leur précepteur.

Par ailleurs, à date plus ancienne, des liens entre les Muses et la famille royale macédonienne sont attestés : à Dion, Alexandre organise ainsi un festival dédié à Zeus et aux Muses, festival qui

¹⁰⁵ Clayman (2011) p. 239.

¹⁰⁶ Voir aussi Call., *Ép.* 5 Pf. Sur l'association d'Arsinoé II et d'Aphrodite dans les sources littéraires, voir Barbantani (2005).

avait été initié par un de ses prédécesseurs, le roi Archélaos (Diod., 17. 16. 4). Plutarque (*Mor.* 14b-c) rapporte qu'Eurydice, mère de Philippe de Macédoine, honorait aussi les Muses.

Enfin, dans la tradition égyptienne, Isis, déesse à laquelle Arsinoé II est assimilée (*OGIS* 31), est la déesse qui inventa l'écriture. Elle est associée au langage, en général, et Plutarque fait des Muses ses compagnes (*De Is.* 352b). Celles-ci, sont chez Diodore (1. 18. 4), les compagnes d'Osiris, qui devient ainsi un double d'Apollon. Enfin, Callimaque dans ses *Aitia* (Σ . ad fr. 2 Pf.) semble faire de la reine elle-même la « dixième Muse ».

Il apparaît donc que la fonction de patronne des arts et de la poésie de la déesse Zéphyritis, qui contribue à rapprocher la sphère du pouvoir et celle de la création littéraire et poétique, concrétise dans l'ordre d'un religieux très politique, des éléments déjà en germes dans la conception macédonienne et égyptienne de la royauté.

3.4 Date de composition de l'*Idylle 15* : entre 272 et 268

Parce que l'établissement du calendrier et de la chronologie lagides des premiers temps est complexe et ne fait pas consensus¹⁰⁷, établir la date exacte de la composition de l'*Idylle 15* relève de l'impossible. Cependant, dans la mesure où le temps de la composition et le temps historique ne sauraient être, pour ce texte, complètement distincts, on peut établir, en combinant les données intra-textuelles et des sources épigraphiques, papyrologiques et numismatiques, une datation comprise dans une fourchette chronologique de 4 à 5 ans. Pour déterminer la date de composition de l'*Idylle 15*, il est en effet raisonnable de considérer que le *terminus post quem* est le mariage

¹⁰⁷ Astin (1994) p. 147 : « Documents may be dated (i) by the Macedonian calendar and regnal year, beginning on the day of the king's accession (a lunar year bedevilled by the intercalation of an extra month every other year); (ii) by the Egyptian civil calendar (a year of 365 days) beginning on 1 Thoth, the regnal years dating from his accession (the usage of demotic Egyptian scribes); (iii) by the Egyptian civil calendar, the regnal years dating retrospectively from the beginning of his co-regency with Ptolemy Soter (the usage of the Greek scribes); (iv) by the so-called 'financial year' which used the Egyptian civil calendar, but began on 1 Mecheir instead of 1 Thoth », « Les documents peuvent être datés (i) selon le calendrier macédonien et l'année royale, qui commence le jour de l'avènement du roi (une année lunaire compliquée par l'intercalation d'un mois supplémentaire tous les deux ans) ; (ii) selon le calendrier civil égyptien (une année de 365 jours) commençant le 1er Thot, les années royales étant comptées à partir de son avènement (c'est l'usage des scribes égyptiens démotiques) ; (iii) selon le calendrier civil égyptien, les années royales étant datées rétrospectivement du début de sa corégence avec Ptolémée Sôter (c'est l'usage des scribes grecs) ; (iv) par le calendrier civil égyptien, les années royales étant datées rétrospectivement du début de sa corégence avec Ptolémée Sôter (c'est l'usage des scribes grecs) ; (iv) par la soi-disant "année financière" qui utilisait le calendrier civil égyptien, mais commençait le 1^{er} Mecheir au lieu du 1^{er} Thot ».

des souverains, autour de 274 ; je proposerai cependant de considérer plutôt comme *terminus post quem* l'apparition de *mnaieion* en 272. Le *terminus ante quem* est la date de la mort d'Arsinoé II.

Cette date est incertaine et reste débattue. D'après la stèle de Mendès (CG 22181), l'événement a lieu au cours de la 15^e année du règne de Ptolémée II (271/270, si comput macédonien) ; selon la stèle de Pithom, la reine est vivante « la 16^e année » (soit en 270/269 si comput macédonien). Ainsi, les deux stèles semblent ne pas suivre le même calendrier. E. Grzybek¹⁰⁸, interprète la différence de calendrier en suggérant que la stèle de Pithom date les événements du règne de Ptolémée II à partir de sa corégence avec Ptolémée I^{er} (285/4) tandis que la stèle de Mendès compte les années à partir de l'accession au pouvoir du souverain (283/2). En suivant cette proposition, la mort d'Arsinoé II serait survenue en juillet 268. Une scholie¹⁰⁹ au fragment 228 Pf. de Callimaque qui évoque l'apothéose d'Arsinoé précise que la mort de la reine aurait eu lieu durant une nuit de pleine lune (ὥς ἐν πασσελήν(ῳ) ἡρπασμένης, « parce qu'elle a été emportée à la pleine lune »). Dans son article « The Death of Arsinoe II Philadelphus: The Evidence Reconsidered », B. F. van Oppen de Ruiter¹¹⁰ reprend tous les éléments épigraphiques, papyrologiques et numismatiques et parvient à la conclusion suivante : « it is more likely that the death of Arsinoe II Philadelphus occurred in year 15 of Ptolemy II reckoned from the king's sole rule, in the month of Pachon, around the night of the full moon, viz., 16/17 July 268 BCE¹¹¹. » Théocrite aurait donc composé entre 274/273 et 268 les *Idylles 15* et *17*.

L'*Éloge de Ptolémée*¹¹² semble précéder *Les Syracusaines*, mais les deux textes forment une sorte de diptyque et leur date de composition semble proche. La scholie initiale à l'*Idylle 15* évoque, dès l'Antiquité, que ce texte doit être interprété comme un poème courtisan. Théocrite l'a composé pour « plaire à la reine » (χαριζόμενος τῇ βασιλίδι). Ce rapprochement est également confirmé par l'analyse du catalogue des objets disposés au palais pour les Adonies qui fait écho à la célébration de l'étendue et de la puissance du territoire lagide dans l'*Idylle 17*¹¹³.

¹⁰⁸ Grzybek (1990) p. 103 sq.

¹⁰⁹ *Scholia in Lyrica (P. Berol. 13417)* 228. 7.

¹¹⁰ Oppen de Ruiter (2010).

¹¹¹ Oppen de Ruiter (2010) : « le plus probable est que la mort d'Arsinoé II Philadelphie ait eu lieu en l'an 15 du règne de Ptolémée II, calculé à partir du règne personnel du roi, au mois de Pachon, vers la nuit de la pleine lune, soit le 16/17 juillet 268 avant notre ère ».

¹¹² Gow (1952) t. 1, p. xvii : « *Id. 17* is to be dated between 274 and July 270 B.C.—most probably in 273/2 ». Oppen de Ruiter (2014) propose une datation plus précise, les *Ptolemaia* de 274.

¹¹³ Oppen de Ruiter (2014) p. 165 : « the idyll best fits the geopolitical conditions shortly before the outbreak of the First Syrian War (274/3-273/2 BCE), but after a preliminary phase of Ptolemaic imperial expansion into Seleucid

Rien, en l'état actuel des connaissances, ne s'oppose à la proposition de Gow selon laquelle le festival aurait pu se tenir à la fin de l'été 272, mais elle ne s'appuie sur aucune donnée historique tangible. Il est arbitraire de vouloir placer le festival « en août ou en septembre » en se fondant sur les fruits disposés au palais¹¹⁴ et considérer une datation plus classique des Adonies, autour du lever héliaque de Sirius/ Sothis qui annonçait alors la crue du Nil (autour du 20-25 juin) semble tout aussi pertinent. La réapparition simultanée de l'étoile la plus brillante et de l'eau avait une signification hautement symbolique. La disparition d'Orion symbolisait la mort d'Osiris, et le retour de Sirius, sa résurrection.

La récente réévaluation de la chronologie de la grande réforme monétaire de Ptolémée II et la nouvelle datation, avant août 272¹¹⁵, de la mise en circulation du *mnaiëion*, pièce d'or valant une mine d'argent¹¹⁶ pourrait nous fournir un second *terminus post quem* pour la datation de la composition de l'*Idylle* et resserrer la fourchette chronologique indépendamment de la date contestée du mariage des souverains. Cette nouvelle monnaie figure au droit, les bustes géminés des *Theoi Adelphoi* et au revers, celui des *Theoi Soteres* ; la légende ΑΔΕΛΦΩΝ ΘΕΩΝ est répartie sur les deux faces.

Aux vers 36-37, Praxinoa qui vient de montrer à Gorgô sa nouvelle tenue des grands jours, lui révèle, à sa demande, le coût, colossal, de cette « folie » vestimentaire : πλέον ἀργυρίω καθαρῶ μνᾶν || ἢ δύο, « en argent pur, plus de deux mines ». La somme est inouïe, mais le contexte ne semble pas être à la plaisanterie ; la précision ἀργυρίω καθαρῶ est étonnante et ne se trouve pas attestée ailleurs et, en particulier, dans les sources papyrologiques. Gow¹¹⁷ l'interprète comme une expression populaire à rapprocher de l'anglais « hard cash », que l'on pourrait rendre en français par « en espèces, sonnantes et trébuchantes ».

Dans ce cas, la soigneuse mise en valeur du terme de μνᾶν, par son rejet en fin de vers, par l'écho sonore avec le verbe μὴ μνάσης qui semble suggérer une obsession monétaire, et par la

territory (during the "War of Syrian Succession," 281/0-276/5 BCE) », « l'idylle correspond le mieux aux conditions géopolitiques qui prévalent peu avant le déclenchement de la première guerre de Syrie (274/3-273/2 avant J.-C.), mais après une phase préliminaire d'expansion impériale ptolémaïque en territoire séleucide (pendant la " guerre de succession de Syrie ", 281/0-276/5 avant J.-C.) ».

¹¹⁴ Le climat égyptien et la qualité des comptoirs de la région d'Alexandrie permettent un approvisionnement en fruits, fleurs et végétaux en toute saison. Voir Callixène de Rhodes sur le pavillon de Philadelphie (*Peri Alexandrias*, fr. 2), par exemple.

¹¹⁵ Olivier & Lorber (2013).

¹¹⁶ Voir Annexe iconographique : figure 1.

¹¹⁷ Gow (1952) t. II (p. 278)

construction « alambiquée » des deux vers et l'expression au génitif ἀργυρίῳ καθαρῷ pourrait constituer une allusion à l'introduction du *mnaieion* d'or, ce qui nous permettrait de réajuster la date de composition *des Syracusaines* entre 272 et 268 (ou 270).

4 Contexte historique

Pour mieux appréhender le texte des *Syracusaines* de Théocrite, il est important d'essayer de comprendre le contexte dans lequel ce texte est produit. L'empire de Ptolémée II, riche et florissant est alors en expansion et Alexandrie, sa capitale, un centre d'attraction politique économique et culturel. L'engagement des Ptolémées en faveur des arts doit également être replacé de manière diachronique, interculturelle et politique. En effet, le pouvoir royal, neuf, des premiers Lagides s'incarne dans une monarchie « multiculturelle » qui s'exprime notamment dans sa dimension macédonienne et égyptienne¹¹⁸. Nous replacerons, enfin, les Adonies organisées par la reine Arsinoé II dans le contexte plus vaste des grandes fêtes et manifestations publiques royales.

4.1 Un empire en extension

L'*Idylle 15* de Théocrite illustre d'une façon originale le contexte politique et culturel de la cour d'Arsinoé II et de Ptolémée II à Alexandrie. Le catalogue des objets mobilisés pour les Adonies propose ainsi une géographie sinon du pouvoir royal, du moins de la sphère d'influence des Lagides¹¹⁹. Entre 274 et 268, Ptolémée II remporte des victoires tant stratégiques que militaires. « Rather than facing the threat of a two-front war from Cyrene and Syria, Ptolemy took the initiative and invaded Seleucid territory¹²⁰. » La stèle de Pithom, précédemment citée, atteste que la vérification des défenses de son royaume fait partie de ses priorités en 273 (l. 5-6)¹²¹. « His troops had already marched into Syria (winter 274/3 BCE), before Antiochus I could return from Sardis (March 273 BCE) (...) Land was confiscated, troops were levied for a month, support and elephants were sent for from Bactria. Peace was agreed to (probably earlier than modern historians tend to maintain, viz. 273/2 BCE) on terms favorable to Ptolemy II, who could thus claim a grand

¹¹⁸ Il est certain que la culture royale lagide est le résultat d'appropriations culturelles qui dépassent les notions de culture « janiforme », grecque et égyptienne. Cependant, affiner celle-ci nous entraînerait trop loin de notre objet : introduire le poème alexandrin des *Syracusaines*, dans lequel seules ces cultures, peut-être par ignorance, me semblent imprimées clairement.

¹¹⁹ Rémond (2019).

¹²⁰ Oppen de Ruyter (2015) p. 120 : « Plutôt que de faire face à la menace d'une guerre sur deux fronts en provenance de Cyrène et de Syrie, Ptolémée prend l'initiative d'envahir le territoire séleucide ».

¹²¹ La stèle évoque aussi l'élévation de remparts. Voir aussi l'éloge du roi dans la Stèle de Tell el Maskhouta (CGC 22183).

victory. [Cf. the Saïs stele.]¹²² ». Il s'agit de gagner le contrôle de la Méditerranée orientale¹²³. Ptolémée II noue également une alliance avec Rome contre Pyrrhus en 273¹²⁴ et en 268, le traité de Chrémonidès¹²⁵ officialise la triple alliance entre Sparte, Athènes et les souverains lagides.

4.2 Alexandrie, une capitale politique, économique et culturelle

En Égypte, Ptolémée II œuvre intensément à la légitimation de son pouvoir auprès des élites égyptiennes et de ses sujets mais la vie à Alexandrie, non dépourvue de tensions populaires, comme pourrait l'illustrer, à sa manière, le texte des *Syracusaines* à travers l'altercation entre grecs (v. 87-95) et l'expression du mépris de Praxinoa pour les Indigènes (v. 48), semble relativement paisible. La ville sert de vitrine artistique, scientifique, commerciale, politique à la puissance lagide et semble largement demeurer une enclave à part du reste du territoire¹²⁶, comme l'évoque le début du *Mimiame I* d'Héronidas (v. 26-31) :

κεῖ δ' ἔστιν οἶκος τῆς θεοῦ· τὰ γὰρ πάντα,
 ὅσσ' ἔστι κου καὶ γίνετ', ἔστ' ἐν Αἰγύπτῳ·
 πλοῦτος, παλαιστρη, δύναμις, εὐδίη, δόξα,
 θέαι, φιλόσοφοι, χρυσίον, νεηνίσκοι,
 θεῶν ἀδελφῶν τέμενος, ὁ βασιλεὺς χρηστός,
 Μουσηῖον, οἶνος, ἀγαθὰ πάνθ' ὅσ' ἂν χρήζης.

Là-bas c'est la maison de la déesse (Aphrodite) ; tout ce qui peut exister et se produire sur terre, on le trouve en Égypte : fortune,

¹²² Oppen de Ruitter (2015) p. 119 : « Ses troupes avaient déjà marché en Syrie (durant l'hiver 274/3 avant notre ère), avant qu'Antiochus Ier ne puisse revenir de Sardes (en mars 273 avant notre ère) (...) Des terres furent confisquées, des troupes furent levées pour un mois, du soutien et des éléphants furent envoyés de Bactriane. La paix fut conclue (probablement plus tôt que ce que les historiens modernes tendent à affirmer, à savoir en 273/2 avant notre ère) dans des conditions favorables à Ptolémée II, qui pouvait ainsi se prévaloir d'une grande victoire. (Cf. la stèle de Saïs) ».

¹²³ Antiochos prend provisoirement le contrôle de zones lagides sur la côte de Syrie et au sud de l'Anatolie, mais la guerre se solde par des victoires lagides : défaite d'Antiochos en Anatolie en 272 ; puis, prise de la Coélé-Syrie et du littoral de Syrie en 271.

¹²⁴ Kayser (2003) p. 436-437 : « C'est après la victoire des Romains sur Pyrrhus qu'en 273 av. J.-C. Ptolémée II envoya une ambassade à Rome, afin de conclure un traité d'« amitié » ; en réponse, les Romains dépêchèrent de leur côté une délégation à Alexandrie ».

¹²⁵ *IG II² 687*. C'est la première attestation historique, dans le monde antique occidental de la contribution d'une femme à la diplomatie internationale (l. 16-18) : ὁ τε βασιλεὺς Πτολεμαῖος ἀκολούθως τεῖ τῶν προγόνων καὶ τεῖ τῆς ἀδελφῆς προ[α]φρέσει φανερός ἔστιν σπουδάζων ὑπὲρ τῆς κοινῆς τ[ῶν] Ἑλλήνων ἐλευθερίας, « Le Roi Ptolémée, en accord les principes politiques de ses parents et de sa sœur la reine, prend clairement au sérieux la liberté commune des Grecs ».

¹²⁶ C'est la conclusion de Chauveau (1999).

palestre, pouvoir, beau temps, gloire, spectacles, philosophes, or, jeunes garçons, le temple des dieux frère et sœur, l'honnête roi, le Musée, du vin, toutes les bonnes choses dont tu peux avoir envie.

Ce catalogue un peu désordonné et hyperbolique de « toutes les bonnes choses » qui se trouvent à Alexandrie d'Égypte, selon le personnage d'Héronidas, traduit un émerveillement dont la fabrique fait pleinement partie de l'idéologie royale, émerveillement encore palpable aujourd'hui, y compris dans la littérature scientifique. Fondée en 331 par Alexandre le Grand, Alexandrie est, sous le règne de Ptolémée II, une capitale de la culture où s'épanouissent le commerce, les sciences et les arts. Le Musée et la Bibliothèque dont le projet¹²⁷ remonte probablement au règne de Ptolémée I^{er} Sôter, mais dont le développement semble dater du règne de Ptolémée II¹²⁸, accueillent et brassent savants de tous horizons. Selon la tradition, des lettrés juifs¹²⁹, par exemple, commencent la traduction des textes israélites et l'on trouve, dans la Bibliothèque, des collections perses¹³⁰ et égyptiennes¹³¹. Une seconde librairie se trouvait au temple de Sérapis à Rhakotis, le quartier le plus ancien de la ville. Les témoignages concernant cette dernière datent de l'époque romaine, mais certains historiens considèrent que sa création date probablement du règne des premiers Ptolémées¹³².

Les savants du Musée qui avaient des activités de recherche et de transmission conservaient la culture grecque, en renouvelaient la signification tout en augmentant le prestige, l'attraction et la réputation du royaume lagide dans le monde hellénistique. La dimension de compétition politique internationale présente dans divers festivals et à l'occasion des jeux n'est pas absente du projet de la Bibliothèque. Ainsi, lorsque le Syracusain Théocrite émigre à Alexandrie autour de

¹²⁷ Le Musée et la Bibliothèque reflètent un projet politique qui révèle, entre autres enjeux, le désir de suprématie culturelle des Lagides sur le monde grec. Voir Stephens (2004) p. 55.

¹²⁸ Erskine (1995) ; Bagnall (2002).

¹²⁹ Ces savants auraient été au nombre de soixante-douze, d'après le *Talmud, Sopherim (Le Traité des scribes, 1, lois 7)*. Selon la lettre d'Aristée à Philostrate, la *Septante* serait due à l'initiative de Démétrios de Phalère, qui vers 270 av. J.-C., aurait suggéré à Ptolémée II (au *pharaon* dans le texte grec) d'ordonner la traduction en grec de tous les textes israélites, sacrés et profanes. Ces sources sont incertaines.

¹³⁰ Pline l'Ancien (*H. N.* 30. 2. 4) rapporte qu'Hermippe, contemporain de Callimaque et de Théocrite a composé une étude des œuvres de Zoroastre.

¹³¹ Fraser (1972) p. 330 ; Legras (2002) p. 987-988.

¹³² McKenzie (2007) p. 55.

275 av. notre ère, environ 55 ans après la fondation de la ville, le poète rejoint nombre d'immigrés grecs¹³³ et d'autres horizons, attirés, comme lui, par les promesses du royaume lagide.

Aucune source ne prouve les liens que Théocrite a pu, ou non, entretenir avec la bibliothèque du Musée¹³⁴ mais son œuvre fait de lui un poète de cour et paradoxalement, le plus prolifique que nous ayons conservé. C'est de lui, en effet, parmi les poètes alexandrins, que nous sont parvenus la plupart des vers courtisans de l'époque¹³⁵. Théocrite représente, comme tant d'autres hellènes tels Posidippe de Pella, Callimaque, Cyrénéen d'origine qui a épousé, selon la *Souda*, une Syracusaine, ou comme Gorgô et Praxinoa, les protagonistes de l'*Idylle 15*, un exemple de la diversité mouvante et opportuniste de cette cité cosmopolite : sa poésie ne peut donc se comprendre en dehors du contexte de sa production, un contexte politique et culturel « inédit », marqué par une double culture grecque et égyptienne mais pas seulement, et une identité variée et en devenir, l'identité alexandrine.

4.3 Rois macédoniens - Pharaons égyptiens : une idéologie traduite dans l'*Idylle 15*

Pour pouvoir exister durablement, les premiers Ptolémées ont dû inventer un métissage politique entre diverses traditions et s'appuyer sur les structures de gouvernement existantes, égyptiennes mais aussi perses¹³⁶, ainsi que sur les élites puissantes, notamment la classe des prêtres, qui contrôlaient le Double-Pays, la Haute et Basse Égypte. Le pouvoir de la dynastie lagide se caractérise donc par la création d'une nouvelle donne politique, marquée par deux conceptions du pouvoir royal dominantes qui s'expriment plus ou moins conjointement et suivant les aires géographiques¹³⁷ : celle de *basileus* macédonien et celle de pharaon d'Égypte, auxquelles il

¹³³ L'immigration grecque aux abords d'Alexandrie remonte pour certains sites à l'époque archaïque. Voir Empereur (2018).

¹³⁴ Aucune source ne présente Théocrite comme appartenant au cercle officiel du Musée.

¹³⁵ Les *Idylles 14, 15 et 17* ont une dimension clairement politique, ainsi que le poème intitulé *Bérénice* ; les *Idylles 18, 24 et 26* peuvent être lues allégoriquement ; le vers 93 de l'*Idylle 7* semble faire allusion au roi lagide : ἑσθλά, τά που καὶ Ζηνὸς ἐπὶ θρόνον ἄγαγε φάμα· « des chants excellents, que la renommée a pu mener jusqu'au trône de Zeus ».

¹³⁶ La domination perse débute en 343. En 332 av. J.-C., le satrape Mazacès livra le pays sans résistance à Alexandre le Grand.

¹³⁷ Hölbl (2000) ; Chauveau (1999) p. 6) affirme qu'« Alexandrie n'est pas intégrée dans la géographie de l'Égypte, elle n'est que la résidence des « rois grecs », désignation remarquable ; pour la classe sacerdotale, les Lagides sont bien pharaons en Égypte, mais rois grecs à Alexandrie. »

faudrait sans doute ajouter une influence orientale manifestée dans le culte d'Adonis¹³⁸. Cette nouvelle donne se manifeste de diverses manières dans l'*Idylle 15* de Théocrite. Il s'agit de les clarifier.

4.3.1 L'ordre et l'harmonie

Le roi de tradition macédonienne est avant tout un bienfaiteur, un protecteur et un individu exemplaire doublé d'un chef militaire dont la légitimité est fondée sur des prouesses tangibles. Pour Hölbl, « this model was in part derived from the ancient Greek kingship itself, partially from Greek philosophy of the fourth century (e.g. Arist. Pol. III.14.1[1284b 35ff.); Plat. Lg. IV.711e-712a; Pit. 294a; R. V.473d) and finally also in many ways from the ideal image of the citizen of a Greek polis. In this regard, the ideology of the king transformed him into a saviour, liberator (especially of Greek cities), protector and begetter and guarantor of fertility and affluence¹³⁹ ». Il est aussi probable que les modèles des rois divins et épiques et des héros mythologiques ont pu aussi contribuer à la conception de cette royauté. On sait qu'Alexandre se figure en nouvel Achille, et cela se manifeste avec clarté chez Théocrite.

Le pharaon, quant à lui, « was the mortal bearer of a divine office during his lifetime and was the king carrying out the role of a god and mediator between the mortal and divine world¹⁴⁰ ». Il est indispensable à la bonne marche du monde car il est le seul qui peut accomplir certains rites quotidiens et présenter des offrandes aux dieux. Il est aussi le garant de l'Union des Deux Terres, une union primordiale selon la conception égyptienne, pour l'équilibre cosmique. La fonction de Pharaon a aussi un aspect nourricier qui garantit l'abondance (et peut remédier à des mauvaises récoltes) ; cette fonction doit sans doute être mise en rapport avec l'importance d'Adonis pour les premiers Ptolémées. Enfin, un autre élément essentiel de l'idéologie pharaonique et qui peut aisément se superposer à la conception du *basileus*, est le caractère guerrier du pharaon qui écrase

¹³⁸ Anagnostou-Laoutides (2016).

¹³⁹ Hölbl (2000) p. 91 : « ce modèle était en partie dérivé de la royauté grecque antique elle-même, en partie de la philosophie grecque du quatrième siècle (...) et enfin, à bien des égards, de l'image idéale du citoyen d'une *polis* grecque. À cet égard, l'idéologie du roi l'a transformé en sauveur, en libérateur (surtout des cités grecques), en protecteur, en géniteur et en garant de la fertilité et de l'abondance ».

¹⁴⁰ Hölbl (2000) p. 92 : le pharaon « était le mortel porteur d'une fonction divine durant sa vie ; c'était un roi incarnant le rôle d'un dieu et de médiateur entre le monde des mortels et le monde divin ».

ses ennemis : comme le roi de tradition macédonienne, le pharaon se doit d'être victorieux, il est celui qui détruit les ennemis de l'Égypte de son bras puissant et vigoureux.

Les Égyptiens ont reconnu tour à tour la souveraineté des Perses et d'Alexandre le grand, et cette reconnaissance se traduit par une titulature canonique composée de cinq noms, dont deux sont inscrits dans des cartouches, selon une phraséologie traditionnelle. C'est ainsi qu'à la suite d'Alexandre le Grand¹⁴¹, les souverains lagides, couronnés pharaons, adoptent et le modèle iconographique du souverain égyptien et sa titulature traditionnelle¹⁴².

C'est vrai également pour la reine. Ainsi, dès 274, Arsinoé II possède une titulature complète¹⁴³. « Arsinoë's titles as listed in the material demonstrate a continuation of native Egyptian traditions. Various designations correspond to prominent queens of the pharaonic era, including Hatshepsut and Tiye. Most interesting, however, is the clear continuation of the official designations applied to queens of the Third Intermediate Period/Late Period. Chiefly, Arsinoë's epithets correspond with titles that describe Amenirdis I and Ankhnesneferibre in their religious positions as god's wives. One obvious example is 'Mistress of Eternity, Lady of the solar disc', which is documented as a title of only four queens, including Arsinoë and the god's wives¹⁴⁴ ». Il est cependant remarquable qu'Arsinoé II soit la première reine lagide¹⁴⁵ à avoir reçu le titre égyptien de *nsw-bitj*, « roi de Haute et de Basse Égypte », qui la désigne, à l'instar d'une Hatchepsout, comme souveraine à part entière, capable de succéder au pharaon, et non pas simple consort. « Prior to Arsinoë, Meritneith, Nitocris, Hatshepsut, and Tawosret were described with this official prefix *nsw-bitj* – "King of Upper and Lower Egypt"¹⁴⁶ ».

¹⁴¹ Une inscription du tombeau de Pétoisiris présente Alexandre le Grand comme « le souverain de l'Égypte » (Inscription 81 de la tombe de Pétoisiris). Voir Menu (1998) p. 250.

¹⁴² Pour Alexandre le Grand, voir Bosch-Puche (2013) ; Bosch-Puche (2014).

¹⁴³ Nilsson (2012) p. 110-112.

¹⁴⁴ Nilsson (2012) p. 125 : « Les titres d'Arsinoé, tels qu'ils sont énumérés dans les documents, témoignent de la continuité des traditions égyptiennes. Plusieurs désignations correspondent à des reines importantes de l'ère pharaonique, notamment Hatchepsout et Tiyé. Le plus intéressant, cependant, est la continuité évidente des désignations officielles appliquées aux reines de la troisième période intermédiaire/fin de période. Les épithètes d'Arsinoé correspondent principalement aux titres qui décrivent Amenirdis I et Ankhnesneferibre dans leurs positions religieuses d'épouses de dieux. Un exemple évident est celui de "Maîtresse de l'éternité, Dame du disque solaire", qui est documenté comme étant un titre de quatre reines seulement, y compris Arsinoé et les épouses des dieux ».

¹⁴⁵ La seconde sera Cléopâtre VII.

¹⁴⁶ Nilsson (2012) p. 124 : « Avant Arsinoé, Meritneith, Nitocris, Hatchepsout et Tawosret ont été désignées par le préfixe officiel *nsw-bitj* - "roi de Haute et Basse-Égypte" ».

En effet, si les nouvelles populations hellènes et la population égyptienne conservent chacune une forte identité culturelle dont on a pu dire qu'elles cohabitent chacune avec l'autre¹⁴⁷, il existe la nécessité pour les Lagides d'incarner une continuité avec le pouvoir des pharaons indigènes¹⁴⁸ en exploitant, d'abord, le rejet des Perses commune aux deux cultures, en adoptant des coutumes et certains aspects de l'idéologie égyptiens pour légitimer leur pouvoir et en créant une nouvelle iconographie mêlant les cultures grecque et égyptienne qui peut faire ressembler Alexandrie à un véritable creuset de l'idéologie lagide. L'usage de la langue hiéroglyphique et de ses formules, tradition que les prêtres perpétuent contribue aussi à construire, y compris visuellement, cette nouvelle culture¹⁴⁹. Dans le chant de « la fille de l'Argienne » sont ainsi mobilisées des formules qui rappellent des expressions rituelles égyptiennes (v. 111 ; v. 118).

Le protocole royal de la stèle *BM EA 616*, écrite en hiéroglyphes, ainsi que la dédicace introductive et la détermination divine de Ptolémée II permet bien d'illustrer cette adoption des codes pharaoniques :

« L'an 29, 4e mois de l'hiver, sous la Majesté de l'Horus «le jeune homme valeureux», Celui des deux maîtresses «le grand de puissance», l'Horus d'Or «Celui que son père a couronné», le Roi de Haute et Basse Égypte, le seigneur du Double-Pays, le seigneur de l'accomplissement des rites, Puissant est le *ka* de Rê, aimé d'Amon, le Fils bien-aimé (issu) du corps de Rê, le seigneur des couronnes, Ptolémée, aimé d'Amon-Rê, seigneur de Xoïs, qui s'est créé lui-même, le grand dieu issu du Noun, le dieu parfait, seigneur du ciel, de la terre, de la Douat, de l'eau et des montagnes. Puisse-t-il vivre comme Rê qui est à la tête des vivants, éternellement et à jamais. Vive le dieu parfait [...], semence divine de Celui qui préside à l'horizon, l'héritier efficace de Celui

¹⁴⁷ Voir Bingen (1981) p. 3-18 : pour les populations, les identités culturelles égyptienne et grecque relèvent, selon l'auteur, d'une cohabitation marquée par une certaine « étanchéité » ou « opacité » qui va, parfois, jusqu'au refus de « l'autre ». Cette conception apparaît cependant datée et un consensus semble désormais se former autour des notions de « multiculturalisme » ou de « biculturalisme » qui conduit à des « métissages ». Voir Versluys & Bricault (2010) p. 10 : « Nowadays most scholars think that although to a large degree Greeks and Egyptians each lived in their own domain, there could be an important overlap between the two 'cultures' in certain aspects or roles » : « aujourd'hui, la plupart des chercheurs pensent que, bien que les Grecs et les Égyptiens aient vécu dans une large mesure chacun dans leur propre espace, il pourrait y avoir un chevauchement important entre les deux "cultures" en ce qui concerne certains aspects ou certains rôles ».

¹⁴⁸ Par exemple, à titre d'anecdote, au début du *Roman d'Alexandre* du pseudo-Callisthène, Nectanebo II est présenté comme le père d'Alexandre par le pharaon lui-même.

¹⁴⁹ Ces usages se pratiquent non seulement à l'attention des populations autochtones mais également hellènes, et ce, y compris en dehors de la sphère d'influence directe du pouvoir lagide. Les décrets de synodes (à partir de Ptolémée III) seront affichés en hiéroglyphique, démotique et grec pour une meilleure diffusion.

qui s'est créé lui-même, sa réplique sur terre à la Grande porte, incarnation divine de Rê-Horakhty, manifestation divine du Maître de l'univers¹⁵⁰ ».

Le royaume d'Égypte constitue, pour les premiers Lagides, l'essentiel de leur territoire à partir duquel rayonne leur puissance militaire, diplomatique, intellectuelle et économique ; sa consolidation politique est donc un enjeu premier pour cette dynastie nouvelle. Le grec devient langue de bureaucratie¹⁵¹ mais coexiste avec le hiéroglyphique et surtout avec le démotique, utilisé par l'administration locale et les temples, pour des textes religieux et littéraires, les affaires et la vie privée. Les Ptolémées s'appuyant sur une bureaucratie bilingue, le rôle des Égyptiens ne doit pas être minimisé comme le démontrent des travaux de recherche récents concernant les administrations régionales, mais aussi l'armée¹⁵².

L'approche de la dynastie et des deux premiers souverains lagides, en particulier, est donc une approche du pouvoir relativement pragmatique : la promotion d'un culte nouveau de Sérapis, la propagande anti-Perse, comme en témoigne la Stèle du Satrape¹⁵³ dès 311, le « sauvetage » des temples égyptiens¹⁵⁴, la restitution des ouvrages sacrés, la protection des temples et de leurs propriétés¹⁵⁵, la poursuite des grands travaux de construction ou de restauration des temples initiés par les pharaons des 30e et 31e dynasties placent les deux premiers Lagides comme continuateurs

¹⁵⁰ Guerneur & Thiers (2001) p. 203.

¹⁵¹ Rochette (1996) p. 154 : « L'arrivée d'Alexandre, en 332, consacra le triomphe du grec comme langue de l'administration. La langue des Hellènes remplace l'araméen (« l'araméen d'Empire »), qui avait prévalu comme *lingua franca* durant l'occupation perse, depuis 535, date de la réduction de l'Égypte en satrapie de l'Empire perse ».

¹⁵² Clarysse (1985) ; Thompson (1994) ; Lloyd (2002) p. 119-122.

¹⁵³ Musée du Caire, Cat. Gén. 22 181. Voir Schäfer (2011) ; Ockinga (2018) p. 166-198 ; Gorre (2017) p. 51-68. Cette stèle est essentielle pour comprendre la construction du pouvoir lagide : composée alors que Ptolémée est seulement « satrape » d'Égypte, sous le règne d'Alexandre IV, fils posthume d'Alexandre le Grand, la stèle le présente comme un pharaon, notamment à travers ses actions de restitution de terres et d'animaux au temple d'Edio à Buto dans le Delta. Voir aussi Manning (2010) p. 95 : « In the offering scene at the top of the stela, a pharaoh is depicted making offerings to two gods, Uto and Harendotes. The cartouches are blank, but it is likely that the "pharaoh" depicted is Ptolemy rather than Alexander as Alexander's cartouches are regularly inscribed in hieroglyphic », « Dans la scène d'offrande située en haut de la stèle, un pharaon est représenté en train de faire des offrandes à deux dieux, Uto et Harendotes. Les cartouches sont vides, mais il est probable que le "pharaon" représenté soit Ptolémée plutôt qu'Alexandre, car les cartouches d'Alexandre sont régulièrement inscrits en hiéroglyphes ».

¹⁵⁴ Il est débattu que ce processus soit initié par Alexandre le Grand lui-même. Pour C. Thiers (2010), il permet surtout le retour à la stabilité après le départ des Perses. D'autres égyptologues sont moins nuancés comme Traunecker (1985) p. 381 : selon l'historien, Alexandre rénove la chapelle de Khonsou construite sous Nectanébo dans le Temple de Kamak et reconstruit en partie l'Akhmenou de Toutmôsis III à Karnak et réalise le sanctuaire de la barque au temple de Louxor. Par ces actions, Alexandre est le pharaon bâtisseur, rétablissant l'ordre cosmique en procédant à une de ses fonctions primordiales en tant que roi de Haute et de Basse Égypte : construire et rénover les demeures des dieux afin de procéder aux offrandes rituelles quotidiennes visant à satisfaire les dieux et faire régner la Maât.

¹⁵⁵ Comme les Égyptiens, Alexandre et ses héritiers sont en guerre contre les Perses. Les exploits militaires d'Alexandre pouvant être assimilés, essentiellement, *a posteriori* à une croisade anti-perses.

du pouvoir pharaonique. En soutenant les cultes et le clergé égyptiens, ils ont sciemment cherché à maintenir et renforcer les liens entre les prêtres et l'autorité royale. Le règne de Ptolémée II voit d'ailleurs se développer ces relations qui bénéficient à chacune des parties. Selon Gilles Gorre, « le règne de Ptolémée II serait marqué par la volonté de rendre le pouvoir lagide plus conforme à la pharaonité¹⁵⁶ ». « Cette politique d'association de certains prêtres au pouvoir, si ce n'est directement par un poste étatique, au moins par une proximité avec le souverain, est aussi un moyen pour la couronne de s'assurer des relais fidèles dans les temples afin de contrôler la chôra¹⁵⁷ ».

Peu de noms d'Égyptiens proches des nouveaux *basileis* nous sont parvenus¹⁵⁸, mais on peut évoquer Amonpayon I¹⁵⁹ et Pétosiris, proches de Sôter ; l'intellectuel Manethon, le prêtre hellénisé Sénou de Coptos ou Sénouchéri mieux connu sous le nom de Zénon¹⁶⁰, contemporains de Ptolémée II. Ils ne portent pas le titre de *Philoï* et leurs compétences sont surtout d'ordre religieux et militaire¹⁶¹.

La continuité politique égyptienne s'exprime aussi rituellement. Le Pharaon « est l'élément fondamental du système politico-religieux en Égypte : quelle que soit son origine, indigène ou étrangère, il est indispensable à la bonne marche du monde puisqu'il est en théorie, le seul à pouvoir satisfaire les dieux par les offrandes quotidiennes¹⁶² ». Dès le règne d'Alexandre le Grand, le roi macédonien s'acquitte donc des offrandes aux dieux indigènes conformément à ses devoirs de pharaon comme en témoignent les inscriptions en hiéroglyphes¹⁶³ des stèles de Pithom et de Mendès, ou certains bas-reliefs de grands centres religieux, notamment à Memphis. C'est peut-

¹⁵⁶ Gorre (2003) p. 32.

¹⁵⁷ Gorre (2003) p. 34.

¹⁵⁸ Une quinzaine selon Legras (2004) ; Rodriguez (2005) identifie 12 personnes dont les fonctions se surimposent souvent : 9 militaires dont 2 gouverneurs et 4 prêtres ; 6 prêtres, grands prêtres ou prophètes ; 3 gouverneurs ou nomarques dont 1 prêtre et 2 militaires ; un historien, un docteur, un astrologue.

¹⁵⁹ Rodriguez (2005) p. 59-60.

¹⁶⁰ Sénou de Coptos = Sénouchéri = Esnoun = Zénon : voir Engsheden (2006) p. 13-18.

Les inscriptions hiéroglyphiques de Zénon confirmeraient le v. 128 sur l'exil d'Arsinoé I en Thébaïde, dans les environs de Coptos : I Guerneur, « Glanures § 1-2 », BIFAO 103, 2003, p. 281-296 ; id., Glanures § 3-4 », BIFAO 106, 2006, p. 105-126.

¹⁶¹ Derchain (2000) ; Legras (2002) ; Peremans (1987) ; Clarysse (1985) ; Rodriguez (2005).

¹⁶² Chauveau & Thiers (2004) p. 378.

¹⁶³ L'adoption de l'écriture hiéroglyphique et de l'iconographie traditionnelle dans les premiers décrets émanant des dominateurs grecs, prépare le nouveau pouvoir lagide et facilite l'assimilation des rois macédoniens comme pharaons égyptiens pour les populations autochtones.

être en lien avec cette tradition que les Adonies d'Arsinoé II sont devenues, du moins partiellement, un rite « royal ».

Le souverain égyptien, incarnation d'Horus sur terre est le garant de la *maât*, qui comprend l'ordre cosmique, l'harmonie et la justice et reçoit de la divinité « force, vie, santé et un règne infini ». L'importance du concept de la *maât* que l'on peut rapprocher, avec prudence de la notion de *kosmos*, peut se deviner dans l'*Idylle 15*, dans laquelle le monde extérieur comme celui de l'univers de Praxinoa sont sans cesse menacés par le chaos, au contraire de l'ordre et de l'harmonie qui règnent au palais. Arsinoé II comme Ptolémée II sont présentés comme des garants de cet « ordre » : l'action de la souveraine est de κοσμεῖν (v. 23), « mettre en ordre, arranger avec harmonie » l'espace du palais pour les Adonies, quant à Ptolémée II, il apparaît (en partie) comme initiateur d'une sécurité urbaine renouvelée, notamment contre les voleurs « indigènes » (v. 46-50). Enfin, Dinon, désigné à deux reprises par l'hypocoristique rare ἀφῶς répété deux fois (v. 14 et 15) semble un avatar possible d'Apophis, divinité serpentiforme qui, comme Seth, symbolise le chaos qui menace sans cesse la *maât*.

Les vertus royales d'Eunoia, de Philia, de Charis mais aussi de compassion (v. 75) apparaissent également en filigrane de ce texte.

4.3.2 Métissages artistiques

L'architecture d'Alexandrie doit aussi être interprétée comme une illustration de cette réalité interculturelle du pouvoir lagide : les résultats des fouilles de Jean-Yves Empereur et de Frank Goddio, par exemple, en témoignent du point de vue matériel et iconographique. Cohabitent dans une organisation et un plan grecs, une « cosmétique » et une « culture » bigarrées qui s'expriment avec une intensité variable, de très grecque à très égyptienne, avec la présence de phénomènes de bilinguisme, de contamination¹⁶⁴, de polysémie iconographique.

¹⁶⁴ Des éléments du décor lagide reflètent aussi des influences orientales : à ce propos, penser à la tente royale de Ptolémée II de tradition. L'abondance de tissus de couleur pourpre peut rappeler aussi la couleur des rois achéménides.

Ce multiculturalisme émanant notamment du pouvoir¹⁶⁵, se traduit en art, en une forme nouvelle de la représentation du pouvoir royal¹⁶⁶. Alors que le *basileus* est représenté comme un roi grec avec les attributs hellénistiques (diadème ou bandeau rappelant celui des athlètes vainqueurs aux jeux, coiffure bouclée de type grec, sceptre, etc.), le pharaon est représenté traditionnellement avec le *pschent* et le *némès* selon les canons graphiques pharaoniques, comme en témoignent le groupe des statues de Ptolémée II (Inv. 22682) et d'Arsinoé II (Inv. 22681) figurée en Isis conservé au Musée du Vatican. De même, alors que le *basileus* et la *basilissa* font l'objet d'un culte nouveau et deviennent des *theoi* (Voir Call. *Hy.* 4, v. 165 : θεὸς ἄλλος), les bas-reliefs égyptiens représentent un pharaon et une pharaonne¹⁶⁷ empreints de piété traditionnelle, intermédiaires divins entre les dieux et les hommes et présentant des offrandes aux dieux indigènes, mais pas seulement, comme en témoigne l'*Idylle 15*, à travers l'exemple d'Adonis.

Un langage visuel nouveau, résultat d'interactions artistiques qui mobilisent une double culture égyptienne et grecque¹⁶⁸, apparaît d'emblée, comme en témoigne, par exemple, une plaque votive conservée à la Bibliothèque nationale de France¹⁶⁹ ou la statue-pilier colossale d'un souverain, repêchée entre 1995 et 1996 dans le Port Est d'Alexandrie (Qaitbay), qui représente peut-être Ptolémée II, figuré en pharaon¹⁷⁰. La statue de style égyptien s'agrément de mèches de cheveux dépassant du *némès*. Le double portrait d'un couple de souverains lagides, probablement Ptolémée II et Arsinoé Philadelphie figurant sur un camée dit « Camée Gonzague » et daté autour de 270¹⁷¹ propose également un exemple de ce nouveau langage iconographique, tout comme un camée ptolémaïque comparable à Vienne¹⁷² : « on hésite souvent à reconnaître sur le camée un

¹⁶⁵ Alexandre lui-même selon Arrien (*An.*, 3. 1. 11) a défini l'emplacement des premiers temples dont un temple d'Isis. Sur la culture des premiers immigrants grecs d'Alexandrie, populations relocalisées de comptoirs grecs comme Naucratis, voir Empereur (2018). La découverte d'un temple de Bastet dans le quartier royal à Alexandrie en 2014 éclaire de façon majeure la réalité culturelle alexandrine des premiers Lagides : ce temple grec témoigne d'une acculturation et d'une appropriation séculaire de la religion égyptienne d'une partie des premiers groupes de population de la ville. Une culture tierce, grecque mais imprégnée de culture égyptienne, propre aux populations des comptoirs commerciaux du Delta commence à se façonner bien avant les conquêtes d'Alexandre.

¹⁶⁶ Ashton (1999).

¹⁶⁷ Rappelons qu'Arsinoé II possède une titulature pharaonique de son vivant. Avant elle, nous avons peu d'exemples connus, sinon Hatchepsout. Voir Albersmeier & Minas-Nerpel (1998) p. 6.

¹⁶⁸ L'influence orientale et perse devrait aussi être explorée de manière plus approfondie. Le lit funéraire d'Adonis pourrait être une manifestation visuelle de l'influence orientale.

¹⁶⁹ Annexe iconographique : figure 2.

¹⁷⁰ Musée des Antiquités, Bibliothèque d'Alexandrie, numéro d'inventaire : BAAM 1317. Voir Queyrel (2009) p. 22.

¹⁷¹ Annexe iconographique : figure 3. Voir Galbois (2018) p. 190-191.

¹⁷² Annexe iconographique : figure 4.

Alexandre ou un Ptolémée II représenté à la manière d'Alexandre, avec divers symboles qui, sur le casque, font allusion à la naissance et à la divinité d'Alexandre : le foudre est l'attribut de Zeus, ancêtre de la lignée d'Alexandre ; la tête de Zeus-Ammon rappelle la consultation de l'oracle de Siwa ; le grand serpent pourrait être une allusion à la légende de la naissance divine d'Alexandre¹⁷³. Cet « exotisme » égyptien doit, bien sûr, se comprendre à destination des Égyptiens, mais surtout à destination des sujets du roi, dans leur diversité : il exprime et légitime un pouvoir nouveau fondé sur une double continuité historique notamment face aux potentielles prétentions hégémoniques d'autres monarchies hellénistiques¹⁷⁴.

Les études archéologiques récentes de F. Goddio et de J.-Y. Empereur notamment, comme les travaux fondateurs de S. Stephens¹⁷⁵ en littérature, ou de M. Nilsson¹⁷⁶ ou d'E. Galbois (2018) pour la dimension iconographique, contribuent à documenter la réalité du multiculturalisme politique et religieux qui se traduit en divers langages visuels, artistiques et architecturaux, souvent initiés par le pouvoir et nous invitent à relire certains textes, comme les *Syracusaines*, à cette lumière. Car le pragmatisme politique des premiers Lagides se devine également dans certains traits de la littérature de cour de l'époque : si Callimaque ou Théocrite s'expriment en grec¹⁷⁷, on devine dans leurs écrits encomiastiques des motifs qui devaient être évocateurs, voire unificateurs pour le public courtisan¹⁷⁸. Les *Hymnes à Zeus ou à Délos*, notamment, de Callimaque, son *Apothéose d'Arsinoé*, son poème intitulé *La Chevelure de Bérénice*, ou les *Idylles 15 et 17* de Théocrite témoignent bien de la construction de cette nouvelle littérature fondée sur un rapport complexe au pouvoir royal. Ainsi, dans l'*Idylle 17*, Théocrite fait référence à la conception égyptienne du pouvoir royal et réinterprète certaines qualités traditionnelles du pharaon, comme sa dimension conquérante et civilisatrice. La dimension égyptienne du pouvoir lagide est aussi convoquée à travers la figure de Python dans l'*Hymne à Délos* de Callimaque ; tandis que dans

¹⁷³ Queyrel (2009) p. 12.

¹⁷⁴ C'est l'une des thèses développées par Wackenier (2008).

¹⁷⁵ Stephens (2003).

¹⁷⁶ Nilsson (2014).

¹⁷⁷ Le public de la cour des Ptolémées devait être un groupe hétérogène composé majoritairement de Grecs et d'Hellènes, mais aussi de prêtres et de scribes égyptiens hellénisés comme Manethon, par exemple. Pour d'autres noms comme Onnophris, voir Thompson (2018) p. 20 sq. et Lloyd (2010) p. 94-95.

¹⁷⁸ On peut rappeler ici le projet du grand prêtre et scribe de Héliopolis, Manethon de Sebennytos qui se trouve être contemporain de Théocrite et de Callimaque : il compose une étude sur l'histoire et la religion égyptiennes en grec dont il ne reste malheureusement que des fragments et des citations éparses et contribue avec Timothée à la conception du nouveau culte de Sarapis. C'est le seul et premier égyptien connu de l'époque à composer une œuvre savante et littéraire en grec.

son *Hymne à Zeus*, ce dernier justifie le « trône » de Zeus (δίφρου, v. 67¹⁷⁹), et donc indirectement celui de Ptolémée II par les « travaux de ses mains » (ἔργα δὲ χειρῶν, v. 66). Cette dimension de « labeur » qui semble aussi convoquer le souvenir d'Héraclès¹⁸⁰ traverse aussi l'*Idylle 15* et définit, selon les protagonistes, les accomplissements de Ptolémée I^{er} Sôter. Son action policière est précisément qualifiée de καλὰ ἔργα par Praxinoa, au moment de la traversée de la ville (v. 46).

D'autres motifs « interculturels » sont perceptibles dans *Les Syracusaines*. Adonis et Aphrodite rappellent Osiris et Isis ; les motifs végétaux, la présence d'oiseaux dans le décor des Adonies peuvent évoquer tout autant un *locus amoenus* qu'un espace rituel ou funéraire égyptien. On peut citer, de même, la présence subtile mais insistante du serpent, qui évoque l'une des dimensions des devoirs du pharaon¹⁸¹ ou les vers 111 (Ἀρσινόα πάντεσσι καλοῖς ἀπιτάλλει Ἄδωνιν) et 118 (πάντ' αὐτῷ πετεηνὰ καὶ ἔρπετὰ τεῖδε πάρεστι), qui rappellent des expressions rituelles égyptiennes bien attestées. L'*Idylle 15* rapproche ainsi des réalités et des traditions grecques et égyptiennes, et propose des éléments d'unification susceptible de séduire, non sans quelque ambiguïté ni ironie, nous le verrons, son public.

4.3.3 Une idéologie active à travers fêtes et propagande royale

L'*Idylle 15* de Théocrite rend compte, à sa manière, de la propagande royale et de la culture des festivals qui caractérisent le pouvoir lagide¹⁸². La création de fêtes, comme les Adonies, sous l'impulsion du couple royal, l'ouverture de certaines zones du palais au public¹⁸³, la présentation d'objets venus de toutes les régions où s'exerce le pouvoir ou l'influence lagides, la commande

¹⁷⁹ Le terme mériterait sans doute un commentaire approfondi : c'est le type de siège proposé à Gorgô au début des *Syracusaines* (v. 3).

¹⁸⁰ Les Lagides se prétendaient ancêtres d'Héraclès.

¹⁸¹ Omniprésent dans l'iconographie, le serpent a aussi une dimension protectrice. Bien plus, avec Hölbl (2013) p. 80, on peut évoquer « the Neby-name which was created for Ptolemy I with its reference to the two protective snakes of the crown of Upper and Lower Egypt (...) : 'the one who conquers with power, a virtuous ruler' », « le nom Neby créé pour Ptolémée I^{er} en référence aux deux serpents protecteurs de la couronne de Haute et Basse Égypte (...) : "celui qui conquiert avec puissance, un souverain vertueux" ».

¹⁸² Je n'évoquerai pas ici les donations, la création de sanctuaires, la création de festivals à l'extérieur d'Alexandrie ou l'envoi d'ambassades pour participer à des fêtes en dehors d'Alexandrie. Il est simplement notable que ces fêtes peuvent être de culture grecque ; de culture égyptienne ou témoigner d'une sorte d'hybridité culturelle, interprétation métissée tantôt plutôt grecque, tantôt plus égyptienne.

¹⁸³ Si les Syracusaines peuvent pénétrer dans certaines salles du palais comme de simples badaudes, la tente de Ptolémée II décrite par Callixène de Rhodes n'était, elle, destinée qu'à une élite : elle avait été dressée à l'intérieur de l'enceinte des places hautes, à l'écart de la foule des soldats, des artistes et des étrangers de passage.

d'œuvres artistiques et littéraires, à l'image de l'*Adonis* de « la fille de l'Argienne » ou la production d'œuvres courtes plus « spontanées », peut-être, comme le texte des *Syracusaines* lui-même, la création d'une nouvelle monnaie en or, le *mnaiion*, sont autant d'éléments qui, dans l'*Idylle 15*, évoquent l'importance de la propagande royale qui contribue à la fabrication du pouvoir. En effet, si le monarque « montrait par la spontanéité de ses bienfaits une inclination à partager littéralement avec les autres, il ne manquerait jamais de gloire¹⁸⁴ ».

L'image¹⁸⁵ et la parole ont une dimension performative susceptible de nourrir le pouvoir des souverains. En attirant savants, architectes et artistes, penseurs et scientifiques à Alexandrie, les souverains, œuvrent en effet au maintien et au développement d'une sphère politique nouvelle. Tout autant héritier de la conception de la royauté macédonienne, avec le culte des divinités et des héros grecs que la culture de la performance des pouvoirs perse et égyptien, la stratégie royale se manifeste activement à travers dotations de temples, fêtes et propagande, à la fois dans son royaume et en dehors des frontières, afin de maintenir et de développer une sphère d'influence susceptible de servir ses intérêts. « The Ptolemies also pursued religious policies in the Greek world outside their kingdom as part of an effort to consolidate their close relations. Ptolemy I already made his influence felt in many Greek cities such as Athens, Corinth, Epidauros, Olympia, Thebes or Miletus, by dedicating statues and other gifts or participating in festival games. Special note should also be made of the building policy of Philadelphos to the benefit of Greek sanctuaries. In particular, he enthusiastically supported the new building of the temple of Apollo at Didyma, donated a temple for the acropolis of Herakleia on the Pontos and a propylon for the sanctuary of the great gods at Samothrake¹⁸⁶ ».

Si l'on considère les référents culturels de ces diverses manifestations, on ne peut qu'être frappés de l'extrême créativité et de la plasticité de la stratégie des premiers Lagides. Si certaines

¹⁸⁴ *Lettre d'Aristée à Philocrate*, 11. 226.

¹⁸⁵ À ce sujet, la circulation de petits artefacts, « médaillons-portraits » (Voir Galbois (2018)), statuettes, monnaies doit être considérée comme un élément essentiel du rayonnement de la dynastie nouvelle : ces petits objets fabriqués en série sont aisément exportables et contribuent à l'aura du pouvoir lagide. Par ailleurs, Ptolémée II, en plus de développer en Égypte les lieux de recherches et de savoirs, offre un *Ptolemaion* à Athènes, qui est à la fois un gymnase et une bibliothèque.

¹⁸⁶ Hölbl (2013) p. 98 : « Les Ptolémées ont également mené des politiques religieuses dans le monde grec en dehors de leur royaume, dans le cadre d'un effort visant à consolider leurs relations étroites. Ptolémée I^{er} fait déjà sentir son influence dans de nombreuses cités grecques comme Athènes, Corinthe, Épidaure, Olympie, Thèbes ou Milet, en leur dédiant des statues, en offrant d'autres cadeaux ou en participant à des jeux durant des festivals. Il convient également de souligner la politique de construction de Philadelphos au profit des sanctuaires grecs. Il a notamment soutenu avec enthousiasme la nouvelle construction du temple d'Apollon à Didyme, offert un temple pour l'acropole d'Héraclée du Pont et un propylon pour le sanctuaire des grands dieux à Samothrace ».

fêtes semblent de tradition grecque¹⁸⁷, comme les Canéphores, introduites à Alexandrie selon une scholie à *l'Hymne de Déméter* de Callimaque¹⁸⁸ en imitation des fêtes athéniennes du même nom, ou le culte dynastique qui associe le souverain à Zeus, à Dionysos ou à Héraclès, d'autres sont essentiellement égyptiennes, comme le culte du taureau Apis et le deuil rituel qui accompagne sa mort, la fête-Sed¹⁸⁹, et des fêtes en l'honneur d'Isis, de Sokar, d'Hathor, d'Opet¹⁹⁰.

En effet, l'incarnation du pouvoir pharaonique est traditionnellement soutenue par des apparitions publiques, des processions, des festivals, des visites de temples¹⁹¹. Le pharaon est, de droit, le grand prêtre de chacun des cultes égyptiens ; il assoit son pouvoir grâce à sa bureaucratie mais aussi à travers le culte religieux, la construction et la restauration de sanctuaires¹⁹², des visites de temples, la célébration de festivals dynastiques¹⁹³. Ainsi, la stèle de Pithom représente Ptolémée II comme un donateur et un bienfaiteur pour de nombreux temples à travers l'Égypte, et notamment pour le temple d'Amon à Memphis.

Les diverses manifestations religieuses traditionnelles en Égypte relevaient d'un calendrier précis ; cependant, elles n'étaient pas marquées par une immutabilité. Ainsi, en partenariat avec les prêtres, les pharaons créaient, selon leur besoins politiques, leur agenda et le contenu de ces fêtes¹⁹⁴. Les premiers Lagides ont dû, pu et su revivifier la royauté de tradition égyptienne grâce à un appui important des prêtres¹⁹⁵, qui sans trahir la tradition, ont contribué à remodeler le calendrier et le contenu des fêtes royales en fonction des nouveaux souverains.

S'appuyant sur les diverses cultures du royaume et sur la plasticité des cultes religieux, et à ce titre les Adonies décrites par Théocrite sont exemplaires, la plupart des festivals alexandrins se caractérisent par leur originalité : « The new city initially lacked cults and festivals, the time-

¹⁸⁷ Certaines fêtes importées des cités grecques pouvaient aussi être célébrées par des immigrés à titre privé comme en témoigne Callimaque (*Aitia*, fr. 178 Pf.).

¹⁸⁸ Pfeiffer (1953) p. 77

¹⁸⁹ Sur la fête-Sed de Ptolémée, voir Nilsson (2014) p. 138.

¹⁹⁰ Hölbl (2013) p. 88 sq.

¹⁹¹ Thiers (2003) p. 23-30.

¹⁹² Hölbl (2013) p. 86.

¹⁹³ Koenen (1993) p. 70-81.

¹⁹⁴ Manning (2010) p. 99 : « The decrees also confirm for us that Egyptian priests, and Egyptian religion, could accommodate new features of kingship and could innovate by establishing new festivals within their own cultural tradition while expressing it in Greek terms », « Les décrets nous confirment également que les prêtres égyptiens et la religion égyptienne pouvaient s'adapter à de nouvelles dimensions de la royauté et pouvaient innover en établissant de nouvelles fêtes dans le cadre de leur propre tradition culturelle, tout en l'exprimant en termes grecs ».

¹⁹⁵ Hölbl (2001) p. 112 ; le culte de Sérapis est exemplaire à ce titre.

honored means of forging a cultural identity. The challenge for the Ptolemies was to establish the city as a Greek space, especially since the Greek population was so diverse, yet also to accommodate the large number of non-Greeks and the even larger number of ethnic Egyptians¹⁹⁶. »

Les festivals organisés par la cour, à l'image des Adonies décrites dans les *Syracusaines*, semblent nombreux : sont attestées les *Ptolemaia*, les *Basileia*¹⁹⁷, les *Soteria*, les *Arsinoieia*, ainsi que plusieurs festivals en l'honneur de Déméter, des *Thesmophoria* et des *Demetria*¹⁹⁸, ainsi que des fêtes en l'honneur de Dionysos¹⁹⁹. Ces fêtes sont caractérisées par la richesse de leurs spectacles publics mais aussi par l'adaptation de diverses traditions dans une forme de « melting pot ». Cette conception du pouvoir manifeste la puissance des souverains et la prospérité du royaume, et offre, comme en miroir, celles de leurs sujets.

¹⁹⁶ Stephens ptolemaic p. 56 : « La nouvelle ville manquait initialement de cultes et de festivals, moyens traditionnels de forger une identité culturelle. Le défi pour les Ptolémées consistait à faire de la ville un espace grec, d'autant plus que la population grecque était très diversifiée, mais aussi à accueillir le grand nombre de non-Grecs et le nombre encore plus important d'Égyptiens de souche. »

¹⁹⁷ *L'hymne à Zeus* de Callimaque aurait pu être composé pour des *Basileia* dont on sait finalement peu de choses. Stephens (2015) p. 49 ; « The festival of the *Basileia* in Alexandria apparently coincided with the celebration of Ptolemy II's birthdate as well as his ascendancy to the co-regency with his father in 285/284 bce » : « la fête des *Basileia* à Alexandrie coïncidait apparemment avec la célébration de la date de naissance de Ptolémée II et de son accession à la corégence avec son père en 285/284 av. J.-C. ». Voir aussi Stephens (2015) p. 51 : « Macedonians worshipped Zeus under the cult title of *Basileus*, and Alexander is said to have celebrated the Macedonian *Basileia* in Egypt at the time he was crowned (Arrian 3.5.2). The early Alexandrians celebrated a *Basileia* that commemorated the birthday of the king, but whether it evolved from or continued elements of the older Macedonian *Basileia* is not clear » : « les Macédoniens vénéraient Zeus sous le titre de *Basileus*, et Alexandre aurait célébré les *Basileia* macédoniennes en Égypte au moment de son couronnement (Arrien 3. 5. 2). Les premiers Alexandrins célébraient des *Basileia* qui commémorait l'anniversaire du roi, mais il n'est pas certain qu'elle ait évolué à partir des *Basileia* macédoniennes plus anciennes ou qu'elles en aient repris des éléments. »

¹⁹⁸ Perpillou-Thomas (1993) p. 78-81 ; attestations plus tardives, après 258

¹⁹⁹ Voir Théocrite *Id.* 17. 112-116. De manière générale, le théâtre, la musique et autres performances (danse, mime...) semblent être particulièrement bien attestés en Égypte lagide. Les *technitai* de Dionysos font partie du défilé de la Grande Procession des *Ptolemaia* relatée par Callixène dans laquelle Dionysos, patrons des arts, occupe une place essentielle.

4.3.4 Les Adonies d'Arsinoé II

Sans entrer dans une étude comparative des Adonies d'Athènes, de Byblos et d'Alexandrie²⁰⁰, il est important de replacer les Adonies organisées par Arsinoé II dans son contexte « palatial »²⁰¹ et semi-public, contrairement à Athènes où c'est une célébration domestique, privée, exclusivement féminine. Les Adonies lagides s'opposent, par le rituel minuté et contrôlé, aux célébrations débridées décrites par les textes des poètes comiques antérieurs. Ménandre, dans *La Samienne*, comme Aristophane dans *Lysistrata* (v. 387-398) évoquent le vacarme de la fête (*Sam.* 44 ; *Lys.* 388) qui a lieu sur les toits de nuit ; les femmes s'agitent (*Sam.* 41 ; *Lys.* 387 et 398) dansent (*Sam.* 46 ; *Lys.* 392). Par ailleurs, les hommes en sont exclus, contrairement à ici²⁰².

Divinité internationale, liée à la mort et la résurrection, au renouvellement des saisons, divinité issue d'amours incestueuses, originaire de Syrie et dont le culte s'est largement répandu autour de la Méditerranée et en Grèce, notamment à Athènes, Adonis trouve une nouvelle identité à la cour des premiers Lagides. Et comme le note B. Soyez, « on peut difficilement prétendre, dans l'état actuel des sources dont nous disposons, que la création des Adonies soit de beaucoup antérieure aux Ptolémées²⁰³ ».

Le deuil d'Isis et celui d'Aphrodite pouvant se surimposer, la figure d'Adonis évoque alors le dieu Osiris²⁰⁴ et forme avec Aphrodite, un modèle transfiguré du couple royal. Il n'est d'ailleurs pas étonnant dans cette perspective que le jeune amant ait pris, dans les *Syracusaines* de Théocrite, le statut plus légitime d'« époux »²⁰⁵. Par ailleurs, il est important de considérer l'importance du

²⁰⁰ Une large bibliographie existe : Atallah (1966) ; Détiéne (1972) ; Ernest (1975) ; Reitzammer (2018).

²⁰¹ Au V^e siècle de notre ère, Cyrille d'Alexandrie (*In Isaïam*, 18. 1-2) témoigne qu'une mise en scène autour des Adonies se déroule toujours de son temps « dans les temples d'Alexandrie ». On peut donc considérer que les Adonies d'Arsinoé II ne se substituent pas nécessairement à d'autres manifestations ritualisées dans la ville, notamment dans des édifices religieux.

²⁰² Les deux hommes avec qui les Syracusaines entrent en dialogue assistent aux Adonies comme elles (v. 74-75 ; v. 89-90). En outre, Gorgô utilise le masculin pluriel, χαίροντας (v. 149) pour décrire l'audience.

²⁰³ Soyez (1977) p. 77.

²⁰⁴ Reed (2000).

²⁰⁵ « L'époux » d'Aphrodite, dans l'*Odyssee*, (chant 8) est Héphaïstos.

culte d'Ishtar et de Tammuz ainsi que de la hiérogamie du roi avec une déesse dans la tradition royale orientale²⁰⁶.

Conformément aux témoignages dont on dispose pour d'autres Adonies, le chant funèbre et de lamentation apparaît essentiel : aux dires de Gorgô (v. 98), la poétesse de cour est une « spécialiste ». Elle a remporté le concours de chant funèbre l'année auparavant (ἄτις καὶ πέρυσιν τὸν ἰάλεμον ἀρίστευσε, v. 98). Annoncé pour l'aube suivante, dans le chant de la poétesse, avec le rituel de lamentation (v. 132-135), le chant funèbre assumé par les célébrantes fait également l'objet d'un chant rapporté (v. 136-144). C'est, de fait, à travers la lamentation que s'exprime le pouvoir de certaines déesses, comme celui d'Isis : la lamentation de sa sœur et épouse ramène Osiris à la vie comme celle de Déméter ramène Perséphone sur terre. Les deux mythes semblent d'ailleurs converger à l'époque ptolémaïque. On le perçoit dans l'*Idylle 15*, tandis qu'une peinture plus tardive de la nécropole de Kom el-Shoqafa à Alexandrie offre une preuve tangible de ce phénomène²⁰⁷.

Pour B. F. van Oppen de Ruiter²⁰⁸, c'est la lamentation d'Aphrodite qui est susceptible de déifier Bérénice I^{re}, comme Adonis : « lamentation and love are the key to bring immortality ». L'historien rapproche l'épicièse Philadelphie d'Arsinoé de ce pouvoir de l'amour : c'est par elle, du fait de son statut divin, et l'on pense au culte de la souveraine sous le nom de Cypris Zéphyritys²⁰⁹, que se fera l'apothéose du souverain, car Aphrodite a conféré l'immortalité à Bérénice I^{re} et à Adonis. « There is hardly a more appropriate model for deification ».

Cette association de l'apothéose et de la réjuvenation se retrouve probablement à la fin de l'*Idylle 24*, où Héraclès divinisé épouse Hébè, « la jeunesse ». L'*Idylle 15* illustre donc pleinement l'idéologie lagide qui associe étroitement les souverains à la divinité et le pouvoir de l'amour conjugal source de jeunesse et de vie éternelles. Par ailleurs, la dimension agricole du culte d'Adonis peut être mise en rapport avec la dimension nourricière du pharaon qui garantit la prospérité agricole.

Les Adonies organisées par la souveraine sont l'occasion d'ouvrir au public une partie du palais royal ; au tableau disposé, sont associés des événements de tradition plutôt grecque, une

²⁰⁶ Anagnostou-Laoutides (2016).

²⁰⁷ Annexe iconographique : figure 5.

²⁰⁸ Discussions informelles.

²⁰⁹ Grabowski (2014) p. 117-128.

récitation hymnique (v. 100-144), une procession vers la mer²¹⁰ (ou le Nil, v. 133), mais aussi, peut-être, un concours de chant annuel (v. 97) et une parade ou des jeux équestres (v. 5-6 ; v. 51-54²¹¹).

Au cœur du festival décrit partiellement par Théocrite²¹², est élaborée une mise en scène complexe autour de deux statues ou mannequins représentant Aphrodite et Adonis, enlacés ou sur le point de l'être (v. 128). Scène d'amour ou scène de lamentation, préalable rituel au retour du dieu, le tableau est accompagné de ce qui ressemble aux jardinières de tradition grecque²¹³, « les jardins d'Adonis » (v. 113-114), mais aussi d'offrandes caractéristiques du banquet funéraire égyptien (v. 118) auquel le poète fait allusion à travers la reprise d'expressions formulaires comme πάντεσσι καλοῖς (v. 111), πάντ' αὐτῷ πετεηνὰ καὶ ἐρπετὰ τεῖδε πάρεστι (v. 118). Une attention a été portée à la reconstitution d'un cadre naturel (dais de verdure ; oiseaux) qui peut rappeler le cadre du bois sacré grec, lieu de l'épiphanie, le décor bucolique²¹⁴, mais aussi l'iconographie des temples et des tombeaux égyptiens. L'évocation des parfums de Syrie, n'exclut pas une dimension perse ou orientale et évoque, entre l'argent et l'or, la naissance d'Adonis (v. 114) et l'importance des rites du « mariage sacré » et du παράδεισος pour les familles royales de l'Ancien Proche Orient²¹⁵.

Cette « nature reconstruite » est également un élément que l'on retrouve dans le zoo réuni par Ptolémée II²¹⁶ ou la Grande Procession décrite par Callixène de Rhodes (fr. 2). À cette « nature artificielle », s'ajoute la disposition d'éléments de mobilier qui témoignent de la technicité et de la somptuosité des objets utilisés à la cour : couvertures de fine laine pourpre (v. 125), lits d'ébène, d'or et d'ivoire (v. 123) rehaussés de sculptures, corbeilles en argent (v. 113-114), vases en albâtre. Des mobiles, peut-être articulés, représentant de petits Amours (v. 120-122) sont aussi évoqués.

²¹⁰ Dans ce cas, le rituel serait comparable au rituel athénien : la procession des Adonies se dirigeait, en effet, vers le Pirée pour jeter une effigie du dieu Adonis à la mer ; s'il s'agit du rivage du Nil, le rituel est adapté au contexte égyptien.

²¹¹ Ces vers sont impossibles à interpréter avec certitude : la présence des soldats peut aussi évoquer l'omniprésence de l'armée et le contexte de guerres et de conflits.

²¹² Pour la date des Adonies, rien ne s'oppose à la datation traditionnelle autour du 19 juillet, nouvel an sothiaque en Égypte, lever héliaque de Sirius. 17-19 juillet. Voir Ernest (1975) p. 93-105.

²¹³ La présence de ces jardinières est aussi attestée dans l'art funéraire égyptien (plus tardivement, voir le panneau central de la tombe principale de Kom-el-Shoqafa). Par ailleurs des effigies d'Osiris remplies de grains étaient aussi déposées auprès des morts. Symboliquement ces éléments traduisent l'espoir de renaître.

²¹⁴ Krevans (2006).

²¹⁵ Anagnostou-Laoutides (2016).

²¹⁶ Thiers (2007) p. 154-155.

La chromatique bigarrée (ποικίλα, v. 78) de l'ensemble ménage cependant une place aux contrastes mettant en valeur les coloris royaux²¹⁷ que l'on peut aussi rapprocher de ceux traditionnellement mis en lien avec la mort : le blanc et le pourpre ; l'or et le noir.

Visuellement, les Adonies d'Arsinoé semblent donc renvoyer le lecteur tout autant au « réalisme » en vogue depuis Lysippe, à travers l'impression de vie que dégagent les œuvres picturales exposées (v. 82-83), qu'à l'esthétique homérique ou aux décors des temples et des tombeaux égyptiens : la comparaison des Amours à de petits rossignols déployant leurs ailes pourrait convoquer le motif de l'oiseau-bâ.

Le festival des Adonies tel que présenté par Théocrite dans l'*Idylle 15* peut ainsi être mis en relation avec d'autres éléments de la magnificence royale comme la tente d'apparat de Ptolémée II, les dons du roi au Temple de Jérusalem²¹⁸ ou la Grande Procession des *Ptolemaia* décrites par Callixène de Rhodes dans son *Peri Alexandrias*. Ces témoignages, incomplets, de la grandeur du règne de Ptolémée II ont, en effet, beaucoup à nous apprendre sur la conception des Adonies d'Arsinoé II qui peut être conçue comme une forme « miniature » de ces dispositifs symboliques et visuels du pouvoir, mises en scènes spectaculaires de la richesse et de l'influence réelle ou voulue des Lagides.

En 279/78 sont célébrées les premières *Ptolemaia* pour commémorer la mort de Ptolémée Sôter²¹⁹. À cette occasion, Ptolémée II initie le culte de ses parents désormais divinisés sous le nom de *Theoi Soteres*. En conférant une nature divine à ses parents, le souverain prépare sa propre divinisation. Mais dans un premier temps, la magnificence de la célébration glorifie par ricochet leur héritier et affirme sa détermination à établir une puissance au rayonnement international. Les *Ptolemaia* seront ensuite célébrées tous les quatre ans. Le témoignage de Callixène de Rhodes décrit une procession dont la date est débattue ; sans entrer dans la controverse, considérons les dates plausibles de 275/4 ou 271/0 puisque le couple royal est mentionné (fr. 2. 85-86) : Ἐπειθ' ἡ τοῖς (85) τῶν βασιλέων γονεῦσι κατωνομασμένη, « ensuite, une représentation qui portait le nom des parents du roi et de la reine ». Des délégations venues de Grèce et de l'Est de la Méditerranée

²¹⁷ Les mêmes couleurs se retrouvent dans la description de la grande tente de Ptolémée II.

²¹⁸ Le pseudo Aristée décrit dans une *Lettre* (51b-82) une table et des bols offerts par Ptolémée II au Temple de Jérusalem.

²¹⁹ La conception de ce festival comporte sans doute des éléments égyptiens hérités notamment du *heb-seb* ou fête d'anniversaire ; le culte du pharaon (nouvel Horus) est aussi associé au culte de son père décédé (Osiris).

assistent alors à des jeux athlétiques, des performances musicales, des courses hippiques, une grande procession.

Si les motifs mythologiques rapportés par Callixène sont largement grecs et dionysiaques, d'autres éléments comme la description des tributs des Éthiopiens, la procession d'arbres exotiques, d'encens, d'animaux sont aisément transférables à la culture pharaonique²²⁰. Enfin sont présentés des éléments de tradition mixte, comme la couronne de *persea* tenue à la main par la une femme symbolisant *Penteteris* (Callixène, *Peri Alexandrias*, fr. 2, l. 116-119). Le *persea* est une plante traditionnellement associée au pouvoir du pharaon²²¹, mais Alexandre le Grand se l'approprie, d'après Pline l'Ancien²²², lorsqu'il s'en sert pour couronner les vainqueurs des jeux organisés à Memphis. Un *aition* rapporté par Callimaque raconte que le héros Persée, associé à la fondation d'Alexandrie, est à l'origine de la plante (fr. 665 Pf.). On comprend mieux l'importance de la plante pour Ptolémée II qui bénéficie d'une polysémie symbolique et le situe comme héritier de Persée et d'Alexandre mais aussi comme continuateur de la tradition pharaonique. L'aneth, mentionné au vers 119 des *Syracusaines*, peut être interprété également dans cette dimension interculturelle.

Comme les *Ptolemaia*, les Adonies doivent se concevoir dans le contexte du culte royal ptolémaïque, nouvellement instauré. À travers ces deux fêtes, Ptolémée II et sa sœur Arsinoé manifestent notamment une vertu éminemment royale : la piété ou *eusebeia* dont la thématique traverse la propagande royale. En effet, les Adonies contribuent à la glorification des parents du roi, Ptolémée 1^{er} et Bérénice I^{re}, surtout, devenus immortels parmi les Immortels (*Id.* 15. 47 ; v. 106-108) et complètent le projet des *Ptolemaia*. L'explication de cette célébration royale des Adonies est énoncée par la poétesse de cour : il s'agit de remercier Aphrodite d'avoir divinisé Bérénice I^{re} (v. 107 ; v. 110). Il est à remarquer que le statut divin du couple royal ne s'exprime

²²⁰ On peut le percevoir, par exemple, si l'on compare des inscriptions et bas-reliefs commémorant une expédition envoyée au Pays de Pount, pendant le règne d'Hatchepsout dans le Temple des Millions d'années à Deir-El-Bahri. Voir Mahfouz & Ragab (2022) p. 57 : « Chargement des vaisseaux avec une grande quantité de produits extraordinaires du pays de Pount : toutes sortes de belles plantes de la Terre du Dieu, de tas de résine, d'encens, d'arbres à encens vivants, d'ébène et de l'ivoire pur, d'or vert d'Amou, des bois odorants de Tyshepeses, des épices, des aromates, de l'encens, de la malachite, des babouins, des singes à longue queue, des [chiens], des peaux de léopard du sud, des serviteurs avec leurs enfants. Personne n'a jamais importé pareille chose. On n'a jamais apporté quelque chose de semblable à n'importe quel roi depuis les temps primordiaux ».

²²¹ Caneva (2016).

²²² Pline l'Ancien, *H.N.* 15. 13. 46.

explicitement ni chez Callixène ni chez Théocrite²²³. Si Théocrite choisit de ne pas insister sur la dimension « divine » du couple souverain, il est implicite que les souverains détiennent, eux aussi, une essence divine destinée à être exprimée.

Le système des objets disposés pour ces festivals souligne les vertus essentielles des souverains lagides : la piété filiale du couple royal envers leurs parents comme à l'égard des dieux, gage de protection divine pour le pays, sa générosité mais aussi la valeur guerrière et diplomatique de Ptolémée II. Aux femmes personnifiant les villes grecques d'Asie des *Ptolemaia*, font écho, dans l'*Idylle 15* de Théocrite, les personnifications de Milet et de Samos désormais sous la tutelle de Ptolémée II (v. 126)²²⁴. Les objets mettent en évidence l'étendue de l'espace « soumis » officiellement, du moins, au pouvoir du roi. Ainsi, le roi lagide se présente tout autant comme pharaon dominant le royaume de Koush que comme l'héritier de l'empire universel d'Alexandre : le public des grandes fêtes royales est entraîné vers des horizons grecs et égyptiens ainsi que d'autres comme la Syrie ou l'Arabie, parfois plus lointains²²⁵. L'exotisme revendiqué des Lagides et perceptible chez Théocrite, relève de la mise en scène de la géographie du pouvoir royal héritée d'Alexandre. En cela, le texte des *Syracusaines* doit aussi être mis en rapport avec d'autres œuvres littéraires comme les *Lithika* de Posidippe²²⁶.

Cet étalage, manifeste dans tous les tableaux de la Grande Procession, dans la mise en scène des Adonies ou dans la conception du pavillon royal répond aussi à l'intention précise d'éblouir et d'écraser toute prétention politique rivale. Le spectacle royal mobilise un discours visuel qui rassemble technicité et artisanat, mythologie, religion et exotisme et dégage une aura politique d'autant plus puissante que les rois évoluent désormais, sinon déjà explicitement, parmi les dieux.

Ainsi, le tableau figurant une statue d'Adonis et d'Aphrodite au cœur d'une alcôve végétale et textile où volètent des petits Amours (v. 119-131), dans les *Syracusaines*, peut rappeler le char de la grande procession des *Ptolemaia* où a été construite une sorte de grotte d'où s'échappent des pigeons, des colombes et des tourterelles (fr. 2. 238-241) ou le contenu de la tente d'apparat de Ptolémée II. Les textiles somptueux, la débauche d'objets disposés en offrande, le réalisme des

²²³ Dans le récit de la Grande Procession de Callixène, Arsinoé n'est pas nommée : elle apparaît indirectement dans l'expression τῶν βασιλέων (fr. 2. 86). L'association « visuelle » du souverain avec Alexandre dont témoigne l'historien se traduit chez Théocrite dans l'*Idylle 17* (v. 18) : le poète évoque la présence d'Alexandre, « qui aime » Ptolémée Sôter.

²²⁴ Sur la géographie lagide, voir aussi, chez Théocrite, *Id.* 17. 85-91.

²²⁵ L'Inde est convoquée dans la Grande Procession, mais elle est absente de l'*Idylle 15*.

²²⁶ Voir Bing (2005).

statues, pratiquement des « mannequins », le mobilier et les suspensions, visent à provoquer un émerveillement et un enthousiasme collectifs dont témoignent Gorgô, Praxinoa et la poétesse. La ressemblance avec la vie de certains éléments du décor remarquée avec vivacité par Praxinoa (v. 83 : ἔμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά) rappellent les ζῶα de marbre, mannequins habillés dans le pavillon de Ptolémée II décrits par Callixène (fr. 2. 45) et qui étaient peut-être des automates semblant banqueter dans des grottes artificielles²²⁷.

L'illusion de vie contribue ainsi à l'impression de surnaturel qui se dégage de ces fêtes royales. Dans *Les Syracusaines*, le spectacle est total : visuel, sonore, olfactif. Il produit instantanément l'enthousiasme et l'émerveillement du peuple admis dans le palais²²⁸. La légitimité dynastique se forge, en partie, sur une expérience inouïe qui relève du prodige et la force des sensations, notamment sonores et visuelles, parfois mobiles, qui engagent le spectateur²²⁹ et qui n'est pas sans évoquer la fabrique du théâtre et de la fiction théâtrale.

Les Adonies et les *Ptolemaia* partagent aussi une dimension religieuse, non seulement du fait de la divinisation des parents des souverains, mais aussi par l'affirmation du soutien qu'apportent Dionysos dans la Grande Procession et Aphrodite dans le contexte de notre poème, à l'idéologie monarchique. Dans *Les Syracusaines*, l'hymne de l'Argienne témoigne de cet aspect religieux, comme les divers chars consacrés à « tous les dieux » dans la procession des *Ptolemaia*²³⁰. Il est cependant remarquable de noter l'absence de recueillement strictement religieux chez Gorgô et Praxinoa ; le silence imposé par Gorgô à Praxinoa (v. 96) se fait pour qu'elle puisse pleinement profiter de la performance chantée de la fille de l'Argienne. D'un point de vue métalittéraire, on peut considérer que le poète s'attache surtout à montrer la puissance de l'œuvre d'art sur les sens.

Tous les thèmes essentiels de l'idéologie et de la propagande lagide s'expriment donc au travers de cette fête des Adonies, et par l'intermédiaire de multiples langages : esthétiques,

²²⁷ Dans la procession, c'est la nourrice de Dionysos, la nymphe Nysa qui est figurée par un automate : elle passe de la station assise à debout pour faire des libations de lait, tandis que les *technitai* de Dionysos jouent dans des tableaux vivants.

²²⁸ Des « happy few » en fait, puisque les plus chanceux et les plus persévérants parviennent à franchir les portes. Comme pour les *Ptolemaia*, on peut supposer que des représentants et des ambassades de pays étrangers étaient invités. Le faste est aussi destiné à les impressionner.

²²⁹ On peut penser à la réponse émotionnelle et esthétique des Syracusaines, mais aussi à celle des spectateurs de la Grande Procession qui pouvaient attraper des tourterelles et contribuer ainsi à la dynamique des tableaux en leur conférant une énergie, et donc une puissance accrue.

²³⁰ Pour la dimension bienfaitrice : par exemple, les Saisons, Dionysos, Bacchus, Nysa.

dramatique, religieux, politique, économique. L'importance donnée aux objets disposés et à leur agencement renforce l'impression d'assister à la mise en scène théâtralisée de la puissance des souverains, empreinte de fiction, et dont l'énergie se trouve accrue par l'engagement psychique et physique de son public.

4.4 Immigration et rayonnement - la présence syracusaine

L'*Idylle 15* de Théocrite évoque le pouvoir d'attraction et de rayonnement qui caractérise la capitale lagide. À travers la diplomatie et les victoires militaires, Alexandrie est une ville vers où et depuis où convergent les hommes et les marchandises. La présence de Syracusains à Alexandrie peut, du moins en partie, s'expliquer par la situation géopolitique de la Sicile au III^e s. Marquée par une grande instabilité politique, l'île et Syracuse voient se succéder tyrans, stratèges et rois depuis la fin du IV^e siècle, ce qui entraîne des migrations et des exils. Après Agathoclès, devenu roi de Syracuse en 304, se succèdent Icétas (289-280), Toimon (280) et Sosistratos (280-277). En 278 av. J.-C., Pyrrhus débarque en Sicile pour combattre les Carthaginois. Il est élu commandant en chef sous le titre de « roi de Sicile ». En 277, Pyrrhus devient roi de Syracuse. Cependant, en 276, Pyrrhus rentre en Italie, abandonnant son titre de « roi de Sicile ». Lui succède alors Hiéron qui est élu chef de l'armée à Syracuse, il devient tyran en 275, puis « roi de Syracuse » en 269. Quant à Pyrrhus, devenu roi d'Épire en 272, il meurt à Argos, tué par une tuile jetée d'un toit.

De plus, le territoire est devenu un champ de bataille entre Carthage, qui exerce sa domination sur la Sicile depuis 150 ans, et Rome dont la puissance croît. Par ailleurs, des groupes de mercenaires de Campanie contribuent au sentiment d'insécurité sur l'île. « In the 280s, a group of Campanian mercenaries—once in the service of Agathocles but unemployed after his death—seized the city of Messina. Calling themselves the Mamertines (after the god Mamers, the Oscan equivalent of Mars), they quickly carved out a state for themselves in northeast Sicily. Non-Greek mercenaries had been a growing presence on the island since the early days of Dionysius I, and their occupation of cities had a precedent: in 404, Campanian mercenaries fresh from Dionysius's service had seized Entella, in western Sicily. Messina became an Oscan-speaking city under the Mamertines, who spent much of the next twenty years raiding other parts of Sicily. Their predatory behavior, combined with long experience of the danger posed by Campanian mercenaries, led the

Syracusans to perceive them as barbarians²³¹. » Cette menace « barbare » contribue à renforcer un sentiment d'identité grecque dans les populations mais conduit aussi certains Siciliens à quitter leur île.

Enfin, des liens politiques, artistiques, scientifiques et commerciaux sont bien attestés entre Syracuse et Alexandrie, et sous le règne d'Agathoclès et sous celui de Hiéron II. Pensons au séjour alexandrin d'Archimède (plus tardif), par exemple, ou à la présence du militaire syracusain Hiéron à Céos sous le commandement de Ptolémée²³². Évidemment, pour ce qui est des « Syracusaines », les causes de leur immigration resteront dans le silence de la fiction. Quant à Théocrite, gardons en tête que les élites syracusaines forment « famille » avec les souverains d'Égypte : Théoxéna, la troisième épouse d'Agathoclès est probablement la demi-sœur d'Arsinoé II, de Ptolémée II, et de Philotéra. C'est, en effet, semble-t-il, la seconde fille de Bérénice I^{re} née de son premier mari, Philippe. Princesse à la cour de Ptolémée I^{er} Sôter, elle quitte Alexandrie pour Syracuse, lorsqu'elle est donnée en mariage à Agathoclès avec qui elle aura deux enfants : Archagathos et Théoxéna. Après la mort d'Agathoclès en 289, ils revinrent tous trois vivre en Égypte²³³. En l'état actuel des connaissances concernant Théocrite, il reste cependant impossible de déterminer si sa venue à Alexandrie relève d'une initiative personnelle ou d'une familiarité avec les princes de Syracuse ou d'Égypte (à partir de Cos).

²³¹ Thatcher (2021) p. 229 : « Dans les années 280, un groupe de mercenaires campaniens, autrefois au service d'Agathoclès mais sans emploi après sa mort, s'empare de la ville de Messine. Se faisant appeler les Mamertins (d'après le dieu Mamers, l'équivalent oscanien de Mars), ils se sont rapidement taillé un État dans le nord-est de la Sicile. Les mercenaires non-grecs étaient de plus en plus présents sur l'île depuis le début du règne de Denys I^{er}, et leur occupation des villes avait un précédent : en 404, des mercenaires campaniens fraîchement arrivés au service de Denys s'étaient emparés d'Entella, dans l'ouest de la Sicile. Messine devint une ville de langue oscane sous le règne des Mamertins, qui passèrent la majeure partie des vingt années suivantes à lancer des raids dans d'autres parties de la Sicile. Leur comportement prédateur, combiné à une longue expérience du danger que représentaient les mercenaires campaniens, conduisit les Syracusains à les percevoir comme des barbares ».

²³² Chaniotis (2005) p. 90 évoque le recrutement de mercenaires syracusains par les premiers Lagides ; l'historien s'appuie sur IG 12. 5 1061, datée du règne de Ptolémée II.

²³³ Benett (2001-2011) s.v. Theoxena.

5 Contexte littéraire

5.1 Un poète à Alexandrie

Voici le témoignage des scholies :

(A b) GEbPT Ἰστέον, ὅτι ὁ Θεόκριτος ἐγένετο ἰσόχρονος τοῦ τε Ἀράτου καὶ τοῦ Καλλιμάχου καὶ τοῦ Νικάνδρου· ἐγένετο δὲ ἐπὶ τῶν χρόνων Πτολεμαίου τοῦ Φιλαδέλφου.

Il faut savoir que Théocrite a été le contemporain d'Aratos, de Callimaque et de Nicandre. C'était au temps de Ptolémée Philadelphie.

(A a) Θεόκριτος ὁ τῶν βουκολικῶν ποιητῆς Συρακούσιος ἦν τὸ γένος, πατρὸς Σιμίχου, ὡς αὐτὸς φησι (VII 21)· ‘Σιμιχίδα, πᾶ δὴ τὸ μεσαμέριον πόδας ἔλκεις’; ἔνιοι δὲ τὸ ‘Σιμιχίδα’ ἐπώνυμον εἶναι λέγουσι—δοκεῖ γὰρ σιμὸς εἶναι τὴν πρόσοψιν—, πατέρα δ’ ἐσχηκέναι Πραξαγόραν καὶ μητέρα Φιλίναν. Ἀκουστῆς δὲ γέγονε Φιλητᾶ καὶ Ἀσκληπιάδου, ὧν μνημονεύει (VII 40). Ἦκμασε δὲ κατὰ Πτολεμαῖον τὸν ἐπικληθέντα <Φιλάδελφον τὸν Πτολεμαίου τοῦ> Λάγου. Περὶ δὲ τὴν τῶν βουκολικῶν ποίησιν εὐφυῆς γενόμενος πολλῆς δόξης ἐπέτυχε. Κατὰ γοῦν τινὰς Μόσχος καλούμενος Θεόκριτος ὠνομάσθη.

Théocrite, le poète des Bucoliques, était originaire de Syracuse. Son père était Simichos, comme il le dit lui-même : « Simichidas, où mènes-tu donc tes pas à cette heure de midi ? ». Mais certains disent que Simichidas est un surnom (en effet, il semble qu'il avait le visage camus) et qu'il eut pour père Praxagoras et pour mère Philina.

Il a suivi les leçons de Philétas et d'Asclépiade, dont il évoque le souvenir. Il eut son apogée sous le règne de Ptolémée dit Philadelphie, fils de Ptolémée fils de Lagos. Bien disposé naturellement pour la composition de poèmes bucoliques, il obtint une réputation importante. Selon certains du moins, alors qu'il s'appelait Moschos, il fut appelé Théocrite.

Il est difficile de donner des précisions sur la vie de Théocrite. Les sources sont maigres et les données, peu « scientifiques » souvent « reconstruites » à partir d'éléments de son œuvre comme en témoignent les notices biographiques des scholiastes. Né probablement autour de 300 av. J.-C., il est sans doute originaire de Syracuse, s'il faut en croire la tradition et ce qu'il énonce dans une épigramme (AP 9. 434)²³⁴. Théocrite semble aussi avoir séjourné à Cos qu'il met en scène dans diverses *Idylles*. C'est une ville importante pour la géographie lagide car Ptolémée II y est né. Cos est aussi la patrie du poète Philétas. Ce dernier aurait été précepteur des enfants de Ptolémée Sôter et de Bérénice I^{re}, selon la *Souda* (s.v. Φιλήτας) ; il aurait aussi été le maître de Théocrite²³⁵ et de Zénodote²³⁶. On peut d'ailleurs considérer que, comme Simias de Rhodes, Philétas, « poète et critique²³⁷ » oriente, par sa propre pratique littéraire, le mouvement poétique alexandrin qui allie subtilité, érudition et maîtrise technique. Il aurait aussi été le disciple d'Asclépiade de Samos, dont l'influence est palpable dans les *Syracusaines* et avec qui il partage, entre autres choses, le respect d'Érinna (AP 7. 12).

De fait, comme nous l'avons dit, les conditions politiques et sociales qui ont causé les pérégrinations de Théocrite et son séjour à Alexandrie restent inconnues. Cependant, Syracuse, pendant toute la première moitié du III^e siècle avant J-C, a connu une histoire troublée. Ces conditions de vie potentiellement difficiles ou les alliances du poète avec la famille d'Agathoclès et le manque de soutien de Hiéron²³⁸ couplés à l'attractivité d'Alexandrie expliquent peut-être en partie l'arrivée du poète en Égypte. Écrivains, savants et poètes convergent en effet vers Alexandrie et Théocrite, en cela, n'est pas une figure isolée. Comme Zénodote d'Éphèse, Callimaque émigré de Cyrène, Héronidas, Posidippe de Pella, Apollonios de Rhodes, Théocrite fait partie de ces personnalités émigrées, plus ou moins durablement, auprès des souverains lagides, et ce, probablement d'abord, par intérêt économique. Théocrite aurait pu développer des liens à Cos

²³⁴ Rien ne prouve que cette épigramme ne soit de lui. Cependant, elle entre en résonance avec divers éléments de son œuvre qui permettent d'admettre son origine syracusaine. Voir *Id.* 11. 7.

²³⁵ Voir aussi scholie ; voir aussi Choïroboscus (4. 333) : ὁ διδάσκαλος Θεόκριτου.

²³⁶ La chronologie est difficile à préciser, mais Théocrite aurait pu avoir eu des liens avec les princes lagides dès leur jeunesse.

²³⁷ ποιητῆς ἄμα καὶ κριτικός, Strabon (3. 5. 1).

²³⁸ Si l'on se fie au texte de l'*Idylle 16* où le poète exprime avoir espéré en vain un soutien matériel de sa relation au tyran de Syracuse, le poète nous donne à voir un poète qui dépend d'une relation de patronage. Si l'on tient compte de la dimension critique de l'*Idylle 16*, il se pourrait qu'elle ait été écrite à Alexandrie : Hunter (2003) p. 3-8.

avec les princes lagides dès leur jeunesse, ce qui expliquerait sa migration à Alexandrie comme poète « courtisan » et peut-être *philos*²³⁹.

Aucune source ne rapporte que Théocrite ait intégré le cercle des savants et poètes « officiels » de la Cour rattachés à la Bibliothèque du Musée. Il apparaît ainsi « en marge » et cela se perçoit tant dans la poursuite d'une production très personnelle que dans ses poèmes de Cour où une certaine ambivalence vis-à-vis du pouvoir se devine. Pourtant, il participe pleinement au dynamisme littéraire d'Alexandrie, s'avère un poète de Cour plutôt prolifique et contribue lui aussi au renouvellement de la poésie et ce, en dialogue avec des poètes contemporains comme Callimaque²⁴⁰ ou Apollonios de Rhodes qui appartiennent, eux, au « synode » du sanctuaire des Muses (Strab., 17. 1. 8), Apollonios de Rhodes en devenant même le directeur autour de 275.

La poésie de Théocrite ne manifeste pas la « boulimie de savoir » de Callimaque. Ce dernier, en effet, compose de nombreux traités, des compilations qui avaient pour but de classer tout le savoir dont on disposait sur un sujet étudié : *Sur les jeux*, *Sur les vents*, *Les coutumes barbares*, *Paradoxes*, *Les Fondations d'îles et de cités et leurs changements de nom*, *Sur les Nymphes*, *Sur les oiseaux* et ce n'est pas tout, il s'intéresse à la cuisine et compose les *Pinakes* qui constituent une sorte de catalogue de la Bibliothèque.

Théocrite ne s'affirme pas non plus, tel Apollonios de Rhodes (mathématicien²⁴¹, géographe et poète²⁴²), comme un savant polymathe. Mais sa poésie s'intègre pleinement dans la démarche savante de ses contemporains. Plus discret, du moins selon ce que la tradition nous a livré de lui, il s'intéresse, comme ses contemporains, aux *hapax* hésiodiques, pindariques ou homériques et fin lecteur d'Homère, semble être en dialogue avec Zénodote²⁴³, disciple comme lui de Philéas, et « directeur » de la Bibliothèque entre 285 et 275 approximativement. Des connaissances médicales et botaniques se manifestent à travers ses poèmes et sa poésie savante et allusive n'a pas moins de

²³⁹ Il n'est pas impossible que Théocrite ait eu le statut d'« ami » (φίλος) de la cour : voir Clayman (2021) p. 562-563.

²⁴⁰ Voir Call., *Ép.* 46 Pf., et surtout *Ép.* 52 dédiée à Théocrite.

²⁴¹ La construction des *Idylles* illustre, cependant, les compétences mathématiques de Théocrite et son goût pour les nombres.

²⁴² Il a écrit des ouvrages savants, notamment des légendes de fondation. On sait qu'il a composé une *Fondation d'Alexandrie*, et des *Ktiseis* de Caunos, de Cnide, de Naucratis, de Rhodes et de Lesbos, mais ne subsistent que quelques fragments

²⁴³ *Souda* : (Z 74. 1) Ζηνόδοτος, Ἐφέσιος, ἐποιοῦς καὶ γραμματικὸς, μαθητὴς Φιλητᾶ. Zénodote s'intéresse d'abord au corpus homérique et aux poètes lyriques, intérêts qui doivent être mis en lien avec les influences de Théocrite lui-même.

subtilité et de conscience d'elle-même que celle de Callimaque, en particulier. Comme les autres poètes dits « alexandrins », Théocrite compose une œuvre où poésie et savoir sont intrinsèquement liés. Érudit, Théocrite parvient, cependant, à composer des textes relativement longs, les *Idylles*, susceptibles de divertir, pour certaines, par leur « légèreté », leur « vivacité » et l'« illusion de réel » qui s'en dégage, bien des auditeurs. Mais ces textes s'adressent tout autant à des esprits attentifs et savants et donc capables de connivence, y compris sur un mode ironique.

L'heure est, en effet, aux expérimentations. On observe des expérimentations au niveau microscopiques, d'abord, au niveau du son ou du mot qui peuvent prendre la forme d'associations « inattendues » de registres opposés, de jeux de mots ou d'anagrammatisations, de néologismes ou de reprises d'*hapax*, le plus souvent homériques, mais pas seulement. Ces reprises relèvent souvent d'un débat philologique autour du « sens » à donner au mot chez Homère lui-même. Ce discours caché sur l'origine ou le sens des mots fait de cette poésie alexandrine un travail sur la « mémoire de la langue ». Cet intérêt pour le lexique de Théocrite, s'explique sans doute, en partie, par l'héritage de Philétas, son maître, auteur de *Glossai* et « premier correcteur d'Homère » d'après la *Souda* (πρῶτος τῶν Ὀμήρου διορθωτής)²⁴⁴ ;

Chez Théocrite, l'expérimentation prend aussi, à un niveau macroscopique, la forme de jeux visuels qui questionnent le rapport entre l'objet poème et son contenu. C'est évident dans son poème *La Syrinx* qui manifeste sans doute le respect de Théocrite pour un autre poète : Simias de Rhodes. D'autres expérimentations relèvent de l'usage immodéré des allusions intertextuelles qui imposent au lecteur autant de tests de mémoire que d'évaluation critique de la pertinence, de l'audace et la qualité de ces échos. Chez Théocrite, les jeux intertextuels occupent, en effet, une large gamme de possibles : la citation d'une expression, les jeux avec les clausules homériques ou le réemploi d'un *hapax* sont des manières « évidentes », mais le poète joue également avec des échos indirects (Homère à travers Platon ; réécritures plus discrètes de passages connus de l'épopée ou de la tragédie, par exemple). Forger la surprise et l'admiration du destinataire fait partie intégrante du projet poétique et cela passe, chez Théocrite, par une maîtrise fine de la métrique homérique qui se trouve mise en question dans le « genre » de l'*Idylle* : l'épique est réinventé. La poésie du passé, révéree²⁴⁵, devient un modèle à réactualiser, désacraliser, voire à

²⁴⁴ *Souda* (Z 74. 2-3).

²⁴⁵ Théocrite compose des épigrammes en l'honneur d'Anacréon, d'Épicharme, d'Hipponax, de Pisandre, et d'Archiloque. Par le biais des allusions intertextuelles, le poète convoque les œuvres d'Homère, d'Eschyle,

transgresser par des jeux de variation, d'écarts, de contamination ou d'inversion. Car la poésie alexandrine a une dimension souvent très ludique qui la rend extraordinairement versatile. Chez Théocrite, comme chez Callimaque, l'esprit retors apprécie l'ironie du poète et son art de la nuance ou de la dissonance qui maintient bien souvent une forme d'ambivalence : la complexité cachée du texte et la multiplicité des approches possibles de ce dernier n'empêchent souvent pas le plaisir primitif du lecteur. Dans l'*Idylle 15*, on assiste comme, dans les *Argonautiques*, à une remise en question des valeurs homériques devenues anachroniques.

Être un poète « alexandrin », pour Théocrite, c'est aussi composer des textes pertinents dans une ville populeuse où la notion de « citoyenneté » s'est considérablement modifiée et où la notion d'individualité prend un sens nouveau. Le monde est devenu multiculturel, le pouvoir du citoyen s'est dissout. Dans l'*Idylle 15*, en particulier, Théocrite explore ces nouvelles émotions urbaines ; s'y dessine même une forme d'agoraphobie. Il compose aussi des univers novateurs « en suspens » où le personnage comme le lecteur s'évade, quittant un moment la frénésie de la ville, bien souvent pour « la campagne » (*Id.* 1 ; 3 à 7 ; 11) : dans l'*Idylle 15*, c'est l'espace du palais, avec le chant de la poétesse de cour, qui permet ce moment hors de la frénésie urbaine. Pour Théocrite, comme pour Callimaque (*Ép.* 13 ; 21), la question de leurs origines importe cependant. Tous deux semblent conserver un attachement à leur patrie qui perdure dans leur inspiration, en dépit de leur expatriation, comme en témoigne le texte des *Syracusaines*.

La poésie alexandrine s'entend donc dans le contexte politique nouveau du monde hellénistique et du royaume lagide, en particulier. Théocrite, comme Callimaque, Apollonios de Rhodes ou Posidippe, forgent une poésie de cour renouvelée où les rois et les reines sont désormais divinisés de leur vivant. Callimaque semble ainsi composer un poème sur les noces d'Arsinoé²⁴⁶ (comme Sotadès), il écrit aussi un poème à l'occasion de sa mort. Ses *Hymnes* comportent pour la plupart une dimension politique avérée, de même que l'épopée composée par Apollonios de Rhodes, les *Argonautiques*. Héronidas propose un éloge d'Alexandrie et de ses souverains dans son premier *Mimiambes* et Alexandrie y est figurée comme la maison de la déesse Aphrodite. Est-ce un « clin d'œil » à Arsinoé II à qui un culte est dédié au Cap Zéphyrion²⁴⁷ ?

d'Euripide, de Sophocle, d'Aristophane, des poètes lyriques et en particulier de Sappho. Callimaque « ressuscite » Hipponax dans son premier *Iambe*, etc.

²⁴⁶ fr. 392 Pf.

²⁴⁷ Posid., *Ép.* 39, 78, 79, 82, 87, 88, 116, 119 A.-B. ; Hédyle, *Ép.* 4 G.-P. ; Call., *Ép.* 5 Pf.

Théocrite²⁴⁸, quant à lui, compose un *Éloge de Ptolémée Philadelphie* et un poème intitulé *Bérénice* (fr. 3). L'*Idylle 14* comporte un autre éloge du roi. Il est possible de considérer que l'auditoire des *Idylles 13, 18, 22, 24* et *26*, au moins, était également ptolémaïque²⁴⁹. Quant à l'*Idylle 15*, un éloge atypique de la souveraine, il reflète non seulement la dimension « courtisane » du poème, mais aussi l'évolution de la religiosité « publique » qui s'accorde au spectacle politique des Ptolémées : le culte d'Adonis en propose un exemple. Comme les souverains, nimbé d'une aura incestueuse, Adonis devient un immortel grâce à l'amour toujours renouvelé d'Aphrodite.

Ainsi, par son attention au détail, son intérêt pour le lexique et les mots rares, son appropriation technique de l'héritage littéraire, tant lyrique, comique, tragique qu'archaïque ou épigrammatique, son goût pour le « jeu » et la « bigarrure » du texte (*poikilia*) qui passe parfois par l'adoption de mots « du peuple » dans sa poésie, ses rapports avec la cour des souverains lagides et d'autres poètes présents à Alexandrie, Théocrite illustre pleinement l'extraordinaire vitalité de la littérature alexandrine, dont un fait un éloge en filigrane, et la coexistence de manières très personnelles dans un même contexte de production poétique. Comme Callimaque, Théocrite a soin de cultiver une veine poétique originale dans le refus d'une certaine norme (*Id.* 16. 20) : « C'est assez pour tous que d'Homère ! ».

5.2 L'*Idylle* : une modalité poétique singulière

La *Souda* (s. v. Θεόκριτος) transmet quelques titres de poèmes attribués à Théocrite : τινὲς δὲ ἀναφέρουσιν εἰς αὐτὸν καὶ ταῦτα· Προϊτίδας, Ἐλπίδας, Ὑμνους, Ἡρωΐνας, Ἐπικήδεια μέλη, ἐλεγείας καὶ ἰάμβους, ἐπιγράμματα, « certains lui attribuent *les Filles de Protéos*, les *Espoirs*, des hymnes, les *Héroïnes*, des chants de deuil, des élégies et des iambes, des épigrammes ». Un fragment de poème intitulé *Bérénice* (fr. 3) a aussi été livré par Athénée. Cette liste, qu'il faut considérer avec précaution, pourrait témoigner tout autant d'une nomenclature critique commode que d'une veine poétique plus convenue, ou d'un dialogue avec la production d'autres poètes comme Callimaque.

²⁴⁸ Pour une synthèse complète des écrits politiques de Théocrite et son rapport aux souverains, voir Clayman (2021).

²⁴⁹ Griffiths (1979) p. 51-106. Plus radicalement, il faudrait peut-être considérer de même l'ensemble des *Idylles* en lien avec Cos.

L'œuvre de Théocrite, telle qu'elle nous est parvenue, est largement singulière. Le poème fait une place aux jeux visuels dans son *technopaignion* intitulé *La Syrinx*, texte qui entre en dialogue avec la production du poète et grammairien Simias de Rhodes dont Théocrite pourrait se réclamer l'héritier. Surtout, le poète offre une variété de textes poétiques, dialogues ou monologues regroupés sous le nom d'*Idylles*. Au III^e s. avant notre ère, cette dénomination d'« idylle » ne concerne que la poésie de Théocrite (on ignore si le terme est de lui) ; il parle, non sans humour de μελύδριον en *Id.* 7. 51. C'est un terme attesté, avant lui, chez Aristophane (*Ass.* 883). Le terme « idylle » regroupe des poèmes de longueur relativement restreinte mais d'une très grande variété. C'est avant tout pour sa veine « bucolique » que le poète semble avoir été reconnu. Selon la scholie (B a), « bien disposé naturellement pour la composition de poèmes bucoliques, il obtint une réputation importante » : περι δὲ τὴν τῶν βουκολικῶν ποιήσιν εὐφυῆς γενόμενος πολλῆς δόξης ἐπέτυχε. Le chant bucolique, nous dit la scholie, est probablement d'origine sicilienne ou même syracusaine. Théocrite importe ainsi une veine sicilienne à Alexandrie. Cette inspiration syracusaine est complétée par l'influence des mimographes siciliens Sophron et Épicharme.

La définition de ce qu'est une idylle a été discutée depuis l'Antiquité²⁵⁰. Pour Christophe Cusset, ce qui définit l'*Idylle* est son caractère expérimental : « l'idylle est une œuvre miniature dans laquelle se produit une expérience poétique qui consiste à prendre un extrait de matière poétique et voir les effets produits par telle ou telle transformation. Cet espace poétique restreint, ce texte de laboratoire, est un terrain choisi pour tester la poésie et le travail du poète. Or la richesse de la poésie nécessite une multiplicité d'expériences qui rendent impossible une composition de longue haleine. La relative brièveté des pièces de Théocrite peut donc apparaître comme une nécessité, comme une conséquence du projet poétique. Ce projet complexe, qui met la littérature à distance dans le temps même où elle est intégrée à un texte nouveau, empêche de concevoir l'idylle comme un genre constitué par Théocrite. L'idylle est pourtant bien un genre, mais c'est un genre en devenir²⁵¹ ».

Cette œuvre en « tension » comme le signale, dans les *Syracusaines*, par exemple, l'usage de l'hexamètre épique dans un texte dramatique caractérisé par sa brièveté, est un texte dynamique : l'*eidullion*, « le petit genre », concentre et rassemble diverses traditions poétiques²⁵².

²⁵⁰ Scholies ; Cusset (1998) p. 13-24 ; (2011) p. 14-22 ; Gutzwiller (1996) p. 129.

²⁵¹ Cusset (2011) p. 22.

²⁵² Callimaque revendiquait explicitement le caractère « multi-genre » de sa poésie dans son *Iambe 13* si l'on se fie à la diégèse (*Dieg.* 9. 33-39).

L'*Idylle 15* se trouve ainsi le creuset de tonalités et de genres (épique, lyrique, encomiastique, comique, tragique, épigrammatique et même bucolique) variés qui se succèdent, s'enchâssent, ou s'entremêlent pour un effet nouveau qui joue sur des effets de similitudes et d'écarts et laisse une part importante à une intrigante dissonance. Le lecteur hésite, le sens de l'*Idylle* se révèle polysémique.

Héritier et parent d'un divertissement comique populaire sicilien²⁵³, le mime-cadre de l'*Idylle 15* est en dialogue avec les *Mimiambes* d'Héronidas. Il se joue même d'échos possibles avec Sotadès. Mais la partie dialogique joue intensément avec l'héritage archaïque (mètre, lexique, thèmes, valeurs) et réinvente, en particulier, le voyage épique (hospitalité, épreuves). De tels éléments s'infiltrèrent aussi dans le chant inséré de la poétesse qui relève autant de l'hymne, du chant « amateur » que de l'*encomion*. Bien plus, convoqué pour décrire l'apothéose de la reine Bérénice I^{re}, l'hypotexte homérique contribue à forger l'*ethos* de la souveraine devenue tant reine épique qu'étrangement proche de l'enchanteresse Circé. Une même modalité technique parvient à des effets variés : le comique et l'élévation, l'éloge et sinon le blâme, du moins une forme d'irrévérence.

L'*Idylle 15* illustre également la connaissance des poètes comiques et tragiques qui formellement ou par le biais de citations, par exemple, sont invités dans le texte. On relève un intérêt marqué pour Euripide et Aristophane. Enfin, les *Syracusaines* illustrent le respect de Théocrite pour ses maîtres, mais aussi pour les voix féminines de Sappho, d'Érinna, de Nossis ou d'Anytè²⁵⁴. Dans ce texte, il confère aux voix du poème une dimension agonistique qui rappelle l'intérêt du poète lui-même pour la joute et les concours²⁵⁵. L'émulation et la compétition semble unifier tant la forme que le propos ; chacun aspire à se faire écouter : à toutes les échelles du poème, le poète orchestre une polyphonie de voix qui semblent souvent « en joute ». Des voix sont sacrifiées : celle de la vieille femme, celle de Praxinoa, et, moins nettement, celle de la poétesse.

C'est aussi l'éthique hésiodique et l'allure familière du dialogue de Platon que convoque le poète qui n'hésite pas à mobiliser aussi « les armes » de la rhétorique et les souvenirs de Théognis ou de Pindare, qui le premier affirme pouvoir « penser et parler à la manière des jeunes filles »

²⁵³ Le texte peut être mis en rapport avec des fragments de l'œuvre de Sophron, d'Épicharme, des fragments de mimes hellénistiques, mais aussi avec des comédies d'Aristophane comme l'*Assemblée des femmes* ou les *Thesmophories*, notamment.

²⁵⁴ Skinner (2001).

²⁵⁵ *Id.* 17. 112-116 ; voir aussi la scholie au Papyrus d'Antinoë : Hunt (1930) p. 55.

(ἐμὲ δὲ π' ῥέπει || παρθενήϊα μὲν φρονεῖν || γλώσσα τε λέγεσθαι, fr. 94b 33-35). Théocrite parvient, plus que tout autre poète alexandrin, à former à partir de toute cette variété et de tout cet artifice, un univers fictif et cohérent où le lecteur se projette. Attentif au rythme et aux émotions de ses personnages, il sait capturer notre attention et notre « affection ».

La forme du texte se métamorphose²⁵⁶ à l'échelle du vers comme de l'*Idylle* (le dialogue ; les monologues ; le mime ; le chant courtisan) pour produire une forme dramatique expérimentale dont la théâtralité ne peut être questionnée²⁵⁷. Le discours se fait tour à tour tragique, comique, lyrique, épique ou bucolique tout en offrant une œuvre polyphonique extraordinairement construite et cohérente, à l'échelle du poème (traitement de la phobie de Praxinoa) comme à l'échelle du corpus avec lequel l'*Idylle 15* entre en lien de manière thématique or formelle (bestiaire ; objets ; chants insérés ; dimension agonistique ; couples d'*Idylles 14 et 15* ; *15 et 17* ; *17 et 18*).

Pour conclure, l'une des richesses de la poésie de Théocrite réside aussi dans son rapport à l'image et à l'imagination. La vivacité de la représentation visuelle que son texte permet lui confère une allure presque « cinématographique ». Par ailleurs, à maintes reprises, le discours des personnages qu'ils soient au service du drame ou qu'ils soient outils d'une prouesse poétique à travers l'exercice de l'ἐνάργεια ou de l'*ekphrasis* « donne à voir ». On a pu montrer que les objets sont au cœur de la poétique de l'*Idylle 15*, mais il est probable que le poète s'appuie aussi sur des représentations artistiques connues ou des « motifs » récurrents pour soutenir la « visualité » de son texte. On pense à la statue de vieille femme conservée à la glyptothèque de Munich, aux statuettes de Tanagra, au motif du cheval cabré, à l'iconographie funéraire égyptienne. Certains éléments susceptibles de rapprochements « intervisuels²⁵⁸ » seront présentés dans le commentaire.

²⁵⁶ Kwapiz (2021) évoque un texte « polymorphe ».

²⁵⁷ Une version « théâtralisable » du texte a été proposée par Couch (1949).

²⁵⁸ Capra & Floridi (2022) p. 1 : « While still lacking a consistent definition, intervisuality (...) is used to describe 'the simultaneous display and interaction of a variety of modes of visuality', and art history, where it is adopted as a 'visual counterpart' to intertextuality, in order to describe the web of allusions, quotes, and reworkings that might link one artwork to another, based on the idea that 'all art [...] takes prior work into account' » : « Bien qu'il n'existe pas encore de définition stricte de ce concept, l'intervisualité (...) est utilisée pour décrire "l'affichage simultané et l'interaction d'une variété de modes de visualité", et l'histoire de l'art, où elle est adoptée comme "contrepartie visuelle" de l'intertextualité, afin de décrire le réseau d'allusions, de citations et de reprises qui peuvent relier une œuvre d'art à une autre, sur la base de l'idée que "tout art [...] prend en compte les travaux antérieurs" ».

6 La construction de l'*Idylle 15*

Seuil	Maison de Praxinoa	v. 1
INTERIEUR I (44 vers).	Maison de Praxinoa	v. 1-44
EXTERIEUR (32 vers).	L'espace des rues d'Alexandrie ; le trajet vers le palais	v. 45-76
INTERIEUR II (73 vers)	Palais d'Arsinoé II	v. 77-149
Seuil	Palais d'Arsinoé II	v. 147-149

La construction de l'*Idylle 15* s'offre de manière très simple au premier abord. Cette *Idylle* dramatique s'articule, en effet, d'un seuil à un autre, en trois tableaux ou scènes nettement délimités. Deux scènes en intérieur, l'une chez Praxinoa et l'autre au palais des souverains lagides, présenté comme l'espace de la reine Arsinoé II, forment un diptyque qui fonde la construction de l'*Idylle*. Ce diptyque doit être compris comme une structure complexe, non binaire, qui unit et oppose les deux espaces intérieurs et partant les couples Praxinoa-Dinon et Aphrodite-Arsinoé II-Adonis. Construit d'abord autour de l'onomastique à travers le nom du couple Praxinoa- Arsinoa associé à l'épiclèse Praxis d'Aphrodite, mais aussi sur l'anagrammatisation du nom d'Adonis en Dinon (nom du mari de Praxinoa) et des objets mobilisés, et comme l'élément textile, ce diptyque contribue à la louange de la reine : « Tout est riche, chez les riches » comme l'énonce, avec un certain dépit Praxinoa au vers 24.

Ce diptyque apparaît, au premier abord, déséquilibré en faveur de l'espace royal, qui se trouve cependant réduit au lieu d'une performance poétique en l'honneur des Adonies organisées par Arsinoé II. En réalité, du fait de sa longueur, l'espace offert au dialogue des protagonistes l'emporte sur celui offert à la poétesse de cour, mais aussi plus largement, à l'espace concédé à l'univers du palais. Ceci se confirme lorsque l'on observe le poème, non plus dans sa dimension linéaire, mais dans la manière dont le mime « encadre » la performance de Cour. Ces effets de

« décalage » ont une incidence sur l'interprétation à donner au texte, qui ne peut être réduit à un éloge de la reine.

L'espace central de l'*Idylle*, qui consiste pour sa plus grande partie en un « dialogue en mouvement » entre les Syracusaines entrecoupé de courts échanges avec d'autres passants, correspond au trajet dans les rues d'Alexandrie des protagonistes vers le palais. Si le premier tableau oriente le lecteur de manière très marquée, voire stéréotypée, vers le genre du mime, cette deuxième scène très dynamique remet en cause ce genre même et le renouvelle en intégrant des éléments propres à l'épopée. C'est en effet, la partie la moins « théâtralisable²⁵⁹ » de l'*Idylle*, semble-t-il, du fait, et de la mobilité des femmes qui s'approchent du palais, et de la multiplicité des rencontres qu'elles font, et en particulier, celle d'un groupe de chevaux.

C'est à partir de cet espace extérieur que les protagonistes sont susceptibles d'entrer en « triologue ». Théocrite, en effet, intègre, conformément à la dramaturgie classique, un troisième personnage parlant. On entend ainsi, tour à tour, une vieille femme, deux hommes, puis la poétesse de cour. On notera ici encore la perfection formelle du poème qui engage symétriquement mais de manière déséquilibrée, la vieille femme figure de l'ancienne poésie et la Fille de l'Argienne, figure de la poésie contemporaine. Les prises de parole masculines sont marquées par leur brièveté, dominées par la parole des Syracusaines.

La construction tripartite se complique donc de jeux de symétrie, dont le plus évident est le diptyque formé par les deux univers « domestiques ». Elle révèle clairement une perfection formelle, à travers la construction annulaire, de l'arrivée de Gorgô au seuil de chez Praxinoa à son départ, sur le seuil du palais royal. Cet effet de circularité évident à un niveau macroscopique se répète à plusieurs reprises dans le poème.

²⁵⁹ Bionda (2017).

6.1 Le premier tableau : une scène de mime, proche de la comédie (v. 1-43)

Comme d'autres poèmes alexandrins²⁶⁰, l'*Idylle 15* de Théocrite a pu être caractérisée par son « réalisme » ou ses « effets de réel²⁶¹ ». Ce texte, par ailleurs atypique, est, en cela, selon la définition qu'en donne Chrysi Giantsiou Watrinet dans sa thèse sur le mime grec²⁶², l'héritier du mime dorien qui reflète sur la scène, le monde tel qu'il est : un univers quotidien, domestique et traditionnel. Ce premier tableau marque particulièrement la parenté de ce texte avec le mime, forme littéraire associée au poète syracusain Sophron : inspirateur avoué de Théocrite dans ce poème, il est connu pour avoir composé des mimes masculins et des mimes féminins²⁶³ dans lesquels un sexe domine largement le dialogue. Le nom du siège, le δίφρον, se trouve chez Sophron (fr. 92)²⁶⁴. Le choix de l'objet, du mot, du dialecte fonctionne dans ce texte comme un signe de théâtralité comique et de filiation dramatique dès les premiers vers : Syracuse s'invite à Alexandrie.

L'*Idylle* débute avec l'arrivée de Gorgô chez son amie Praxinoa. Le lecteur entre dans le texte en même temps que le personnage entre dans la demeure, comme l'implique la répétition de l'adverbe ἔνδοι qui confère une structure annulaire au vers 1. La scène, construite également d'une manière circulaire, s'achève au vers 43 sur le seuil de la maison de Praxinoa, avec le départ des personnages. Il pourrait s'agir d'une construction relativement banale pour le genre du mime, si l'on considère les mimes hellénistiques conservés et les *Mimiambes* d'Héronidas, en particulier (*Mim.* 1, 3, 4, 5, 6, 7). Deux grands mouvements se distinguent : une scène de dialogue autour de la critique des époux, et la scène des préparatifs de Praxinoa construite autour de divers objets : la pelote au vers v. 27 ; l'eau et le savon au vers 29 ; la clé du coffre et la belle tenue de Praxinoa (v. 33). Entre ces deux mouvements, l'attention des femmes est mobilisée par l'enfant de Praxinoa, Zopyrion, terrorisé par la virulence des femmes.

²⁶⁰Voir Zanker (1987) p. 10-18 et 50 ; Fantuzzi & Hunter (2005) p. 133 évoquent le « réalisme du quotidien » (« realism of everyday life ») de Théocrite.

²⁶¹Voir Fantuzzi (2010) p. 196 : « reality effects ».

²⁶²Giantsiou Watrinet (2010).

²⁶³Ath., *Deipn.* 89a, 281e, 309c-d ; voir aussi Plat., *Rép.* 451c ; Aristoph., *Thesm.* 151 et 154.

²⁶⁴Héronid., *Mim.* 1. 37 et 77 ; 6. 1.

6.1.1 L'Accueil de Gorgô

Les trois premiers vers constituent une scène d'accueil assez typique du genre²⁶⁵. Nous découvrons un univers domestique qui témoigne d'un certain confort. Praxinoa dispose d'une esclave, Eunoa (v. 3) et d'une autre servante, Phrygia, au service de son enfant (v. 42). Des éléments du mobilier sont mentionnés : le δρίφον (v. 2), dont la forme signale la dette de Théocrite envers Sophron (fr. 92), et un coussin (ποτίκρανον, v. 3). Plus loin, nous découvrirons un λάρναξ, un coffre fermé à clé qui renferme la tenue des grands jours de Praxinoa. Un enfant, Zopyrion, se trouve dans les parages. La scène d'accueil est marquée par la joie mais aussi l'expression du reproche qui révèle une amitié en demi-teinte entre les deux femmes ; elle se double d'une scène de crise domestique avec l'esclave Eunoa, qui relève aussi du *topos*. L'esclave muette ponctue par ses bévues et ses difficultés le rythme de l'*Idylle* jusqu'au seuil du palais.

6.1.2 Plaintes et récriminations

Le deuxième mouvement (v. 4-20) consiste en trois temps : deux moments de récriminations, l'éloignement subi des deux femmes (v. 4-10) et les achats mal avisés de leurs époux (v. 15-20), sont entrecoupés d'une courte scène autour de l'enfant de Praxinoa (v. 11-14), Zopyrion. Cette structure tripartite, fondée sur effets de symétrie, mais qui invite aussi à réfléchir à la portée de ce qui se trouve « encadré », se répète tout au long du texte où l'on observe dans les trois tableaux la succession de deux crises entrecoupées d'une accalmie.

La première plainte, énoncée par Gorgô, permet au lecteur d'imaginer le bouillonnement d'Alexandrie dont l'espace urbain s'étire sans cesse. Cette plainte peut paradoxalement contribuer à l'éloge du pouvoir. Gorgô ne perçoit pas ce qui doit être perçu : l'abondance de chars, de chevaux, d'hommes en chlamyde (v. 5-6) traduit le pouvoir d'attraction et l'opulence de la ville et manifeste « ce qui compte » aux yeux des souverains. C'est une capitale riche et dynamique dont la puissance économique, culturelle et militaire est évidente tant au niveau de la rue que du palais royal (v. 22-24). Le reproche de Gorgô relatif à l'éloignement de Praxinoa est validé par cette dernière qui en impute la responsabilité à son mari. L'amertume des Syracusaines, et de Praxinoa surtout, traduit une forme d'insatisfaction qui se traduit dans les allitérations en consonnes sonores, les figures de

²⁶⁵ Voir Hérod., *Mim.* 1, 4, 6, 7.

la correction et la double hyperbole des vers 8-9 : ἐπ' ἔσχατα γὰρ ἔλαβ' ἐνθῶν || ἰλεόν, οὐκ οἴκησιν. Non sans humour, elle se peint captive dans les Enfers (l'association de Praxinoa et de Perséphone constitue l'un des motifs du texte) et la présence de Gorgô-Gorgone à ses côtés, tant figure infernale qu'apotropaïque, renforce le jeu du poète qui va associer le trajet vers le palais à une forme de remontée des Enfers. Ce sentiment d'insatisfaction se double, plus loin, d'un sentiment d'envie désabusé (v. 24). Pourtant, l'éloignement de Praxinoa est probablement relatif, la foule qui converge vers le palais est à ses portes. Il s'agit d'un éloignement par rapport à son lieu d'habitation initial, dans le voisinage duquel réside toujours Gorgô.

Si le début de la scène semble illustrer l'amitié des deux femmes par des points d'assentiment, Gorgô place, dès le vers 11, des limites au discours de Praxinoa qui s'avère si violent que le petit Zopyrion a peur. La tendance structurante sinon dominatrice de Gorgô apparaît à diverses reprises dans le texte et se manifeste dans sa plus vive clarté lorsqu'elle condamne Praxinoa à un silence définitif au vers 96. Le lecteur perçoit ainsi une forme de tension entre les Syracusaines qui se traduit par des effets de joute (v. 14) et de surenchère (v. 18) qui peut rappeler l'*agôn* poétique. La colère décuple la créativité langagière des femmes et de Praxinoa notamment qui se voit cependant, soit interrompue, soit corrigée par Gorgô. Cette critique négative et correctrice du langage de Praxinoa (μη λέγε τὸν τεὸν ἄνδρα (...) οὐ λέγει ἀπφῶν, v. 13-14) s'oppose d'ailleurs à celle positive du chant de la poétesse et annonce la réduction au silence de Praxinoa (v. 96).

L'intermède autour de Zopyrion permet d'élargir la théâtralité du passage qui compte désormais quatre personnages, dont deux muets. La présence du bébé infléchit le cours du dialogue et permet d'affiner l'*ethos* des deux femmes et de les distinguer : à l'emportée Praxinoa qui estime la réaction du bébé en termes de compréhension (αἰσθάνεται, v. 14) sans lui témoigner d'affection particulière, s'oppose Gorgô, capable d'une plus grande amplitude de réactions. Elle manifeste autant d'énergie que son amie pour exprimer sa colère ou son désarroi, mais semble avoir une douceur et une faculté d'attention aux autres supérieure à celle de Praxinoa. L'importance centrale offerte au bébé dans cette première partie du mime domestique ne s'explique pas simplement par son côté « mignon » : Zopyrion pourrait être un enfant métapoétique (v. 41), il permet aussi de construire l'*ethos* héroïque de sa mère qui, telle un héros épique, ne se laisse pas émouvoir au moment de quitter sa famille.

La seconde série de plaintes concerne les achats imbéciles de leurs époux : la structure est inversée puisque la plainte est d'abord émise par Praxinoa au sujet de Dinon (v. 15-17) puis

confirmée, pour son propre cas, par Gorgô (v. 18-20). Cet échange fonctionne de nouveau sur un mode proche de l'*âgon*.

Cette première scène permet de mettre en place des éléments essentiels à la cohérence interne de l'*Idylle*, quoique facilement passés inaperçus. D'abord, sa construction annonce un procédé structurant essentiel du texte, tant à l'échelle du vers que de plus grands espaces textuels : la multiplication d'effets de symétrie formels ou thématiques, l'importance du chiffre trois, et la présence marquée d'effets de circularité. Ainsi, les vers 4-20 composent un premier ensemble cohérent : ils débutent par une plainte de Gorgô et s'achèvent sur ses récriminations envers son époux pour un effet de circularité. Un effet de symétrie évident est la critique des époux des vers 15-17 et 18-20, chacune occupant trois vers et témoignant de l'esprit « de joute » des femmes.

On découvre aussi la mise en place d'éléments qui vont permettre l'élaboration d'un diptyque : à la maison de Praxinoa correspond, en effet, et en mieux, le palais d'Arsinoé. Le diptyque se construit à partir du mobilier, des éléments en liens avec les arts textiles et des noms des personnages. Ainsi, les noms d'Eunoa et de Praxinoa entrent inévitablement en résonance avec le nom de la reine en raison du même élément (-noa) en composition. Plus subtil est le nom de Dinon : « le Terrible » (qui porte mal son nom) se révèle être un double en négatif d'Adonis. Au vers 11, le nom Δίνωνα forme une anagramme parfaite du nom Adonis, à l'accusatif. Ce jeu se manifeste encore par divers effets : par exemple, l'organisation du vers montre qu'il n'est pas aimé de sa femme. Quant à sa beauté, c'est un mensonge éhonté de Gorgô (καλὸς ἀφῶς, v. 14) que démonte avec vivacité (sur le plan moral) Praxinoa²⁶⁶.

Le dynamisme de la théâtralité se manifeste par la vivacité des échanges (*antilabè* ; interruptions) et l'agitation perceptible des personnages : l'arrivée de Gorgô est suivie de l'intervention d'Eunoa qui apporte un siège (v. 3), on peut imaginer les gesticulations des femmes jusqu'au moment où un mouvement vers Zopyrion, s'impose. Ce mouvement continu va se poursuivre jusqu'au chant de la poétesse au sein du palais royal.

On assiste, enfin, sans en être pleinement conscient, à la mise en place de l'isotopie du cheval (v. 5 ; v. 8) et du serpent (v. 9). La mention des chars par Gorgô réactive la phobie de son amie, qui mobilise à partir du vers 8 un vocabulaire animalier susceptible d'illustrer, à son corps défendant, la phobie qu'elle révèle aux vers 58-59. Cette phobie contribue, de fait, à retarder le

²⁶⁶ Voir le vers 147 pour le portrait anti-épique de Diocleidas.

départ des deux femmes et explique, *a posteriori*, le fait que Praxinoa ne manifeste pas d'enthousiasme à quitter ce qu'elle appelle son « trou » (ἰλεόν, οὐκ οἴκησιν, v. 9).

6.1.3 L'invitation de Gorgô : un premier éloge de la reine

Au vers 21, Gorgô se reprend, stoppe net ses récriminations envers son époux (ἀλλ' ἴθι) et demande à Praxinoa de se vêtir : nous apprenons enfin l'objet de sa visite. Il s'agit d'aller au palais royal pour voir « quelque chose de beau (χρῆμα καλόν τι) organisé par la reine ». Cette invitation relève de l'éloge royal, quoique miniature et informel.

S'ensuit un vif dialogue « théorique » basé sur des échanges de proverbes. Cet échange constitue un autre moment de joute verbale qui confirme la dimension comique et populaire des personnages. Praxinoa, qui se présente comme une femme « travailleuse », essaie de trouver des excuses pour rester chez elle : ἀεργοῖς αἰὲν ἑορτά, « pour les paresseux c'est toujours jour de fête » (v. 26). La sentence a des accents de perfidie. Généralisante, elle pourrait tant ne viser personne de particulier que Gorgô, ou même la souveraine²⁶⁷.

Sans logique apparente, Praxinoa se prépare tout de même²⁶⁸. L'idée de paresse lui a fait tourner les regards vers une pelote et sa servante Eunoa qu'elle va ardemment mettre en action pour se préparer.

6.1.4 Préparatifs

La scène des préparatifs se divise également en trois moments. Dans un premier temps (v. 27-33) traité sur un mode comique, le lecteur assiste aux ordres péremptoirs de Praxinoa relevés d'insultes originales ; à la fin de la scène, nous retrouvons une succession d'ordres brefs et précis (v. 39-43) à l'adresse des deux esclaves de la maison, Zopyrion s'est remis à pleurer (v. 40-41). L'admiration de la robe de Praxinoa, évaluée en termes de travail et de coût, propose un bref intermède (v. 34-38) recentré autour de Gorgô et de Praxinoa.

²⁶⁷ Le même procédé d'éloge miniature « dissonant » et placé entre deux moments de tensions, se trouve aux vers 41-46, il concerne cette fois Ptolémée II et il est énoncé par Praxinoa au moment où les fougueux « chevaux du Roi » suscitent une nouvelle crise de panique dans les rues d'Alexandrie.

²⁶⁸ Praxinoa se montre tout aussi déconcertante au vers 46 lorsqu'à l'angoisse urbaine, succède l'éloge de Ptolémée II ou lorsque son précieux châle est déchiré. Après un bref regret (v. 69-70), elle sympathise avec le coupable.

Le premier temps des préparatifs consiste en la succession de trois scènes brèves et intenses, marquées par une impression de désorganisation, de maladresse et de chaos. Ces « mini-crisis » sont chacune liées à un objet : la pelote de fil (v. 27-28), la confusion autour de l'eau et du savon suivi de l'arrosage de Praxinoa (v. 29-32), la perte temporaire de la clef du « grand coffre » (v. 33) qui contient sa tenue de fête. De manière remarquable, les objets-accessoires impulsent l'action, ce qui semble renouveler la norme comique.

Les actions d'Eunoa font l'objet de commentaires de la part de Praxinoa, ce qui est conforme à la dramaturgie antique²⁶⁹. La réplique contient sa « didascalisation » et la description d'une gestuelle ou du décor fait ainsi partie des interactions verbales. Le rôle de ces indications est crucial pour que le lecteur puisse imaginer les conditions d'énonciation de ce monologue mais c'est aussi, de cette manière, que se lit et se voit le théâtre antique.

Au-delà de leur aspect comique « traditionnel »²⁷⁰, ces crises domestiques ont diverses fonctions. Elles permettent de manifester l'autorité de Praxinoa, maîtresse en sa demeure. La crise de la pelote consiste ainsi à « ordonner » l'espace intérieur. Praxinoa est, en cela, comme semble aussi l'impliquer l'onomastique, un double d'Arsinoé II dont l'action est organisatrice (κοσμεῖν, v. 24), « civilisatrice ». Cependant, le thème du désordre, qui semble anodin ou « réaliste », contribue en réalité à structurer l'opposition de l'espace de la maison de Praxinoa et du palais. En effet, l'univers de Praxinoa, se définit par une forme de désorganisation et son univers, tant matériel que mental, est sans cesse menacé par le chaos. Enfin, ces crises doivent aussi être perçues comme la manifestation de la « crise » ontologique de Praxinoa et annoncent les crises à l'intensité croissante qui se succéderont dans l'espace extérieur puis au palais.

La position centrale de l'examen de la tenue de Praxinoa (v. 34-38) peut s'interpréter de diverses manières. À un premier niveau, elle illustre l'importance du paraître pour ces femmes qui sortent dans l'espace public et, d'une certaine manière, leur vanité ; elle permet aussi de traduire la rivalité qui entache leur relation amicale. Elle répond enfin indirectement à l'invitation de Gorgô dont le but est de « voir quelque chose de beau » conçu par une autre femme. En cette posture de

²⁶⁹ En réalité, cette « didascalisation interne » caractérise l'ensemble de la partie dialogique de l'*Idylle* : on la découvre dès le premier vers ou au vers 2 avec Eunoa qui apporte un δῖφρος à Gorgô, mais de manière plus profonde aussi, aux vers 57-59, où le commentaire du personnage permet de préciser son état mental et émotionnel au moment de l'énonciation, et même d'offrir sur le personnage des informations essentielles pour comprendre son *ethos* qui influence le drame.

²⁷⁰ Elles complètent la crise entre maître et esclave qui relève du *topos*.

spectatrices et d'auditrices, les Syracusaines forment également un double du lecteur de Théocrite lui-même : c'est évident dans le passage d'appréciation critique à l'entrée du palais.

La robe de Praxinoa entre donc dans la conception du diptyque qui compare et oppose son univers et celui de la reine. Elle annonce, en particulier, les tentures présentées au palais (v. 78-79). Le rapprochement peut s'enrichir si l'on considère le *λάρναξ* clos à clé (v. 33) et la « cour » de Praxinoa (τὰν ἀλλείαν, v. 44) qui doivent chacun s'entendre comme un double, miniature et humble, du palais. La robe, enfin, peut s'interpréter en termes métaboétiques²⁷¹, car le *λάρναξ* peut être interprété comme un coffre-bibliothèque²⁷² ou même un espace de création poétique comme dans l'*Idylle 7*²⁷³. Ainsi, il convient de percevoir la dimension métalittéraire des protagonistes. C'est ce qu'a perçu Richard Hunter dès 1996, pour qui ces femmes sont des « images comiques distordues du poète lui-même »²⁷⁴.

Des éléments qui permettent d'aller dans le sens de cette interprétation ont été placés, éparés, dès le deuxième vers de l'*Idylle* avec le *δίφορος*, « char des Muses » chez Pindare²⁷⁵. Ce siège, a une double dimension « poétique » : littéraire et iconographique. Cette dernière est familière pour les contemporains de Théocrite car elle peut renvoyer aux performances poétiques de récitation ou de lecture qui avaient lieu dans des théâtres²⁷⁶.

Par ailleurs, les paroles des protagonistes les placent dans la lignée de poétesses comme Sappho ou Érinna²⁷⁷, leur regard et leurs objets également. En effet, dès le vers 16, les objets du filage et du tissage tiennent une place essentielle dans *Les Syracusaines*. Comme dans *La Quenouille* composée par Érinna, poème auquel Théocrite-Praxinoa fait allusion au vers 40, on perçoit l'importance de l'activité textile dans la vie des deux protagonistes, or ce motif est

²⁷¹ Noël & Rémond (2017).

²⁷² Sur le *λάρναξ* comme bibliothèque ou meuble d'archives, voir Coqueugniot (2007) p. 297.

²⁷³ L'objet a une signification poétique dans l'*Idylle 7* où il devient espace de création poétique.

²⁷⁴ Hunter (2008) p. 234. Le bébé Zopyrion (au cœur du premier mouvement), peut aussi être interprété en termes métaboétiques (v. 41).

²⁷⁵ Le sens initial du mot *δίφορος* était « char, chariot » ; le début de la deuxième *Isthmique* de Pindare (v. 1-5) présente l'image des poètes de jadis « assis sur le char des Muses » et dans la 10^e *Pythique*, le poème lui-même est identifié au *δίφορος* : « ce char des Piérides au quadruple attelage ». L'image est reprise dans la première *Néméenne*, où il s'agit d'« atteler le chant » (v. 7) ; voir Capponi (2008).

²⁷⁶ Athénée (*Deipn.* 14. 620) cite un fragment de Cléarque particulièrement intéressant sur ce point : Ἀρχιλόχου φησὶν Σιμωνίδης ὁ Ζακύνθιος ἐν τοῖς θεάτροις ἐπὶ δίφρου καθήμενος ἔρραψώδει.

²⁷⁷ Voir Érinna fr. 3. 3, v. 81-82, par exemple. La phobie de Praxinoa entre en réseau avec cet héritage.

traditionnellement associé à la composition poétique²⁷⁸. Ici, le travail textile/création poétique est même formulé par Praxinoa (v. 37) comme une projection de soi, un objet où l'on met son âme : τοῖς δ'ἔργοις καὶ τὰν ψυχὰν ποτέθηκα. Les Syracusaines contribuent à l'expression d'un art poétique de Théocrite.

6.1.5 Le départ

Le dernier mouvement (v. 39-43) consiste en une intense démonstration du pouvoir domestique de Praxinoa qui répond à la scène d'accueil (v. 1-3). Cette fois-ci, toute la maisonnée²⁷⁹, sauf l'époux toujours absent, semble réunie : Eunoa, Zopyrion, Phrygia, l'esclave qui s'en occupe, et la chienne de la maison se voient chacun attribuer une position, un rôle par Praxinoa. Ainsi, à partir du moment où Praxinoa sort et enfile « sur scène » sa tenue, et après que Gorgô l'a complimentée à deux reprises, les objets n'entravent plus l'action. Eunoa est efficace, Zopyrion pleure mais tant pis : Phrygia, la chienne qui tente peut-être de fuir, et lui resteront enfermés dans la maison et joueront, le temps de la promenade de Praxinoa, tandis qu'Eunoa opère les derniers ajustements de la tenue de sa maîtresse. La perfection formelle du tableau se révèle au vers 43 avec le verbe ἀπόκλαζον : il clôt ce premier tableau qui se joue de manière circulaire avec la sortie de Gorgô accompagnée de Praxinoa et de leurs servantes. Le verbe est répété à la fin de la deuxième scène pour clore l'épopée « urbaine » des personnages et l'entrée au palais.

Ces derniers vers démontrent son agentivité et son autorité qui vont brutalement s'évanouir, une fois l'espace public rejoint (v. 44) et s'opposent ainsi aux vers 44-45 qui expriment son angoisse et son impuissance face à la cohue qui peuple les rues de son quartier.

²⁷⁸Une épigramme de Nossis (*AP.* 6. 265) propose un exemple parfait d'identification du tissage et de la composition poétique.

²⁷⁹ La main d'œuvre de la souveraine sera aussi convoquée dans le chant de la poétesse. Il va de soi que la domesticité de Praxinoa ne soutient pas la comparaison.

6.2 Le trajet dans les rues vers le palais royal (v. 44-77)

Le trajet vers le palais met en scène deux scènes de bousculade qui offrent une impression de danger et de chaos (la foule, les chevaux...) susceptibles de réactiver des souvenirs « de lecture » de la Guerre de Troie. De fait, le palais est comparé à la cité troyenne au vers 61, lors d'un bref moment de calme où Gorgô et Praxinoa entrent en dialogue avec une vieille femme qui revient du palais. La construction du passage met en valeur cet intermède (v. 60-64) qui occupe une place centrale entre deux scènes de cohue (v. 44-59 et v. 65-77). Comme pour le premier tableau, et comme pour le dernier, Théocrite construit ce tableau entre deux seuils. L'espace de la rue peut rappeler celui de la route dans l'*Idylle* 7 ; lieu ouvert, offert en mouvement, c'est un lieu de transition, de rencontres et d'aventures.

Ce deuxième tableau occupe 32 vers. Il s'appréhende à la fois en opposition et en continuité avec l'espace de la demeure de Praxinoa comme en témoigne la parole continue du personnage²⁸⁰. Ce mouvement propose un second temps avant l'*acmé* du trajet qui se trouve à l'exact centre du poème (v. 77-78) : l'entrée dans l'espace du palais royal. Il est marqué par le déplacement linéaire²⁸¹ des personnages vers le palais et des crises successives que les femmes vont affronter dans un espace largement masculinisé. Ce deuxième tableau constitue, en effet, la « suite » du trajet de Gorgô, après une pause chez Praxinoa. Les vers 44-45 (ὃ θεοί, ὄσσοις ὄχλος) font écho aux vers 5-7 (Πραξινοά, πολλῶ μὲν ὄχλω). L'horreur de la foule et le sentiment d'insécurité exprimés par Gorgô sont confirmés.

Les codes du mime domestique et féminin sont bouleversés : Théocrite traite cette « promenade » sur un mode largement parodique en mobilisant thèmes et lexèmes épiques et tragiques. En réalité, dès le premier vers de l'*Idylle*, le lecteur a été témoin d'un travestissement générique : le mètre de l'épopée, l'hexamètre dactylique est employé dans le contexte « trivialisé » du mime, féminin qui plus est. Ce remaniement de l'héritage épique se traduit aussi du point de vue du lexique. Les protagonistes adoptent ainsi des homérismes patents comme ὁ πάραρος (v. 8), ou citent Hésiode (ἔργον ἐπ' ἔργω, v. 20). Ce remaniement s'observe également dans les thèmes abordés : tant la morale hésiodique que l'éthique homérique sont convoquées pour être renversées ou malmenées. L'homme devient, selon les protagonistes, le « fléau économique » tandis qu'à

²⁸⁰ Noter cependant que Ψ3 attribue les vers 44-45 à Gorgô.

²⁸¹ Ce déplacement se traduirait au cinéma par un travelling horizontal.

travers l'arrivée de Gorgô et ses récriminations, le poète s'amuse à transposer la scène typique de l'accueil homérique, celle d'Ulysse en son palais, pour mieux la dégrader. Par ce travail, le poète contribue aussi à donner une forme d'épaisseur aux deux femmes dont il différencie aussi le tempérament. Gorgô et Praxinoa ne sont pas simplement des personnages-types de la comédie ou représentatives d'une catégorie sociale ; Praxinoa, surtout, bénéficie d'un *ethos*, minutieusement composé.

6.2.1 Première scène de foule

Dès la porte de la cour refermée, les femmes sont précipitées dans une cohue qui révèle l'inadaptation de Praxinoa, en particulier, à l'espace public. Le nom ὄχλος (v. 5, 44, 59 et 72) révèle la perception négative de la foule dont le bruit et le piétinement semblent se faire entendre à travers l'assonance en o et les consonnes sonores. Le subjonctif délibératif, les exclamations et la question rhétorique contribuent à marquer, dans ces deux vers, le désarroi de Praxinoa.

Ce premier mouvement se décompose à son tour en trois moments : après deux vers marqués par l'angoisse, les femmes sont emportées par la foule (v. 44-45). Rassurée, Praxinoa, saute du coq-à-l'âne et se lance dans l'éloge de Ptolémée II (v. 46-50). Mais soudain, une rencontre avec les chevaux « polémistes » dudit Roi la replonge dans l'angoisse et le désarroi (v. 51-47). L'usage de ces constructions tripartites, parfois enchâssées, permet à Théocrite de ménager le rythme trépidant des deux premières scènes de l'*Idylle*.

L'omniprésence de la foule et la comparaison animalière de la foule aux fourmis (v. 45) rappelle les masses des combats héroïques ; cet univers n'est pas un univers traditionnellement ouvert au féminin et s'y plonger relève, au moins, de l'exploit « littéraire ». Praxinoa et Gorgô, symboliquement, « transgressent » leur condition et remettent en question les codes épiques et traditionnels. Il est d'ailleurs possible de considérer la foule (μύρμακες ἀνάριθμοι καὶ ἄμετροι, v. 45) de manière métapoétique. Notons que les fourmis, les chevaux (v. 52 ; v. 58) et les serpents, animaux convoqués métaphoriquement dans ce passage, sont tous des animaux chtoniens qui peuvent évoquer les Enfers, de même que le mouvement de « flux » de la foule au vers 59.

Comme aux vers 4 et 5, la foule contribue néanmoins à illustrer le dynamisme de la capitale lagide vers laquelle le monde méditerranéen converge et annonce même paradoxalement l'éloge miniature de Ptolémée II énoncé par Praxinoa (v. 46-50). Caractérisé particulièrement par son

action policière, il apparaît de même que sa sœur-épouse comme un agent de l'ordre contre le chaos. Ses belles actions, ses *καλὰ ἔργα* (v. 46), doivent s'entendre, y compris par la scansion de cette clause, à la mesure des actions des héros épiques. L'évocation de la divinisation de son père (v. 47) contribue aussi à conférer au roi une aura surnaturelle. Cependant, le traitement de l'éloge qui semble relever d'une sorte de pulsion et qui mobilise une évocation relativement longue des autochtones (v. 47-50) révélant le mépris grec pour les indigènes et les présentant comme de minables voleurs à la tire ou des criminels de petite main, contribue à annoncer une forme de dissonance. Les ennemis du prince sont de médiocres plaisantins. Le rythme ternaire du vers 50 traduit un emportement qui rappelle certains passages de la critique des maris (v. 10 ; v. 20).

L'éloge du Roi qui semble au cœur de ce premier mouvement se trouve, s'il n'a pas encore été sapé « par la maladresse du personnage », remis en question, cette fois en actes, lorsque les femmes croisent les chevaux du Roi. L'un de ceux-ci, roux, et plein de fougue, se cabre devant Gorgô et Praxinoa. Cette scène illustre la richesse et l'intérêt des souverains pour les chevaux de course et de combat. Cependant, paradoxalement, le Roi, à travers ce cheval roux, contribue lui-même à l'irruption de la sauvagerie dans le chaos de la ville et par là, se dessine un rapprochement avec les autres « maris » de l'*Idylle*. Cette remarque permet de signaler, le rapprochement possible entre le nom *ἄπρωῦς* (v. 14 et 15) et le nom de la divinité égyptienne Apophis, dieu serpent qui menace l'ordre dont le pharaon se trouve garant.

Dans cette épreuve « initiatique », Gorgô est guide et adjuvante : grâce à son attitude rassurante et protectrice, Praxinoa dépasse rapidement cette crise (*καὶτὰ συναγείρομαι ἤδη*, v. 57). Au trouble profond de Praxinoa, à son agitation et sa confusion extrêmes marquées par l'adoption d'un ton tragique, l'emploi de la question rhétorique ou la coexistence paradoxale de sentiments d'agressivité et de sollicitude vis-à-vis d'Eunoa, répond l'attitude calme et encourageante de Gorgô qui emploie le même impératif homérique *θάρσει* (v. 56) qu'au vers 13, pour rassurer le petit Zopyrion : Praxinoa se trouve ainsi infantilisée.

Cet épisode permet à Praxinoa d'exprimer sa phobie pour les chevaux et les serpents. À la suite de cet incident, Praxinoa révèle qu'elle est traumatisée *ἐκ παιδός* « depuis l'enfance » (v. 59). Si deux patients phobiques nous donnent à découvrir leurs symptômes dans le corpus hippocratique²⁸², c'est la première fois dans la littérature grecque qu'un personnage exprime un tel

²⁸² Hippocr., *Épid.* 5. 81-82 ; 7. 86-87 : il s'agit de deux patients venus consulter ensemble. Démoclès a la phobie des ponts et du vide ; Nicanor, celle des aulètes et du son de la flûte, le soir.

désordre psychiatrique. Praxinoa décrit, avec simplicité²⁸³, le double objet de sa phobie. Elle est aussi capable d'en tracer l'origine à l'enfance. Le soulagement de Praxinoa qui explique avoir bien fait de ne pas emmener son fils révèle une double motivation : protéger son enfant d'un accident possible mais aussi de terreurs handicapantes à l'âge adulte (v. 55). Praxinoa projette ainsi sur Zopyrion sa propre faiblesse, infantile, face à cet « Autre » chevalin. Le processus de résilience est assez rapide, et là encore, de manière très intéressante, clairement décrit par Praxinoa : elle « se rassemble » (συναγείρομαι, v. 57).

La phobie de Praxinoa forme un élément de cohérence essentiel pour appréhender l'ensemble du texte : il motive et ses décisions et son langage depuis le début de l'*Idylle* et fonde un personnage ontologiquement vulnérable. Le cheval, selon Praxinoa, est une menace pour l'intégrité physique : il estropie et peut rendre « boiteux » (v. 41)²⁸⁴. Bien plus, parce que la figure de Mormô a une forme de plasticité²⁸⁵, Praxinoa qui craint les chevaux lui confère la forme la plus susceptible de l'effrayer : elle se souvient des chevaux qui circulent dans la rue (v. 5) et anticipe, de manière presque prophétique, au moment de quitter Zopyrion, sa mésaventure (v. 51-58). Le face à face avec le cheval contribue à la structuration du récit et permet de révéler un personnage dont l'identité même est en crise, du fait d'un désordre mental.

Symbole de la royauté lagide mais également associé au poète Hipponax, le cheval, comme son compagnon anagrammatique, le serpent²⁸⁶, peut alors tant révéler un refus de la ville d'Alexandrie et du pouvoir royal que le refus d'une manière poétique, la manière iambique.

6.2.2 Un court moment de répit

Après cette « épreuve », suit un court moment de répit. Praxinoa est rassérénée. Le flux de foule qui menace de les rattraper et de les engloutir est évité (ὄχλος πολὺς ἀμῖν ἐπιρρεῖ, v. 59) grâce à leur célérité. C'est alors que pour la première fois, un troisième personnage locuteur entre en scène. C'est une vieille femme qui sort du palais. Hélée par Gorgô, elle encourage les

²⁸³ De manière intéressante, c'est aussi à travers les voix de Nicanor et de Démoclès que le lecteur d'Hippocrate comprend leur maladie. Ces cas sont décrits dans une section évoquant d'autres patients souffrant de maladie mentale (délire, dépression).

²⁸⁴ Cette boiterie redoutée a certainement une dimension méta-poétique.

²⁸⁵ Sur la figure de Mormô, voir Patera (2005). De manière remarquable, cette créature est mentionnée chez Érinna (fr. 1b. 26-27) dont Praxinoa apparaît comme un avatar.

²⁸⁶ ἵππος = ὄφις (avec transfert de l'aspiration sur la labiale).

protagonistes à persévérer dans leur entreprise lors d'un bref échange (v. 60-64) qui associe l'entrée dans le palais royal au siège victorieux de Troie. Comme les autres vieilles femmes chez Théocrite, c'est une figure de soutien et d'aide associée à la figure de la mère. Ce ne sont pas ses actes, mais ses paroles, telles qu'elles sont interprétées par les femmes, visiblement plus jeunes, qui la placent dans la lignée des devineresses (χρησιμῶς ἃ πρεσβῦτις ἀπώχετο θεσπίξασα, v. 63).

Rencontrée par hasard dans les rues d'Alexandrie, elle bénéficie, *a priori*, de la bienveillance et du respect des protagonistes ; cependant ce respect disparaît une fois qu'elle a parlé. En effet, les deux femmes, plus jeunes, refusent les modalités antiques et « cryptées » de son discours et le dénigrent. Comme Comatas et Simichidas, Gorgô et Praxinoa ironisent sur les vieilles prophétesses et autres pseudo-magiciennes. Cependant, la prophétie de cette femme se réalise : et les protagonistes, héroïnes d'un nouveau genre, entrent au palais. En cela, la vieille femme est, comme l'a bien montré Burton (1995), une auxiliaire typique de l'épopée homérique. De plus, contrairement aux vieilles femmes de Théocrite caractérisées par l'échec (*Id.* 2 ; *Id.* 6), celle-ci est lucide, comme celle de l'*Idylle* 3. Il s'agit sans doute d'interpréter « ces oracles » moins comme une prouesse divinatoire qu'une manifestation de la sagesse des anciens²⁸⁷.

Le rejet de la vieille femme, par les protagonistes, découle de la manière dont elle s'exprime ; les modernes Gorgô et Praxinoa qui ne jurent que par la vraisemblance et l'illusion de réel refusent peut-être, aussi et surtout, un type d'expression révolu²⁸⁸, « saturé » d'Homère²⁸⁹. À mi-parcours, entre la maison de Praxinoa et le palais d'Arsinoé II, l'ancienne poésie rencontre donc l'avenir de la poésie alexandrine : l'échange pourrait alors symboliser un moment de passation. À l'ancienne poésie qui a quitté le palais, correspond un esprit novateur, qui « finira par y entrer ». Deux esthétiques se croisent. Mais pas seulement, car le langage et les allusions, moqués, de la vieille femme contaminent paradoxalement celui des deux femmes²⁹⁰. Par sa connaissance, la vieille

²⁸⁷ Dans ce cas, le choix du vers spondaïque relève d'une forme d'ironie. Pour une autre vieille femme pleine de sagesse rencontrée dans les rues d'une ville et s'adressant à un « jeune » avec affection, voir *Epica Adespota*, fr. 4.

²⁸⁸ Sur un rejet analogue, voir Aristoph., *Nuées* (1353-1371) : Philippidès rejette Simonide au profit du « moderne » Euripide.

²⁸⁹ Outre la référence au cheval de Troie, la vieille femme multiplie les homérismes (comparer le v. 62 : πειρώμενοι ἦνθον avec *Il.* 5. 220 ; 6. 435 ; 10. 444). La scansion de v. 62 (ssssd) relève aussi de l'homérisme rare. L'expression ἦνθον Ἀχαιοί adapte la clausule homérique ἦλθον Ἀχαιοί (*Od.* 4. 487).

²⁹⁰ v. 63 : ἀπώχετο. Le vers 64 fait allusion à un autre épisode de l'*Illiade*, le « mariage sacré » de Zeus et d'Héra : l'expression ἀγάγεθ' Ἥραν est à rapprocher d'*Il.* 5.731 (ἤγαγεν Ἥρην), mais doit aussi être lu en écho avec le « rapt » de Praxinoa (v. 8-10).

femme (v. 64) entre également en résonance avec la poétesse (v. 146) qui sera tant vantée par Gorgô. Il ne peut y avoir de modernité poétique, sans transmission des Anciens²⁹¹.

Cette surimposition ironique (ironie du poète, ironie des femmes, voire ironie de la vieille femme) contribue donc à rehausser l'image de la vieille femme et à travers elle, les autres vieilles femmes des *Idylles*, dont le chant, la parole ou le crachat renvoient, en miroir, à la poésie.

6.2.3 Deuxième mêlée dans la foule

Le troisième mouvement (v. 65-77) constitue la seconde épreuve de mêlée dans la foule. À l'approche du palais, la cohue se fait dense autour des portes qui constituent un obstacle étroit à franchir. La scène témoigne d'une observation fine des phénomènes de foule, des solidarités spontanées mais aussi des manifestations d'anxiété et de violence qui se déclarent particulièrement au niveau des goulets d'étranglement. Ce troisième mouvement se décompose encore en trois temps : après l'invitation de Gorgô à observer la foule (v. 65)²⁹², les femmes se préparent physiquement (v. 66-68) : le groupe des maîtresses et de leurs esclaves se soude et se donne les mains). Suivent l'accident de la destruction du châle de Praxinoa (v. 69-72) et enfin, l'entrée dans le palais grâce au soutien d'un homme (v. 73-77). La métaphore maritime (ἐν καλῶ, v. 73 et v. 74) fait de la manœuvre une prouesse de marins et de leur guide, un pilote de navire²⁹³.

Alors que les femmes sont presque parvenues aux portes du palais, toujours prises dans la cohue qui menace de les engloutir, un homme déchire accidentellement le voile de Praxinoa (v. 69-70). La foule est de nouveau associée à une forme d'animalité, cette fois porcine (v. 73). Avec la destruction du vêtement dans lequel la protagoniste avait mis toute son âme (v. 37), l'intégrité physique de Praxinoa est atteinte ; la symbolique de l'événement, quant à elle, est tragique. Le corpus tragique conservé nous offre de multiples exemples de personnages dont les vêtements sont défaits, dégradés, enlevés, déchirés de leurs propres mains ou de celles d'autrui, et l'acte n'est jamais anodin : c'est un signe visuel fort qui indique la plupart du temps la dégradation du statut

²⁹¹ Voir le personnage de Lycidas dans l'*Idylle* 7, qui a une position de maître pour le poète et dont la vieillesse est insinuée par ses haillons (en *Id.* 20, le phénomène est explicite).

²⁹² Dans chacun des espaces, Gorgô enjoint Praxinoa à observer : son enfant (v. 12), la foule (v. 65), les œuvres exposées au palais (v. 78).

²⁹³ On peut mettre en relation cette entrée au palais d'Arsinoé II comme une manifestation de la puissance d'Arsinoé-Cypris-Zéphyritis.

ou même la mort à venir d'un personnage²⁹⁴. L'exclamation initiale (οἴμοι δειλαία, v. 69) et l'invocation à Zeus (ποττῶ Διός, v. 70) sont d'ailleurs empruntées au registre tragique. Le choix du verbe σχίζω et le jeu de mots entre τὸ θερίστριον et τὸ θεριστήριον, « faucille à moissonner » pourraient évoquer le meurtre d'Agamemnon, la tête fendue (σκίζουσι) par un autre objet agricole, une hache servant à abattre les chênes²⁹⁵.

Cependant, alors même qu'elle dit avoir mis toute son âme dans la confection de son vêtement (τὰν ψυχὰν ποθέτηκα, v. 38) et que l'événement est formulé en termes tragiques, la réponse émotionnelle de Praxinoa est difficile à interpréter. Normalement prompte à l'invective, Praxinoa informe d'abord Gorgô de l'accident (v. 70) avant de s'adresser au coupable avec une politesse respectueuse (v. 70-71). Bien plus, Praxinoa blâme la foule et oublie, semble-t-il, son voile. L'appel vers les Adonies serait-il trop puissant pour des atermoiements ? Est-ce déjà le signe d'un abattement de Praxinoa qui s'abandonne au profit d'une docilité nouvelle ? La compagnie de cet étranger paraît également bien agréable (v. 71 ; v. 74-75). Pour une fois, la crise est résolue par le changement d'attitude (y compris discursive) de Praxinoa couplé au caractère bienveillant et prévenant du coupable lui-même. Cet « étranger » constitue une exception notable parmi les hommes mobilisés dans ce texte. Il permet aux femmes d'entrer au palais, mais « l'œuvre » de Praxinoa n'y parvient pas intacte²⁹⁶.

L'entrée au palais et l'expression de l'émerveillement de Praxinoa, aux vers 77-78 se situe au centre du poème. Placée sous le signe de l'amour et de la communion, comme l'exprime la formule rituelle ἔνδοι πᾶσαι prononcée par l'époux au moment du mariage (ὁ τὰν νυὸν εἶπ' ἀποκλάξας), l'entrée au palais (v. 77) annonce le thème du mariage sacré d'Adonis et d'Aphrodite et actualise ironiquement pour Praxinoa, accompagnée d'un époux de fortune, l'harmonie conjugale promue par les premiers Lagides, et manifestée en chair et en divinité par Bérénice I^{re} et Arsinoé II Philadelphie.

²⁹⁴ Noël & Rémond (2017) p. 94.

²⁹⁵ Soph., *Él.* 98-99 et 195-196.

²⁹⁶ Doit-on comprendre, en miroir du texte lui-même, que la manière « courtisane » de Théocrite relève de la destruction partielle de sa manière personnelle ?

6.3 Au palais royal (v. 78-149)

Le troisième et dernier tableau de l'*Idylle* occupe la seconde moitié du texte. Cette dernière partie possède la particularité de contenir un double chant inséré (v. 100-144), technique éprouvée des *Idylles* dites « bucoliques », mais que l'on retrouve aussi dans l'*Idylle 18*. Le palais va ainsi devenir un lieu « à part » dans lequel l'imaginaire va se trouver « nourri » dans un certain vertige.

La promesse d'émerveillement faite par Gorgô à son amie est, dans un premier temps, comblée. Ce dernier tableau débute en effet par une *ekphrasis* du décor si enthousiasmée que le lecteur peine à imaginer avec précision les œuvres disposées dans le palais (v. 78-86). Le palais convoque le souvenir des palais d'Alcinoos et de Ménélas.

À cette description des objets d'arts présentés correspond, plus précise, celle de la poétesse qui occupe de manière remarquable l'espace central de son chant (v. 112-127). En effet, le chant n'est pas bâti de manière autonome mais répond, en certains points du moins, au dialogue des protagonistes. Ces effets d'échos contribuent à la manifestation de l'artificialité du chant.

Ce moment de plaisir est interrompu par un homme agacé par les bavardages des Syracusaines (v. 87-88) : la riposte de Praxinoa (v. 89-95) se clôt lorsque Gorgô lui impose le silence (v. 96) à l'orée du chant de la poétesse de cour qu'elle introduit (v. 96-99). Ce chant occupe un troisième temps.

La scène se clôt par une ultime prise de parole de Gorgô (v. 145-149) qui assume la clôture de l'hymne pour ses auditeurs : son mari est affamé et elle doit rentrer d'urgence chez elle. Ces cinq vers assumés par Gorgô contribuent à décentrer et le personnage de Praxinoa, réduite au silence depuis le vers 96, et le chant courtisan dont le caractère déséquilibré semble traduire qu'il subit l'« interruption » de Gorgô. À la fin de ce texte, chacun se trouve réduit au silence sauf Gorgô, qui continue à suivre son propre rythme et ses propres *desiderata*.

Le double chant de la poétesse qui devrait être l'*acmè* esthétique, religieuse et politique du texte prend une place de parenthèse inachevée de laquelle et Aphrodite et les souveraines lagides sont disparues depuis le vers 132, laissant place à la ferveur populaire et maladroite des femmes pour un dieu redevenu au centre du culte. Le mime cadre, le chant de la poétesse et ses deux discours insérés sont chacun clos par Gorgô dont la voix doit être réévaluée comme celle qui provoque le dialogue et le clôt, provoque l'action, l'orchestre et l'achève, au mépris de son amitié et des lecteurs auditeurs.

6.3.1 L'*ekphrasis* dialoguée des Syracusaines

L'*ekphrasis* des Syracusaines se fait sur un mode exclamatif qui trouvera des échos dans la manière de la poétesse. Cependant si, à première vue, Théocrite, poète courtisan soutient la stratégie de communication et d'autocélébration de la souveraine à travers l'expression du θαῦμα des Syracusaines, il apparaît, comme pour l'éloge de Ptolémée II (v. 46-50), obscurcir délibérément la dimension encomiastique du poème, comme en témoigne, aux vers 78-79, des écarts intertextuels inattendus « performés » à travers la voix « spontanée » des deux femmes.

Gorgô guide le regard de Praxinoa (v. 78) ; au vers 79, son appréciation se formule en termes de « supra-humanité ». En effet, en rapprochant les tentures disposées au palais de textiles divins, Gorgô associe Arsinoé II à une « déesse » (v. 79). Cependant, dans le même temps, l'enthousiasme de Gorgô associe, pour le lecteur familier d'Homère, Arsinoé II et la figure incertaine et dangereuse de l'enchanteresse Calypso ou Circé. En effet, l'expression λεπτά καὶ ὡς χαρίεντα (v. 79) est une citation presque textuelle d'Homère que l'on trouve, en même position dans l'hexamètre, au chant 5 de l'*Odyssée*, v. 231, pour décrire le manteau offert par Calypso à Ulysse ; manteau qui causera pratiquement la mort par noyade du héros (*Od.* 5, 230-232). Repris au chant 10 de l'*Odyssée* (v. 223 ; v. 542), l'hémistiche caractérise le tissage de Circé.

Cette figure de la mêtis, figure protectrice et intermédiaire entre le monde divin et humain, est aussi une figure politique : celle d'une souveraine dangereuse pour les hommes et isolée du commun des mortels. Cette association consciente et signifiante d'Arsinoé II à Circé, « femme ou déesse » (ἢ θεὸς ἢ γυνή, *Od.* 10. 228 et 255) a été annoncée plus haut par une comparaison plutôt surprenante au premier abord et qui associe la foule qui converge vers le palais à des porcs (v. 72-73). Ce rapprochement se trouve également renforcé par l'association étroite du tissage et du chant entonné dans le palais, par la fille de l'Argienne, puisque Circé et Calypso chantent, elles aussi²⁹⁷, mais ce sont surtout le mobilier et les mets confectionnés en l'honneur d'Adonis qui confirment à travers la voix de la poétesse le rapprochement des demeures de Circé et de la reine lagide (*Od.* 10, v. 233-236).

²⁹⁷ Voir par exemple *Od.* 10, v. 254-257. La présence d'oiseaux dans les arbres au chant 5 (v. 65) peut être rapprochée, avec une certaine prudence (il s'agit d'espèces différentes) de la mise en scène des Adonies : Ἐνθα δέ τ' ὄρνιθες ταυσιπτεροὶ εὐνάζοντο.

C'est ensuite Praxinoa qui assume une description du décor. Au contraire de Gorgô, elle célèbre les œuvres d'art comme étant des œuvres d'art émanant d'une dextérité bien humaine et c'est de la perfection de ces œuvres qui imitent le vivant, notamment, que naît son émerveillement. Ainsi, aux v. 80-81, Praxinoa insiste sur la qualité de la main d'œuvre mobilisée²⁹⁸. Se dessine dans le passage, une manière d'art poétique : en miroir, Théocrite nous engage à observer sa propre création.

6.3.2 L'altercation avec l'étranger

L'enthousiasme des deux femmes est cependant interrompu par une ultime épreuve : un homme pour qui leur bavardage est insupportable (v. 87-88), les interrompt et les attaque tant sur la forme de leur expression, le dialecte dorien marqué par un accent, que sur le contenu de leur propos, du babillage comparable au chant des tourterelles : ἀνάνυτα κωτίλλοισαι | τρυγόνες, « vous roucoulez des paroles incessantes, tourterelles ». Le rapprochement de ces critiques et de la manière poétique de Théocrite est inévitable. Le dorien est tant le dialecte du poète que celui de la poésie bucolique dont la musicalité est rapprochée à diverses reprises, de bruits d'animaux. Praxinoa réemploie à nouveau la violence verbale pour se défendre et accable l'homme d'invectives, jusqu'au moment où Gorgô lui intime le silence (σίγη, Πραξινοά, v. 96). La poétesse choisie par la souveraine se met à chanter. Praxinoa ne se fera plus entendre.

Cette ultime crise paraît avoir eu raison de Praxinoa et même si ses derniers mots pourraient manifester la décision de se taire, l'attaque de cet homme, associée à l'ordre de son amie de se taire, semble faire « défaillir²⁹⁹ » sa voix (v. 96-97) : μὴ φύη, Μελιτώδες, ὃς ἀμῶν καρτερὸς εἶη || πλὰν ἐνός. οὐκ ἀλέγω. μή μοι κενεὰν ἀπομάξις, « Que ne naisse jamais, Déesse de Miel, un homme destiné à nous soumettre ! À l'exception d'un seul ... Je me fiche bien de toi, ne me racle pas la mesure à vide ! ». Du point de vue intertextuel, Théocrite combine, dans ce passage le souvenir d'une scène homérique, le passage où Eumée échange des mots violents avec Alcinoos, au chant 17 de l'*Odyssée* (v. 390-393), et celui des *Thesmophories* d'Aristophane où l'injonction au silence se trouve particulièrement thématifiée.

²⁹⁸ La poétesse insistera sur la quantité (v. 115-118).

²⁹⁹ J'emprunte ce verbe au titre d'un article de C. Kossaifi (2020).

La crise identitaire de Gorgô et de Praxinoa existe, d'emblée, dans l'en-deçà du poème : ce sont des femmes, immigrées, et Praxinoa est, en outre, sujette à un désordre psychiatrique³⁰⁰. Cette crise « identitaire » peut dans l'ordre de la fiction, expliquer l'irascibilité, l'aigreur, ou l'amertume de Praxinoa en particulier, vis-à-vis d'époux qui ont imposé à chacune le déracinement. Cette crise se révèle aussi dans la haine de la foule, une sorte d'agoraphobie, mais aussi peut-être à travers la phobie des serpents et des chevaux de Praxinoa qui pourraient symboliser la royauté lagide et Alexandrie³⁰¹. Cette crise, enfin, pourrait être aussi celle de Théocrite, qui, comme les protagonistes, est un immigré syracusain attiré par la nouvelle cité alexandrine.

6.3.3 L'introduction du chant

L'intervention de Gorgô stoppe l'altercation. Il est urgent de faire silence, car la poétesse de cour est sur le point de chanter. Cet intérêt pour l'audience, qui encadre ici le moment du chant, est hérité de la comédie. Il se manifeste, par exemple, dans le titre d'un mime perdu de Sophron : ΤΑΙ ΘΑΜΕΝΑΙ ΤΑ ΙΣΘΜΙΑ (Fr. 10 K-A). On retrouve cet intérêt pour le spectateur chez Euripide (*Ion*), chez Callimaque (*Hy. 6*) ou chez Héronidas (*Mim. 4*).

Gorgô présente la poétesse d'une manière relativement obscure et paradoxalement anonyme. Il est possible que l'expression « la fille de l'Argienne » ait pu évoquer une poétesse connue. En l'état actuel de la science, le nom de la chanteuse permet de mentionner le lien des Lagides avec la dynastie des Argéades et associer la poétesse à Hélène, à moins que le nom « Argia » contienne un jeu de mots avec l'adjectif « paresseux » (l'expression ἀργοῖς αἰὲν ἑορτά (v. 36) prendrait une autre saveur). Gorgô évoque aussi sa victoire à un concours de chant funèbre, l'année précédente, comme un gage de qualité du chant à venir. Enfin, conformément à la pratique de « didascalisation » à l'œuvre dans ce texte, elle invite la représentation mentale de la poétesse sur le point de chanter en mentionnant les modulations préparatoires au chant qui se produisent au moment même de l'énonciation.

³⁰⁰ Dans un autre contexte, Ambühl (2017) évoque la possible parenté des protagonistes avec nos actuelles « Desperate Housewives » (p. 44).

³⁰¹ Le bestiaire mobilisé dans cette *Idylle* est très riche ; la présence des chevaux et des serpents peut être aussi interprétée en termes métapoétiques. Le serpent peut évoquer deux divinités alexandrines serpentiformes, Agathè Tychè et Agathodaimon. Ces animaux révèlent aussi un jeu autour du mythe de Perséphone.

6.3.4 Le chant de la fille de l'Argienne ou d'Argia

Le projet de Théocrite est de représenter la convention de ce genre de récitation³⁰². La poétesse apparaît comme un personnage en performance, consciente de l'aura qui l'entoure. Théocrite la place dans une tradition poétique, puisque certains marqueurs génériques de l'hymne sont présents dans son chant³⁰³. Sa performance rappelle aussi la tradition des festivals grecs dans lesquels des rhapsodes itinérants entonnent des chants, des hymnes, des péans en l'honneur d'Apollon, des dithyrambes pour Dionysos, notamment. Leur récitation ou leur création étaient souvent l'objet de concours, pratique dont témoigne Gorgô au vers 98. La récitation d'un hymne n'était probablement pas cantonnée aux seuls grands festivals religieux ; des hymnes étaient sans doute entonnés depuis la haute Antiquité pour divertir lors de *symposia* ou de festins royaux³⁰⁴. Cependant, commande émanant du pouvoir royal, est-elle une œuvre d'art ou son mirage ?

Le chant de la fille de l'Argienne est un moment de paix où une seule voix ininterrompue se fait entendre ; c'est le seul moment paisible de l'*Idylle* puisque la maison est un lieu de tensions entre sexes, entre générations et entre maîtres et esclaves. Dans les rues, la sauvagerie règne dans les rues et atteint son paroxysme lorsque les femmes sont prises dans la cohue autour des portes du palais royal. La violence culmine, après un bref soulagement, lorsque l'homme insulte l'identité des Syracusaines. Ainsi, la tension qui n'a fait que s'accroître tout au long de l'*Idylle* se relâche, et la parole est enfin entourée de respect et de silence.

La technique du chant inséré est bien attestée chez Théocrite. Ici, il occupe pratiquement le dernier tiers de l'*Idylle* et reste sans réponse, comme dans l'*Idylle 3* ; cependant il « répond », en certains points au dialogue des Syracusaines³⁰⁵. En cela, il ne s'agit pas d'un chant « rapporté », mais bien d'un chant artificiel qui fonctionne dans le système du texte dans son ensemble. L'hymne

³⁰²Hunter (1996) p. 123 : « It too advertises its claim to be a “real performance”, the song of “the Argive woman’s daughter. »

³⁰³ Gorgô n'annonce d'ailleurs par le chant de l'Argienne par un marqueur générique, mais elle dit qu'elle a remporté un concours de chant funèbre (v. 98).

³⁰⁴ Voir, par exemple, le récit par Démodocos des amours d'Arès et d'Aphrodite (*Od.* 8. 266-366).

³⁰⁵ Ainsi, à travers les échos qui existent entre les vers 78-86 et l'hymne, on peut tenter de reconstruire le décor des Adonies.

fonctionne dans ce cas partiellement comme une reprise de la parole incomplète des protagonistes³⁰⁶.

Le chant de la poétesse paraît suivre une construction annulaire, du retour d'Adonis au moment de la performance (v. 100-105) à l'annonce de son retour l'année suivante (v. 143-144). Deux adresses à Aphrodite (v. 100-105 et vers 106-111 évoquent l'apothéose d'Adonis, puis celle de Bérénice I^{re}, rapprochant ainsi les deux divinités. La seconde adresse à Aphrodite explicite l'origine des Adonies d'Alexandrie et propose un premier éloge de la souveraine (v. 109-111), puis suit la description du décor qui contribue à la célébration de la reine (v. 112-127) et qui s'achève sur l'évocation de la hiérogamie telle que la reine l'a organisée (v. 128-131). Les vers 132 à 135 annoncent le rituel à venir, sur un rivage, à l'aube du lendemain et introduisent le chant qu'entonneront le chœur des femmes. L'énonciation de ce second chant inséré (v. 136-144) clôt la performance de la poétesse.

Ce chant témoigne à divers titres de l'art du décalage mis à l'œuvre dans le texte dans son ensemble : ni son « genre », ni sa construction ne se laissent appréhender aisément. Présenté comme un possible chant funèbre (v. 98), qu'il n'est qu'en partie, dans le chant inséré des vers 136-144, le chant est, par commodité présenté, par les critiques, comme un hymne. Il est vrai, que comme les hymnes homériques ou ceux de Callimaque, il se trouve composé en hexamètres dactyliques et que le contexte religieux des Adonies justifie, en partie, du moins cette appellation. Cependant le lecteur peine à savoir en l'honneur de qui est proféré ce chant qui semble s'ouvrir comme un hymne à Aphrodite et dont l'envoi salue Adonis.

En dépit de certains traits formels, les codes du genre hymnique ne sont pas complètement respectés : on remarque surtout l'absence du récit mythologique attendu au centre du poème. Par ailleurs, les vers 100-111, unifiés par le thème de l'immortalité (celle d'Adonis d'abord et celle de Bérénice I^{re} ensuite), sont caractérisés par une forme de brouillage du destinataire. Dès les premiers vers et le retardement de l'apparition du nom d'Aphrodite à la fin du vers 101, on pourrait avoir l'impression que le chant s'adresse à la reine elle-même. Elle est à l'origine de ces Adonies dont une *aition* nous est proposé (v. 105-111). Arsinoé II, « semblable à Hélène » comble de biens le dieu Adonis car Aphrodite a immortalisé sa mère.

³⁰⁶ Lambert (2001) p. 93-94 « Theocritus seems to use in the Adonis hymn language which resonates suggestively with Gorgo's and Praxinoa's conversation ».

Adonis, comme Bérénice I^{re}, illustrent le pouvoir d'Aphrodite qui « comble de bienfaits » les Lagides eux-mêmes. La dimension encomiastique du chant se confirme dans sa partie centrale (v. 112-127) à travers l'*ekphrasis* du dispositif religieux qui propose une représentation de l'immense richesse royale ainsi qu'une géographie du pouvoir des souverains lagides. Le portrait « en objets » d'Arsinoé II la rapproche de nouveau de l'ambigüe Circé, mais aussi de la reine homérique Arète.

Au-delà du brouillage générique et de l'ambivalence du message politico-religieux, le chant de la fille de l'Argienne se caractérise aussi par sa polyphonie. A partir du vers 136 et jusqu'à la fin du chant qui nous est communiqué, on entend en effet le chœur des femmes qui accompagneront, le lendemain matin, l'effigie du dieu vers le rivage où elle sera confiée aux flots. Ce changement de voix se fait entendre également par un changement de style. Le dieu est comparé, par la négative³⁰⁷, à des héros de l'épopée dont les noms sont classés alphabétiquement (v. 137-140) ou à des héros plus anciens encore.

Deux autres voix se font aussi entendre : celle de la Milésienne (v. 125) qui cite Théocrite lui-même, et celle du « pâtre de Samos » (v. 127). Peu commentées, ces voix introduisent une expression « pastorale » au cœur de l'hymne. Ces deux prosopopées consistent aussi un une clé de lecture et de réévaluation du chant de la poétesse qui s'attarde pendant près de vingt vers sur la description des offrandes et des dieux unis amoureuxment. Pour un œil attentif, ces Adonies royales s'hybrident d'une manière champêtre caractéristique de la manière du poète lui-même, à l'image du vers 125 qui bascule d'une esthétique royale déjà présente dans l'épopée énoncée par la poétesse de cour vers la douceur des toisons de moutons énoncée par la prosopopée de figures de la ruralité.

6.3.5 L'interruption conclusive de Gorgô

Au vers 145, Gorgô reprend la parole et semble interrompre le chant de la poétesse qu'elle complète rapidement d'un envoi au vers 149. Elle prend d'abord à témoin son amie quant à la valeur du chant et de la poétesse. Il est remarquable que ce soit Gorgô seule qui en formule

³⁰⁷ Cette modalité de célébration est aussi à l'œuvre dans le chant des jeunes filles de l'*Idylle 18* (v. 32-37) qui évoquent l'excellence d'Hélène.

l'appréciation critique³⁰⁸. La promesse des vers 22-24 se trouve confirmée, tout comme la remarque désabusée de Praxinoa qui lui répondait (v. 24). Puis, Gorgô explique que son mari a faim et qu'elle doit partir immédiatement (Hérond., *Mim.* 1, 3, 4, 5, 6, 7). Elle donne ainsi l'impression d'abandonner Praxinoa qui devra se débrouiller pour rentrer chez elle et retrouver Dinon. Cette fin abrupte confirme l'*Idylle* dans son incertitude générique qui se veut, en tant que tout, plus proche du mime et de la comédie.

6.4 Conclusion

Les *Syracusaines* se présentent comme une idylle à l'unité dramatique remarquable dont la construction semble limpide au premier abord. Il y a, à un premier niveau, un mime-cadre (v. 1-99 ; v. 145-149) qui présente une partie du public du chant de Cour et suit son trajet vers le lieu de la performance (v. 100-144). Le temps des protagonistes est compté et quand vient l'heure, Gorgô reprend son rôle d'épouse et « suspend » le spectacle de Cour. À un premier niveau, la partie dialoguée constitue le discours-cadre dans lequel s'insère le chant de la poétesse de Cour. Cependant, le chant inséré de la poétesse se complique d'un troisième niveau d'énonciation. Il sert également de chant-cadre et contient lui-même des éléments insérés : deux courtes prosopopées et le chant de lamentation des célébrantes d'Adonis qui sera « performé » le lendemain à l'aube. Cette multiplication des « discours » insérés brouille la parole de la poétesse qui devient polyphonique ; la dimension courtisane et encomiastique du texte se décentre et acquiert une dimension pastorale puis populaire. La prosopopée de la Milésienne n'a pas beaucoup retenu l'attention des critiques mais elle convoque le discours pastoral et invite la voix de Théocrite qui se fait entendre, à l'état de fragment, dans le palais. Quant au chant de lamentation, il donne à entendre la production de chanteuses « amatrices » ; c'est ce qui en explique la façon « maladroite »³⁰⁹. Il invite à se questionner sur les tensions qui existent entre la voix « du poète » et les voix plus ou moins « aguerries » poétiquement insérées dans le poème et dans le corpus

³⁰⁸ Hunter (1996) p. 118 : « As embodiments of the poetic voice, Gorgo and Praxinoa guide us as we are usually guided by the poet ; we cannot simply ignore their voice. »

³⁰⁹ Il serait d'ailleurs intéressant de mettre en rapport ces vers avec d'autres voix poétiques dans les *Idylles*, les jeunes Spartiates de l'*Idylle 18* ou le chevrier de l'*Idylle 3*, par exemple.

La structure en trois tableaux permet la conception d'un diptyque qui compare et oppose la maison de Praxinoa (1-43) et le palais d'Arsinoé II (v. 78-149) ; cette structure symétrique³¹⁰, que l'on retrouve à plus petite échelle dans le texte³¹¹, se caractérise par des jeux d'échos et la mise en place de divers effets dont la gradation peut paraître l'un des archétypes : le palais propose ainsi une surenchère quasi-surnaturelle aux aspirations domestiques des Syracusaines. Un autre réseau de gradation se dessine dès les premiers vers : ce sont les crises auxquelles sont confrontées le personnage de Praxinoa et qui vont croissant, de l'espace de sa maison à l'espace palatial. Mutique dès le vers 96, elle est abandonnée au cours des festivités en l'honneur d'Adonis par Gorgô à la fin du texte. Les effets de gradation et de surenchère qui accompagnent le mouvement encomiastique du poème sont caractérisés par une poésie des écarts et de la rupture perceptibles dès le bref éloge de Ptolémée II (v. 46-50).

Un rythme ternaire répété et diverses structures annulaires compliquent la modélisation de l'idylle dont la structure met tour à tour en valeur des éléments qui peuvent sembler anodins et hétéroclites mais qui portent en eux des éléments essentiels à l'interprétation du texte. Cette structure annulaire attestée dès Homère contribue à une échelle macroscopique à la perfection formelle de l'*Idylle*. L'une des protagonistes du « mime » Gorgô ouvre et clôt l'espace sonore de l'*Idylle* et lui confère son « genre » : un mime féminin « urbain ». La première partie du texte, le mime « domestique » s'ouvre et se ferme sur le seuil de la demeure de Praxinoa. La critique des maris s'ouvre et se referme sur Dinon. Cependant, Gorgô assume aussi l'envoi de l'hymne de la poétesse qu'elle semble interrompre. Cet envoi redouble la clôture d'une autre structure annulaire, celle du chant inséré. La chanson de la poétesse s'ouvre sur la joie présente du retour d'Adonis (v. 100-105) et se ferme sur celle annoncée pour l'année suivante (v. 143-144) mais « énoncée » par le chœur des célébrantes. Sa voix propre s'est tue au vers 135. Cette attention à une architecture tripartite se manifeste également dans la structure dialogique et monologique : au dialogue initial

³¹⁰ Le palefrenier indifférent annonce l'homme agacé ; la vieille femme et l'homme maladroit forment un couple d'adjuvant. Théocrite choisit d'en dialogiser trois. Comme ailleurs, les deux premiers éléments proposent une gradation dans l'empathie et l'engagement du troisième personnage. La troisième interaction propose une opposition brutale à ce mouvement stoppé net.

³¹¹ L'un des fondements de la construction de l'*Idylle* est la relation complexe qui unit et oppose les deux univers et partant, les couples Praxinoa-Dinon et Aphrodite-Arsinoé-Adonis et qui se révèlent à travers l'onomatopée de Praxinoa (Arsinoé) et de Dinon (Adonis), les éléments textiles, la clôture de chacun des espaces et le thème de la clé ou les triomphes sur la foule (v. 4-7 ; trajet et arrivée au palais). Cette opposition est rendue plus complexe par la duplication des maris (Dinon et Diocleidas ; Ptolémée II et Adonis) et la dimension agonistique entre Gorgô et Praxinoa, entre les Syracusaines et la poétesse (*ekphraseis*) et, peut-être, indirectement entre la poétesse et les célébrantes (chants).

succèdent deux monologues et à l'isotopie du chiffre trois qui traverse le texte dans son ensemble³¹².

La multiplication des effets de symétrie, de gradation et de rupture couplée à des structures tripartites et des effets de polyphonie créent une forme de vertige pour qui tente d'appréhender l'architecture « secrète du texte ». Considérons, par exemple les vers 44-59 : aux vers 44-45, la foule sans nombre crée l'effroi de Praxinoa (FOULE=PEUR). Après sa traversée, suit un moment plus paisible durant lequel (v. 46-50) Praxinoa loue les « beaux travaux » de Ptolémée II, roi « civilisateur » (ROI=PAIX). Or, le Roi se trouve convoqué dans le mouvement suivant à travers ses chevaux (v. 51-55) qui s'avèrent dangereux (ROI=PEUR). Praxinoa est terrorisée puis s'apaise, guidée par Gorgô (PAIX=GORGÔ). La foule réapparaît (v. 56-59) (FOULE=PEUR).

La schématisation de ce passage met en valeur l'épisode des chevaux du Roi qui a une importance particulière tant du point de l'interprétation politique du texte que pour appréhender finement l'*ethos* de Praxinoa ; il révèle aussi les mécanismes complexes de symétrie et d'oppositions à l'œuvre dans la conception du passage et plus largement à l'échelle du poème.

³¹² On peut encore proposer un autre exemple : les deux victoires sur la mort grâce à l'intervention d'Aphrodite (Bérénice et Adonis) sont complétées par un retour métaphorique des Enfers de Praxinoa elle-même.

7 Portée religieuse, politique et littéraire de l'*Idylle*

Cette *Idylle* témoigne des préoccupations lagides. Les considérations religieuses sont justifiées par la nécessité politique. La ferveur religieuse des Syracusaines reste très discutable tant leur enthousiasme se porte sur l'appréciation de l'art matériel ou sonore offert au public des Adonies. Plus de la moitié du chant de la fille de l'Argienne est ainsi dévolu à la célébration directe ou indirecte de la famille royale. Le récit mythologique caractéristique du genre hymnique est oublié au profit d'une longue *ekphrasis* de la mise en scène organisée par la souveraine : « Theocritus is weaving a message together out of three texts – Greek religion, Egyptian royal ideology, and court propaganda – whose overlap and divergences from one another create a doubly compelling vision of Ptolemaic authority³¹³. »

L'intérêt des poètes ptolémaïques pour Adonis³¹⁴ s'explique sans doute par diverses influences. Le culte d'Ishtar et de Tammuz est un culte important dans les familles royales de Perse et de Babylone³¹⁵ qui a pu expliquer, après la mort d'Alexandre le Grand, l'association des souveraines hellénistiques à la figure d'Aphrodite. Encore plus anciennement, « the sacred nature of Sumerian kingship is allegedly exemplified by the king's sexual affair (the so-called sacred marriage) with the goddess Inanna³¹⁶ ». Par ailleurs, dans le contexte égyptien de la royauté ptolémaïque, Adonis a la possibilité de devenir une figure essentielle pour le roi-pharaon : celle d'un avatar d'Osiris³¹⁷. La déesse Isis, à laquelle la reine d'Égypte est associée, correspond, pour ce mythe, à la déesse Aphrodite.

Le culte d'Adonis sert également la célébration de l'amour conjugal qui se trouve au cœur du projet politique des premiers Lagides : l'amour d'Arsinoé II Philadelphie légitime le pouvoir de son frère-époux³¹⁸. Enfin, la figure d'Adonis contribue à expliquer l'immortalisation *post mortem*

³¹³ Reed (2000) p. 338 omet d'évoquer l'influence orientale clarifiée par Anagnostou-Laoutides (2017).

³¹⁴ Sotadès a composé un *Adonis* (fr. 3) ; Il est évoqué dans les *Iambes* de Callimaque, chez Théocrite puis Bion de Smyrne et dans des fragments de Glycon, de Lycophron et d'Euphorion. Enfin, c'est le titre d'une tragédie écrite par Ptolémée Philopator IV.

³¹⁵ Anagnostou-Laoutides (2017) p. 129.

³¹⁶ Anagnostou-Laoutides (2017) p. 104 : « le caractère sacré de la royauté sumérienne serait illustré par la liaison érotique du roi (ce qui est appelé mariage sacré) avec la déesse Inanna ».

³¹⁷ Soyez (1977) ; Reed (2000).

³¹⁸ Caneva (2016) p. 142.

de Bérénice I^{re} et de Ptolémée Sôter³¹⁹, puis, de leur vivant, des *Theoi Adelphoi*. Il crée un précédent. Aphrodite, par son amour, confère un statut d'Immortel ; c'est, par une forme de glissement, Arsinoé II qui peut procurer, par son amour, l'immortalité à Ptolémée II. Notons que, fils de roi, Adonis est lui aussi une figure de la royauté.

La description du décor végétal n'est pas simplement, pour Eva Anagnostou-Laoutides, une manifestation de la richesse de la reine ou de la fécondité qui est associée à ses Adonies, mais aussi une référence « to flourishing beyond the grave, an area over which the goddess presides³²⁰ ». Elle ajoute : « Notably Theocritus describes the king as ὄλβιος, which can mean "fortunate" as well as "blessed" in which case it would acquire sacral meaning, again pointing to the king's apotheosis³²¹ ». Gardiens du cosmos et de l'harmonie, les souverains ont pu donc aussi s'appuyer sur la dimension régénératrice et végétale du culte d'Adonis dont témoigne le décor de la souveraine. Le jardin est à la fois le lieu du « mariage sacré » et le lieu que les vivants imaginent pour une « belle éternité ». Il illustre aussi le retour éternel de l'ordre naturel : « the "garden" is the place for communication with the divine, the place where life is realized to perfection³²² ».

Indépendamment de la portée politique envisagée par le pouvoir, l'*Idylle* témoigne d'une forme d'ambivalence vis-à-vis des souverains. La polyphonie de l'éloge assumée en partie par les Syracusaines, se trouve en effet, « sapée » ou « infléchie » à plusieurs reprises. Le portrait « en filigrane » d'Arsinoé II en Circé, assumé et par Praxinoa et par la poétesse de cour est à ce titre particulièrement ambigu et peut avoir quelque chose d'inquiétant³²³. L'éloge de Ptolémée II, hâtif, est, *de facto*, mis en doute par la dangerosité de ses chevaux. Le rapprochement possible entre les affaires palatiales et la notion de paresse à travers l'expression proverbiale ἀεργοῖς αἰὲν ἑορτά (v. 26), la métaphore de la belette endormie « au doux » (v. 28) et les couvertures royales « plus douces que le sommeil » (μαλακώτεροι ὕπνω, v. 125) ou encore le nom de l'Argienne pourraient être parmi les exemples de l'ironie du poète quant à la chose royale. Enfin, la phobie de Praxinoa

³¹⁹ SEG 24. 1174.

³²⁰ Anagnostou-Laoutides (2017) p. 130 : une référence « à l'épanouissement au-delà de la tombe, un domaine que la déesse préside ».

³²¹ Anagnostou-Laoutides (2017) p. 130 : « Théocrite décrit notamment le roi comme ὄλβιος, ce qui peut signifier "heureux" ou "béné", auquel cas l'adjectif acquiert une signification sacrée, ce qui souligne, une fois encore, l'apothéose du roi ».

³²² Anagnostou-Laoutides (2017).

³²³ Mais Théocrite est habile : Circé est elle aussi une tisserande (*Od.* 10. 221-223) et à ce titre une figure de la création poétique, comme Hélène qui est une fileuse de laine (son fuseau est évoqué en *Od.* 4. 135). Voir aussi Théoc., *Id.* 18. 32-35.

peut aussi s'entendre en termes politiques. L'*Idylle 15* est une habile production politique d'un poète associé à la cour sans que l'on puisse lui prêter la plus complète révérence pour le pouvoir qu'il met en scène. En témoigne aussi la forge d'une Égypte sinon haïssable du moins négative en filigrane du texte. Théocrite convoque, en effet divers hypotextes qui composent, en arrière-plan, un pays « dangereux ».

Car ce qui intéresse Théocrite reste la poésie, avant tout. L'*Idylle 15* illustre en effet la fonction de patronne des Arts et de la Poésie de la souveraine qui est déjà, sans doute, honorée sous le nom de Zéphyritys. L'*Idylle* est aussi et surtout un laboratoire poétique qui parle sans cesse de poésie et des conditions de sa création (se distingue, remarquablement, une « poétique de la colère »), mais aussi des choix esthétiques du poète. Le texte est saturé d'objets métaboétiques : du siège (v. 3) au voile de Praxinoa (v. 37), du coffre (v. 33) au cheval (v. 58), des gâteaux déposés en offrande (v. 115-117) au chant de la poétesse lui-même en passant par les tapisseries du palais, le texte s'offre comme une forme d'art poétique.

Comme Callimaque, le poète conçoit la poésie comme un enfantement. Cependant, Praxinoa refuse d'engendrer un enfant boiteux (v. 41), craint plus que tout le serpent et le cheval (v. 58). On peut comprendre, métaphoriquement, qu'elle refuse l'esthétique de l'invective que, paradoxalement, elle semble obligée d'adopter dans l'espace urbain d'Alexandrie. Zopyrion, c'est peut-être l'enfant Zéphyr, l'enfant de l'espace naturel, bucolique, que l'on ne peut se permettre de promener en ville sans risquer son intégrité. La preuve : le châle « léger » de Praxinoa, autre élément du discours métaboétique de Théocrite, entre déchiré en lambeaux au palais et la voix de Praxinoa a défailli. L'œuvre de Praxinoa n'entre qu'à l'état de fragment au sein du palais comme en témoigne, ironiquement, la citation d'un fragment de l'*Idylle 7* (μαλακώτεροι ὕπνω, v. 125) par la poétesse de cour. Car Praxinoa est bien, en partie du moins, un double du poète lui-même. En témoigne aussi l'étrange remarque sur l'emploi de l'adverbe πρόαν (v. 15-16) qui renvoie à sa propre pratique poétique.

D'autres éléments d'un art poétique sont perceptibles : le refus d'une œuvre longue et alambiquée, exprimée, par exemple, au vers 45 à travers la métaphore de la foule ; la primauté de la qualité sur la quantité (v. 19 ; 81-82) ; le goût de la variété (v. 37 ; 78) et du contraste, l'importance de la légèreté (v. 31 ; 69 ; 78-79) et celle de l'acribie (v. 81-82) et de « l'illusion du

vrai ». On découvre aussi une éthique poétique du labeur³²⁴ et un manifeste linguistique à s'exprimer en dorien. La liberté de parole se manifeste ailleurs dans le texte par la revendication d'un certain babil (v. 91), la forge d'*hapax* et la diversité des registres mobilisés, parfois même au sein d'un même vers.

On perçoit aussi l'intérêt porté par le poète aux gens humbles ou du commun³²⁵ mais aussi au lexique non littéraire³²⁶, à la nature et aux animaux qui s'invitent avec une certaine intensité, y compris métaphoriquement, parmi lesquels les oiseaux dont le chant doit se lire comme un miroir de la poésie. Les gâteaux disposés auprès d'Adonis ou les couvertures plus douces que le sommeil révèlent l'importance de la douceur poétique saluée par Gorgô au vers 146. *A contrario*, les époux des Syracusaines comme les hommes du poème sont aussi des figures de l'anti-poésie, acide, balourde, imbécile et misogyne.

Le poète exprime aussi le respect et même l'adoption, au même titre qu'Homère ou que les autres « pères » de la poésie, d'une tradition, féminine qu'il mobilise tout au long du texte, tant du point de vue thématique, lexical que de la manière. Sappho, la première a évoqué les Adonies (fr. 140) et s'est approprié la matière épique ; Érinna a mobilisé Mormô dans un poème en hexamètre dont le contenu entrainé déjà en tension avec la tradition épique ; l'appréciation esthétique de Praxinoa v. 83 peut aussi rappeler certains vers des poétesses épigrammatistes Nossis (AP 6. 265) ou Érinna chez qui, de surcroît, filage, tissage et poésie sont intimement associés.

Le δρίφον (v. 2) comme la vieille femme (v. 60) appartiennent au passé (l'épopée, le mime de Sophron...) mais la nouveauté ne peut se construire sans héritage. Le nom λεπτὰ est exemplaire à ce titre : citation homérique (v. 79), il fait partie du principe esthétique des Alexandrins. L'hexamètre qui a absorbé aussi un héritage lyrique « élève » le sujet « comique » (relations maîtres esclaves, tensions conjugales, bavardage et vanité féminins) ou la manière « basse » (adages, insultes, langage « bébé) et crée une tension entre le rythme et la matière. L'*ekphrasis* des Syracusaines fait aussi d'elles, du fait de l'adoption du vocabulaire des critiques du temps, des doubles du lecteur de Théocrite évoquant tant l'art pictural des peintres ou des tisserands royaux que du poète lui-même concepteur de ces figures parlantes. *Les Syracusaines* de Théocrite

³²⁴ C'est le manifeste de Praxinoa dès le vers 37 : τοῖς δ' ἔργοις καὶ τὰνψυχὰν ποτέθηκα ; voir aussi dans l'*Id.* 7. 85, le verbe ἐξέπνοσα.

³²⁵ On pense aux Syracusaines, mais aussi à l'hommage portée aux artisans royaux, à la vieille femme croisée dans la rue et aux voix qui se font entendre dans le chant de la poétesse : les deux voix « bucoliques » et les femmes qui porteront l'effigie du dieu vers les flots.

³²⁶ Voir en particulier les rapprochements avec la langue de la *Septante* dans le commentaire.

manifestent en fin de compte, peut-être à la suite de Pindare (fr. 94b. 33-35), l'indifférence du genre de l'artiste, la primauté de l'œuvre et une nouvelle place pour les femmes, tant artistes que critiques, qu'elles méritaient de tout temps depuis Homère³²⁷.

³²⁷ Il me semble que l'on peut aussi observer, dans une certaine mesure, sinon la défense, du moins une forme de soutien au pouvoir gynocratique. Cela apparaît à travers l'agentivité des Syracusaines, l'apparition récurrente du souvenir de Praxagora ou de Lysistrata, mais aussi à travers l'évocation de Gorgô de Sparte (v. 88). La misogynie de l'étranger appartient à un temps révolu.

8 La structure métrique de l'*Idylle*

8.1 Remarques préalables

L'*Idylle 15* est composée en hexamètres dactyliques. En théorie, et Homère les a toutes employées, il existe 32 combinaisons possibles de l'hexamètre. Pour la lecture du tableau et des commentaires, on utilisera les équivalences suivantes : s = spondée ; d = dactyle. Les types sont numérotés en fonction de la progression du dactyle dans le vers.

1 : sssss ; 2 : ssssd ; 3 : sssds ; 4 : ssdss ; 5 : sdsss ; 6 : dssss ; 7 : sssdd ; 8 : ssdsd ; 9 : sdssd ;
 10 : dsssd ; 11 : ssdds ; 12 : sdsds ; 13 : dssds ; 14 : sddss ; 15 : dsdss ; 16 : ddsss ; 17 : ssddd ;
 ; 18 : sdsdd ; 19 : dssdd ; 20 : sdds ; 21 : dsdsd ; 22 : ddssd ; 23 : sddd ; 24 : dsdds ; 25 :
 ddsds ; 26 : dddss ; 27 : sdddd ; 28 : dsddd ; 29 : ddsdd ; 30 : ddsd ; 31 : ddds ; 32 : dddd

Si l'on se fie au corpus conservé, Théocrite n'a retenu que vingt-huit de ces combinaisons³²⁸. Il n'utilise pas les types 1 (sssss) ; 5 (sdsss) ; 6 (dssss) et 16 (ddsss) que Callimaque emploie, par ailleurs³²⁹. Ces types d'hexamètres, exclus de Théocrite, sont suivis, dans les tableaux suivants, du signe α.

Les hexamètres exclus par Callimaque, mais employés dans l'*Idylle 15* sont notés d'un astérisque (*). Il s'agit des vers spondaïques de type 3 (ssds) ; 4 (ssds) ; 12 (sdsds) ; 14 (sddss) ; 15 (dsdss) ; 26 (dddss). Pour les vers non spondaïques, Callimaque exclut les types 2 (sssd) ; 7 (ssdd) ; 9 (sdss) ; 10 (dsss) ; 22 (ddss) ; 29 (ddsdd).

Enfin, on remarquera que Théocrite et Callimaque excluent de leur pratique poétique des vers différents.

³²⁸ Voir la discussion de Legrand (1898) p. 329 à ce sujet.

³²⁹ Callimaque n'a retenu que vingt combinaisons homériques ; voir Legrand (1898) p. 330.

8.2 Une diversité hexamétrique remarquable

Le tableau ci-dessous présente la composition métrique de l'*Idylle* par type d'hexamètre en identifiant le ou les énonciateurs de chaque vers³³⁰.

Type	Gorgô	Praxinoa	L'aède	Gorgô (G) Praxinoa (P) Le premier étranger (E1) La vieille femme (V) Le second étranger (E2)
1α				
2*				V : v. 62
3*				
4*				G-V-G : v. 60
5α				
6α				
7*	v. 6	v. 70	v. 127	
8		v. 74 ; 93	v. 105 ; 107	G-P : v. 26
9*		v. 41 et 42	v. 101	
10*		v. 37 ; 75	v. 116	
11	v. 63			E2 : v. 87
12*				
13				
14*		v. 48 ; 83		
15*				
16α				

³³⁰ G : Gorgô ; P : Praxinoa ; E1 et E2 : les étrangers ; V : la vieille femme ; A : l'aède ; C : les célébrantes (chant inséré).

17	v. 97	v. 15 ; 36 ; 51 ; 58 et 59 ; 69 ; 71 ; 77 ; 84 ; 91	v. 100 ; 132	
18	v. 4 ; 56 ; 96 ; 148	v. 33 ; 81	v. 104 ; 122 ; 126 ; 128 et 129	G-P : v. 1 P-E1 : v. 73
19		v. 80 ; 66		G-V : v. 61
20	v. 22	v. 30 ; 94	v. 119 et 120 ; 131	
21	v. 5 ; 147	v. 9 ; 16 ; 40 ; 45 ; 54 ; 89	v. 108 ; 123 ; 140	G-P : v. 38 E2 : v. 88
22*		v. 43		
23			v. 133	
24	v. 145	v. 82	v. 110	G-P : v. 57
25				
26*			v. 143	
27	v. 12 ; 13 ; 18 ; 65 ; 99	v. 10 ; 29 ; 50 ; 52 55 ; 85	v. 102 ; 118 ; 130 ; 134 ; 136 ; 139 ; 144	G-P : v. 24
28	v. 7 ; 25	v. 2 ; 8 ; 31 ; 68	v. 106 ; 111 ; 113 ; 137 et 138	
29*	v. 19 ; 21 ; 35 ; 98	v. 14 ; 39 ; 44 ; 95 ; 98		G-P : v. 14
30	v. 11 ; 23 ; 149	v. 17 ; 28 ; 32 ; 46 et 47 ; 64 ; 67 ; 76 ; 92	v. 114 ; 135 ; 141	G-P-G : v. 3
31		v. 27		
32	v. 20 ; 34 ; 78 et 79 ; 146	v. 49 ; 53 ; 86 ; 90	v. 103 ; 109 ; 112 ; 115 ; 117 ; 121 ; 124 et 125 ; 142	E1-P : v. 72

Dans cette *Idylle*, le poète mobilise 22 des 28 types d'hexamètres qu'il a retenus. La musique de la langue est marquée par la variété : la volubilité et la légèreté offerte par l'abondance de dactyles qui contraste avec des effets expressifs de ralentissement permis par les spondées³³¹. En

³³¹ Il faut cependant remarquer que le pourcentage d'emploi du dactyle est plus élevé chez Homère et que Théocrite se distingue et d'Homère et des autres poètes alexandrins par son usage plus important du spondée et du vers

effet, les types comptant moins de deux spondées en incluant le 6e pied, sont les plus nombreux, parmi lesquels un nombre important de vers holodactyliques³³².

Le poète témoigne d'une connaissance des effets des hexamètres et de la versatilité qu'il offre. Ainsi, comme chez Homère, mais présent d'une manière plus soutenue du fait du contenu de l'*Idylle*, le vers spondaïque correspond à un moment de rencontre (v. 87), à la présence du divin (v. 63 ; 83 ; 110 ; 143 ; 145) ; à la peur (v. 48), à une force en mouvement (v. 82 ; 133) et non sans humour, peut-être, à la menace de la mort au vers 27³³³.

C'est Praxinoa qui a la diction au rythme le plus varié : le poète lui attribue 19 types différents d'hexamètres dont trois qui lui sont exclusifs : 14* (v. 48 et 84) ; 22* (v. 43) et 31 (v. 27).

Gorgô n'emploie que 12 types de vers dont 11 partagés avec Praxinoa. Au vers 63, l'emploi du vers de type 11 (ssdds) la distingue. On retrouve ce même schéma métrique au vers 87 dans la voix du second étranger.

L'aède emploie 15 types d'hexamètres, toujours partagés avec Praxinoa à l'exception des vers 133 (type 23 : sddd) et 143 (type 26* : dddss). Les types d'hexamètres ne permettent donc pas d'identifier un contraste particulier entre le mime cadre et les chants insérés performés par la poétesse de cours.

Cependant, l'observation du relevé permet de conclure qu'une voix se singularise particulièrement : celle de la vieille femme (avec Gorgô) aux vers 60 et 62. Le vers 62 de type 2* ssssd, exclu du corpus des *Hymnes* de Callimaque, renvoie à une spécificité homérique remarquable (0.01% dans l'*Iliade* ; 0.03% dans l'*Odyssée*³³⁴). Marqué par la lenteur grave et solennelle des spondées, la voix locutrice de la vieille femme incarne l'anti-musique de la modernité théocritéenne.

spondaïque, en particulier. Mais les statistiques sont, je pense, partiellement pertinentes. Il convient de saisir l'effet d'un type d'hexamètre et de comprendre pourquoi ce type convient au contenu du vers.

³³² L'importance quantitative de ces vers est « relative » puisque si l'on considère les statistiques chez Homère (environ 20%), l'usage de Théocrite se trouve encore en deçà.

³³³ Fortassier (1995) distingue huit catégories d'emploi du vers spondaïque chez Homère auxquelles je me réfère.

³³⁴ Van Raalte (1986) p. 36.

8.3 Entre tradition, parodie, liberté poétique et *mimesis* : la refonte de l'hexamètre dans les *Syracusaines*

Le tableau ci-dessous présente la composition métrique du texte vers à vers, ainsi que le système des coupes et des pauses. Pour la lecture du tableau et des commentaires, les équivalences suivantes sont utilisées :

E = pause extraordinaire ; 3 = coupe trihéminère ; 5 = coupe penthéminère ; T2 = coupe trihéminère trochaïque ; T3 = coupe penthéminère trochaïque ; 7 = coupe hephthémimère ; 9 = coupe ennéhémimère ; B = pause bucolique ; T5 = coupe ennéhémimère trochaïque.

La coupe principale est indiquée en gras. On trouvera aussi quelques notes relatives à la métrique et, en particulier, aux libertés prises par le poète qui explore dans ce texte les possibilités rythmiques variées de l'hexamètre tout en « transgressant » certaines normes reconstruites par les métriciens.

S'il est attendu de signaler les écarts de Théocrite vis-à-vis des « lois » de l'hexamètre, il semble important de considérer de manière positive, les explorations novatrices et libératoires de Théocrite. Le poète honore l'héritage homérique qu'il maîtrise et dont il connaît les manières. Cependant, son projet exige une forme de « fracture » rythmique du mètre : comment, dans la contrainte du mètre épique, faire résonner des voix dont l'une des singularités est de vivre dans une modernité sinon triviale, banalement humaine ? L'abondance des dactyles contribue à forger une langue vive et expressive, plus proche du rythme de la langue parlée. Diverses stratégies d'abrègement sont ainsi à l'œuvre. L'élision, la *correptio attica*, l'usage de l'*antilabè* bipartite³³⁵ (8 vers) et tripartite (v. 3 et v. 60), de la synizèse (v. 143) et l'emploi relativement peu traditionnel des coupes et des pauses, contribuent ainsi notablement à la fabrication du nouvel hexamètre de Théocrite.

³³⁵ v. 1 ; v. 24 ; v. 26 ; v. 38 ; v. 57 ; v. 61 ; v. 72 et 73.

Vers Énonciateur	Type	Coupe & Pausés	Notes
1 - GP	sdsdd (18)	5 B	
2 - P	dsddd (28)	T3 B	
3 - GPG	dddsd (30)	T3 T5	
4 - G	sdsdd (18)	5 7	
5 - G	dsdsd (21)	5 7	
6 - G	sssdd (7*)	5 7	Pas de coupe bucolique, malgré le départ en ss ³³⁶ . Abrègement de <i>χλαμυδηφόροι</i> : longue en hiatus au temps faible.
7 - G	dsddd (28)	5 B	Abrègement de <i>ἐκαστέρω</i> : longue en hiatus au temps faible.
8 - P	dsddd (28)	T3 9	Praxinoa reprend exactement le rythme du vers précédent énoncé par Gorgô. L'aspect mimétique du rythme confirme l'assentiment du personnage.
9 - P	dsdsd (21)	E T3	
10 - P	sdddd (27)	3 5 B	
11 - G	dddsd (30)	T3 7	Abrègement de <i>τοιαῦτα</i> : longue en hiatus au temps faible ; noter l'iota long de <i>Δίνωνα</i> .
12 - G	sdddd (27)	T3 7 B	Abrègement de <i>γύναι</i> : longue en hiatus au temps faible.
13 - G	sdddd (27)	E 5 B	Même rythme que le vers précédent. Abrègement de <i>λέγει</i> : longue en hiatus au temps faible
14 - P	*ddsdd (29)	5 9	
15 - P	ssddd (17)	T3 7	<i>πρόαν</i> : le o micron est court (diffère de <i>Id.</i> 14. 5).
16 - P	dsdsd (21)	T3 9	
17 - P	dddsd (30)	T3 7	

³³⁶ Cela diffère de la pratique de Callimaque. Voir aussi vers 15, v. 36 ; v. 58 ; v. 69 ; v. 84 ; v. 93 ; v. 97 ; v. 100 ; v. 105 ; v. 107. La remarque n'est plus reproduite dans le tableau.

18 - G	sdddd (27)	5 9	Abrègement de la voyelle longue en hiatus : ταυτᾶ.
19 - G	*ddsdd (29)	5 7	Double <i>correptio attica</i> : ἑπταδράχμωϛ
20 - G	dddd (32)	T3 B	Vers holodactylique ³³⁷
21 - G	*ddsdd (29)	E 5	
22 - G	sddsd (20)	T3 9	
23 - G	dddsd (30)	T3 B	
24 - GP	sdddd (27)	T3 B	ὀλβίω : voyelle longue abrégée au temps faible en hiatus. ὀλβίω : l'allongement d'une voyelle devant un groupe consonantique associant une liquide puis une muette est rare ; on trouve une dizaine de cas chez Théocrite ³³⁸ . ὀλβίω ὄλβια ont en conséquent la même cadence.
25 - G	dsddd (28)	E T3 B	Μῆ : abrègement de la voyelle longue au temps faible en hiatus.
26 - GP	ssdsd (8)	T3 B	κ' εῖη : abrègement de la voyelle longue en hiatus.
27 - P	ddd (31)	E T3 B	καὶ : abrègement de la voyelle longue au temps faible en hiatus.
28 - P	dddsd (30)	E 5 7	
29 - P	sdddd (27)	3 T3 7	Monosyllabique en finale ³³⁹ .
30 - P	sddsd (20)	5 7	
31 - P	dsddd (28)	3 T3	ἔγγει : abrègement de la voyelle longue au temps faible en hiatus.
32 - P	dddsd (30)	T1 5 7	
33 - P	sdsdd (18)	5 B	
34 - G	dddd (32)	3 5 B	

³³⁷ Il est peut-être utile de remarquer que le vers lyrique dans la tragédie est « le plus souvent holodactylique » : Brunet (1999) p. 128. Face à l'usage du vers holodactylique dans les *Syracusaines*, il serait intéressant de questionner sa thèse selon laquelle la poésie dactylique des poètes tragiques « n'a pas pesé lourd face à l'influence du modèle homérique : les poètes hellénistiques et leurs successeurs n'ont pas envisagé un seul instant qu'une autre poésie dactylique était possible, plus libre et plus apte à exprimer l'émotion, plus proche de la langue parlée, moins littéraire en fin de compte ».

³³⁸ Legrand (1898) p. 320.

³³⁹ Voir aussi vers 36.

35 - G	ddsdd (29)	3 5	τοι : abrègement de la voyelle longue au temps faible en hiatus.
36 - P	ssddd (17)	3 5	Monosyllabique en finale.
37 - P	dsddd (10*)	E 5 9	
38 - GP	dsddd (21)	5 B	
39 - P	ddsdd (29)	3 5 9	
40 - P	dsddd (21)	E T3 7	
41 - P	sdsss (9*)	5 7	
42 - P	sdsss (9*)	3 5 B	Même rythme que le vers précédent.
43 - P	dsddd (22*)	5 9	Les v. 41 à 43 forment un groupe de vers dont la structure métrique n'a pas été retenue par Callimaque.
44 - P	ddsdd (29)	E 5 B	Θεοί : abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible.
45 - P	dsddd (21)	3 T3 9	καὶ : a brègement de la diphtongue en hiatus au temps faible.
46 - P	dsddd (30)	E T3 9	τοι : abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible.
47 - P	dsddd (30)	5 7	Même rythme que le vers précédent. ἐξ ὧ : abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible.
48 - P	sdsdd (14*)	T3 B	
49 - P	dsddd (32)	5 B	κεκροτημένοι : <i>correptio attica</i> et abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible dans le même mot.
50 - P	sdsdd (27)	5 B	
51 - P	ssddd (17)	5 B	
52 - P	sdsdd (27)	T3 B	
53 - P	dsddd (32)	T3 9	Vers holodactylique.
54 - P	dsddd (21)	E 5 9	

55 - P	sdddd (27)	5 9	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : μένει.
56 - G	sdsdd (18)	E 5 7	
57 - GP	dssdd (24)	5 7	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : συναγείρομαι.
58 - P	ssddd (17)	T3 7	
59 - P	ssddd (17)	3 T3 B	Même rythme que le vers précédent. ἐπιρρεῖ : l'anomalie de l'allongement de la voyelle devant la double consonne liquide est attestée chez Homère et permet de faire un rapprochement avec la description des Enfers en <i>Il.</i> 2. 754-755.
60 - GVG	ssdss (4*)	T3 7 B	
61 - GV	dssdd (19)	E 5 B	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : πειρώμενοι
62 - V	ssssd (2*)	5 B	
63 - G	ssdds (11)	T3 B	
64 - P	dddsd (30)	T3 B	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : καὶ.
65 - G	sdddd (27)	E 5 B	
66 - P	dssdd (19*)	3 5 9	
67 - P	dddsd (30)	E 5 B	
68 - P	dsddd (28)	T3 B	Deux abrègements de la diphtongue en hiatus au temps faible : πᾶσαι et ἔχευ.
69 - P	ssddd (17)	5 7	
70 - P	sssd (7)	3 5 B	
71 - P	ssddd (17*)	3 T3 B	
72 - E1P	dddd (32)	T2 T3 B	Vers holodactylique. Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : φυλάξομαι.
73 - PE1	sdsdd (18)	5 7 B	Deux abrègements de la diphtongue en hiatus au temps faible : γύναι et καλῶ.
74 - P	ssdsd (8)	T3 B	Répétition du même dactyle 5 ^e sur deux vers (v. 73-74) avec le même abrègement de la voyelle longue en hiatus au temps faible : ἐν καλῶ.

75 - P	dsssd (10*)	5 7	
76 - P	dddsd (30)	T3 T5	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : φλίβεται.
77 - P	ssddd (17)	E T3 B	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : πᾶσαι (v. 68)
78 - G	dddd (32)	3T3 B	Vers holodactylique.
79 - G	dddd (32)	T3 7	Même rythme que le vers précédent. Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : καὶ.
80 - P	dssdd (19)	5 7	
81 - P	sdsdd (18)	5 B	Élision au niveau de B.
82 - P	dsdds (24)	T3 B	Élision au niveau de B. Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : καὶ.
83 - P	sddss (14*)	E T3 B	Trois cas d'élision.
84 - P	ssddd (17)	T3 9	
85 - P	sdddd (27)	E T3 9	
86 - P	dddd (32)	T3 T5	Vers holodactylique.
87 - E2	ssdds (11)	E T3 B	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : δύστανοι
88 - E2	dsdsd (21)	E T3 T5	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : πλατειάσοισαι.
89 - P	dsdsd (21)	5 7	Même rythme que le vers précédent pour marquer la riposte. Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : κωτίλαι
90 - P	dddd (32)	T3 9	Vers holodactylique Cas d'allongement d'une syllabe courte devant un mot qui commence par une voyelle : πασάμενος
91 - P	ssddd (17)	T3 B	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : Κορίνθιαι
92 - P	dddsd (30)	5 T5	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : καὶ
93 - P	ssdsd (8)	T3 7	
94 - P	sdsdsd (20)	3 T3 B	

95 - P	ddsdd (29)	E 5 7	
96 - G	sdsdd (18)	E 5 7	
97 - G	ssddd (17)	5 7	
98- G	sddd (29)	5 B	
99 - G	sdddd (27)	T2 T3 7	<i>Correptio attica</i> et abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible dans le même mot : διαχρέμπεται.
100 - A	ssddd (17)	E T3 9	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : καὶ. Cas d'allongement d'une syllabe courte devant un mot qui commence par une voyelle : Ἰθάλιον.
101- A	sdssd (9*)	5 7	
102 - A	sdddd (27)	T3 9	
103 - A	dddd (32)	5 7 B	Vers holodactylique.
104 - A	sdsdd (18)	5 B	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : φίλοι.
105 - A	ssdsd (8)	T3 7	
106 - A	dsddd (28)	5 9	
107 - A	ssdsd (8)	T3 9	
108 - A	dsdsd (21)	T3 T5	
109 - A	dddd (32)	5 B	Vers holodactylique.
110 - A	dsdds (24)	5 7	
111 - A	dsddd (28)	3 T3 7	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : ἀτιτάλλει .
112 - A	dddd (32)	T3 B	Vers holodactylique. Deux cas d'abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : οἱ et κεῖται μὲν οἱ : devant οἱ l'allongement est normalement la règle. Ici μὲν est exceptionnellement bref, sauf si le vers est fautif ³⁴⁰ .
113 - A	dsddd (28)	5 B	
114 - A	ddd (30)	3 T3 7	
115 - A	dddd (32)	T3 9	Vers holodactylique.
116 - A	dsddd (10*)	5 7	

³⁴⁰ Legrand (1898), p. 316 n. 1.

117 - A	dddd (32)	5 7	Abrègement de la longue au temps faible : ὕγρῶ.
118 - A	sdddd (27)	3 T3 B	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : καὶ.
119 - A	sddsd (20)	5 7	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : βρίθοισαι.
120 - A	sddsd (20)	E T3 T5	Deux cas d'abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : κῶροι et ὑπερωτῶνται.
121 - A	dddd (32)	T3 9	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : οἴοι.
122 - A	sdsdd (18)	3 5 B	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : πειρώμενοι.
123 - A	dsdsd (21)	3 T3 9	Cas d'allongement d'une syllabe courte devant un mot qui commence par une voyelle : ἔβενος. Abrègement de la voyelle longue en hiatus au temps faible : ᾠ.
124 - A	dddd (32)	5 7 B	Vers holodactylique. Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : αἰετοὶ. Le mot forme ainsi un dactyle.
125 - A	dddd (32)	T3 7	Vers holodactylique. Même rythme que le vers précédent. Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : μαλακότεροι.
126 - A	sdsdd (18)	5 9	
127 - A	sssdd (7)	5 B	Abrègement de la voyelle longue en hiatus au temps faible : καλῶ
128 - A	sdsdd (18)	5 seule	Dactyle 4 ^e : allusion au registre épique homérique, car ὁ ὁ ῥοδόπηγος Ἴδωνις est une reprise d'une formule clausulaire. La présence de cette « formule » explique l'absence d'une seconde césure.
129 - A	sdsdd (18)	5 T5	Même rythme que le vers précédent. Élision en T5.

			Le maintien de la longue au temps faible est rare après ῆ, mais il existe des précédents chez Homère et Hésiode ³⁴¹ .
130 - A	sdddd (27)	3 5 B	Élision en 5.
131 - A	sddsd (20)	T3 B	Abrègement de la voyelle longue en hiatus au temps faible : χαίρετω.
132 - A	ssddd (17)	T3 B	Abrègement de la voyelle longue en hiatus au temps faible : δρόσω. Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : ἀθρόαι.
133 - A	sddds (23)	T3 9	
134 - A	sdddd (27)	3 5 B	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : καὶ.
135 - A	dddsd (30)	5 7	
136 - A	sdddd (27)	E T3 B	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : καὶ
137 - A	dsddd (28)	3 T3 B	
138 - A	dsddd (28)	5 7	Même rythme que le vers précédent.
139 - A	sdddd (27)	3 5 B	
140 - A	dsdsd (21)	3 T3 9	
141 - A	dddsd (30)	5 7	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : οἶ.
142 - A	dddd (32)	T3 B	Vers holodactylique. Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : καὶ.
143 - A	dddss (26*)	E T3 B	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : καὶ. véω : synizèse.
144 - A	sdddd (27)	T2 T3 9	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : καὶ.
145 - G	dsdds (24)	3 T3 B	τὸ : l'allongement d'une voyelle devant un groupe consonantique liquide et muette est rare ; une dizaine de cas dans l'œuvre de Théocrite ³⁴² .
146 - G	dddd (32)	T3 B	

³⁴¹ Legrand (1898) p. 323.

³⁴² Legrand (1898) p. 320.

147 - G	dsdsd (21)	3 T3 9	
148 - G	sdsdd (18)	5 B	
149 - G	dddsd (30)	T1 T3 T5	Abrègement de la diphtongue en hiatus au temps faible : καὶ. Hiatus après la voyelle brève sur le modèle de la formule homérique Χαῖρε ἄναξ ³⁴³ .

C'est surtout à travers l'observation fine des coupes et de la métrique que l'on découvre un contraste marqué entre la voix poétique des Syracusaines et celle de la poétesse³⁴⁴ : la plupart des irrégularités métriques se trouvent, en effet, dans la partie dialoguée.

Théocrite emploie avec une versatilité toute personnelle les possibilités que lui offre l'hexamètre ; pour définir les spécificités de la manière du poète, les métriciens ont pu comparer ses hexamètres à la production d'autres poètes hexamétriques³⁴⁵ et, par la négative, établissent d'ordinaire la liste des « violations » des « lois³⁴⁶ » de l'hexamètre³⁴⁷ par le poète. Pour l'*Idylle 15*, ces irrégularités³⁴⁸ concernent³⁴⁹ :

- La première loi de Meyer (l'intermot après le trochée au deuxième pied est évité) : v. 53, 64, 72, 73, 86, 99, 125, 126, 134, 148.

- La deuxième loi de Meyer (un mot iambique ne peut se terminer avant la coupe penthémimère) : v. 18, 30, 32, 41, 44, 73, 126, 128, 134, et 148.

- La loi de Bulloch, selon laquelle une pause entre le troisième et quatrième pied impose toujours une césure principale (hepthémimère ou bucolique) : v. 18, 36, 53, 66, 76, 92, 106-108, 115, 128, 129, 140, 144, 149.

- La loi de Tiedke (absence d'intermot, dans un même vers et après le septième et après le neuvième demi-pieds) : v. 29, 30, 40, 47, 55, 95, 101, 110, 114.

- La loi ou pont de Hilberg (pas d'intermot après le spondée 2^e) : v. 2, 8 et 26, 77.

³⁴³ Legrand (1898) p. 322.

³⁴⁴ Abritta (2018) parvient à la même conclusion à travers son analyse « métrico-accentuelle » des poèmes de Théocrite, voir p. 10-12 ; p. 14-17 et p. 23.

³⁴⁵ Voir Van Raalte (1986).

³⁴⁶ Je reprends les guillemets de Fantuzzi (1995) p. 233 : il cite lui aussi le nom « leggi » entre guillemets, bien conscient que ces lois de l'hexamètre ont été formalisées à partir des *Hymnes* de Callimaque aux XIX^e et XX^e s.

³⁴⁷ Voir Fantuzzi (1995) ; Borea (2017).

³⁴⁸ Que Borea (2013) p. 82 peut nommer « phénomènes inharmonieux ».

³⁴⁹ La liste est établie « classiquement » à partir de mes résultats.

- La loi ou pont de Naeke (absence d'intermot après le spondée 4^e) : v. 23, 26, 38, 42, 48, 62, 64, 67, 74, 83, 94, 131 et 143.

- On notera enfin la présence d'un monosyllabe en fin de vers sans pause bucolique : v. 29, 36.

Outre les élisions, très fréquentes dans la partie dialoguée de l'*Idylle*³⁵⁰, la pause bucolique est moins fréquente que dans le reste du corpus³⁵¹. Elle se répartit inégalement : on observe trois séries de vers marquées par l'absence de cette pause bucolique (v. 14-19 ; 28-32 ; 53-58), mais aussi des séries de vers successifs où elle est mobilisée (v. 70-74, par exemple).

La répartition des pauses et des césures est particulièrement atypique dans la partie mimique, elle apparaît même parfois difficile à établir avec certitude³⁵², ce qui crée sans doute une rythmique nouvelle, qui apparaît peut-être « disharmonieuse » à l'oreille des auditeurs. On note aussi des cas d'élisions couplées à une pause (v. 81-82 ; voir aussi v. 129 et 130³⁵³). Bien plus, la pause est souvent placée, selon Maas³⁵⁴, « à un endroit du vers où elle se trouve généralement évitée ». On remarque, enfin, l'absence de pause bucolique en particulier dans les vers de type 17 (ssddd), 7 (sssdd), 8 (ssdsd), 11 (ssdds), soit les vers 6, 15, 36, 58, 69, 84, 93, 97, 100, 105, 107.

Les vers qui offrent une coupe 5 sans l'adjonction d'une coupe 7 ou d'une diérèse avant le 5e pied sont assez fréquents chez Homère et Hésiode³⁵⁵. Cette pratique est assez rare chez les Alexandrins, sauf chez Théocrite dont la pratique se distingue particulièrement dans les passages dialogués (v. 1, 4, 6, 7, 14, etc.). Des vers présentent également un spondée 3e suivi d'une possible césure hephthémimère : v. 6, 19, 35, 41, 56, 57, 75, 80, 95, 96. On trouve aussi des spondées 4e avant une diérèse (v. 38, 42, 48, 62, 63, 67, 74, 83, 94, 131, 143). Enfin, un exemple de césure

³⁵⁰ Legrand (1898) p. 327 ; il en recense 72 dans l'*Idylle 15*. Je n'ai pas contrôlé ses résultats.

³⁵¹ Borea (2017) p. 434.

³⁵² Certaines césures ou pauses, possibles mais moins marquées, ne font pas consensus et relèvent de l'appréciation personnelle. Un cas exemplaire est le cas de Legrand (1898) qui lit une triple coupe (5 7 et 9) pour les vers 47, 55, 95, 101, 110 (p. 337).

³⁵³ En ce cas, on peut se poser la question de l'identité de la voix poétique et proposer que la prosopopée du pâtre s'étende après le vers 126.

³⁵⁴ Maas (1962) p. 94 cité par Van Raalte (1996) p. 101 : « The mime section actually affects the break where it is usually avoided ».

³⁵⁵ Legrand (1898) p. 334.

trochaïque au 4^e pied évitée dans la poésie hexamétrique (zeugma, ou pont, de Hermann) est discutable au vers 25³⁵⁶.

L'hexamètre atypique du mime-cadre traduit peut-être la recherche d'une brutalité « naturelle » de la diction. Pour Fantuzzi, l'intention de Théocrite qui est de forger un hexamètre du « quotidien » se manifesterait par la fréquence des élisions et de la *correptio attica*³⁵⁷ (v. 3 ; v. 5 -deux cas dans le même vers- ; v. 14 -deux cas - ; v. 16 ; v. 19 ; v. 36 -deux cas- ; v. 40 -deux cas- ; v. 44 ; v. 49 -deux cas- ; v. 53 ; v. 54 ; v. 55 ; v. 59 ; v. 60 ; v. 68 ; v. 78 ; v. 81 ; v. 88 ; v. 99 ; 101 ; 105 ; 106 ; 140). L'auteur évoque « la probabilità che Teocrito (...) sia indotto a usare con particolare abbondanza le elisioni in quanto fenomeno tipici e mimetici della dimensione colloquiale del linguaggio quotidiano³⁵⁸ ». C'est à cette esthétique, vraisemblablement, que l'on peut rattacher les phénomènes fréquents d'abrègement de la diphtongue en hiatus aux temps faibles.

Dans son article intitulé « Les armes de la langue et du mètre », M. Borea essaie de montrer que l'hexamètre de Théocrite contribue à une tonalité iambique qui se trouverait en dehors du trimètre. Pour M. Borea, le poète détourne « de manière parodique le schéma d'un vers destiné à l'exaltation des valeurs épiques³⁵⁹ ». L'auteur propose un rapprochement intéressant avec le corpus des hexamètres cités dans les textes comiques et propose la thèse selon laquelle « la destruction métrique³⁶⁰ » du vers de l'épopée est déjà à l'œuvre dès Aristophane. « Ainsi, la technique que Théocrite adopte dans *Les Syracusaines* relève d'une intention mimétique manifeste ; autrement dit, en vue d'imiter le caquetage de deux femmes, le poète adapte en le détournant parodiquement le mètre propre par excellence à la poésie épique, en renvoyant à une tradition d'hexamètres comiques pour nous perdue, mais bien attestée dans la comédie d'Aristophane³⁶¹ ». Ces

³⁵⁶ Borea (2017) nuance le diagnostic : « le rôle enclitique du PP pourrait être remis en question à cause du lien syntaxique avec le participe » (p. 82).

³⁵⁷ Fantuzzi (1995) p. 250.

³⁵⁸ Fantuzzi (1995) p. 233 : « La probabilité que Théocrite (...) soit amené à utiliser les élisions avec une abondance particulière en tant qu'elles sont un phénomène typique et mimétique de la dimension familière de la langue de tous les jours ».

³⁵⁹ Borea (2017) p. 436.

³⁶⁰ Borea (2017) p. 436.

³⁶¹ Borea (2017) p. 440.

irrégularités métriques démontrent « le caractère frivole et réaliste de la scène³⁶² » qui présente des personnages « ridicules ou insoucians³⁶³ ».

Bien plus, il pourrait être fructueux de considérer Théocrite comme un héritier du genre de la parodie homérique dont la genèse est attribuée par Aristote (*Poét.* 1448a 12-13) à Hégémon de Thasos (seconde moitié du V^e siècle av. J.-C.). Ce genre consistait à parodier les sujets et la manière des poètes épiques, en employant leur rythme pour des sujets comiques. Ces parodies étaient écrites pour la scène puis présentées et couronnées lors de jeux comme les Dionysies (*Ath.* 15. 56).

Les thèmes comme la nourriture, l'argent, les tensions conjugales ou la performance poétique, mais aussi des éléments comme la crépide ou la belette pourraient aussi nous engager à relire *Les Syracusaines* à l'aune des éléments épars que la tradition nous a livrés.

D'après un fragment cité par Athénée (*Ath.* 15. 55), Polémon attribue à Hipponax la création du genre, suivi par Épicharme, Cratinos et enfin Hégémon : cette hypothèse, sinon juste, a au moins le mérite de replacer Théocrite dans une lignée mieux connue où dialogue comique et parodie homérique sont visiblement associés.

Enfin, n'écartons pas la possibilité que Théocrite s'appuie sur d'autres poètes qui se sont approprié l'hexamètre comme Nossis (*AP* 9. 190. 7) ou Érinna ou qu'il mobilise d'autres musicalités qu'il intègre à l'hexamètre dactylique. La dimension allusive de la poétique de Théocrite et sa finesse devraient nous engager à étudier, mètre à mètre, les spécificités de son hexamètre afin de percevoir l'intention précise qui guide la musique du vers : brutalité familière, parodie, incompetence poétique du locuteur, élévation ou allusion susceptible de donner une nouvelle épaisseur au sens du vers ou du mot.

Pour ma part, il me semble important de rappeler qu'Homère viole d'emblée ces « lois » de l'hexamètre : il suffit de lire les premières lignes de l'*Illiade* (Loi de Meyer). L'hexamètre de Théocrite témoigne de la maîtrise de la prosodie homérique et sert un projet complexe que l'on ne peut réduire à la fabrique d'une frivolité, ou d'une diction relâchée. Ainsi, l'emploi du vers spondaïque ou au vers 59, l'allongement étonnant de l'iota du verbe *ἐπιρρεῖ* est intentionnel et confirme, par le rapprochement avec les vers 754-755 du chant 2 de l'*Illiade*, la métaphore de la foule comme fleuve infernal.

³⁶² Borea (2013) p. 80.

³⁶³ Borea (2013) p. 82.

Un tel travail ne saurait se faire dans le cadre de ce projet, car il mobiliserait une attention tant aux rapports intertextuels perceptibles qu'à la confrontation précise de la métrique du corpus poétique et celle de l'*Idylle* : il est probable que de nouveaux rapports signifiants se dégageraient de cette étude.

Texte et traduction

1. Brèves remarques sur la transmission du texte

1.1 La transmission du texte de Théocrite

Pour mémoire, on décrit habituellement trois principales familles de manuscrits³⁶⁴, distinguées d'abord par C. Wendel en 1914, pour sa publication des scholies, puis par Gallavotti³⁶⁵ : la famille vaticane (notée Va), dont nos éditions modernes reproduisent l'ordre de présentation des idylles, la famille laurentienne (notée La) et la « famille » ambrosienne représentée pratiquement par le manuscrit K (*Ambrosianus* 886) auxquelles on peut ajouter la famille pérousine représentée par D. Daté du XIII^e siècle et conservé à Milan, K est traditionnellement considéré comme le meilleur pour l'établissement du texte de Théocrite³⁶⁶.

L'histoire de la transmission du texte de Théocrite est d'abord présentée de manière approfondie par Ahrens (1855-1859) et (1874), puis par Wilamowitz-Moellendorff en 1906 et en 1910. Pour le texte des *Syracusaines*, Magnien propose en 1918 une synthèse très précise de la tradition manuscrite. Il tient également compte de quelques pages d'un *codex* en parchemin conservé partiellement au Louvre (*P. Louvre* inv. E 6678) et à Vienne (*P. Vindob.* inv. G 26002), daté du V^e s. de notre ère environ.

En 1930, la publication de deux *papyri*, le papyrus dit d'Antinoë (noté ici $\text{P}\beta 3$) qui contient toute l'*Idylle 15* ainsi que des notes marginales et le *P. Oxy.* 13 1618 (noté $\text{P}\beta 2$), a permis à Gow de publier un texte soigneusement revu et édité dans son édition magistrale en 1952³⁶⁷. Ces deux *papyri* sont à peu près contemporains de *Perg. Louvre* inv. E 6678 et de *Perg. Vindob.* inv. G 26002 datés du V^e siècle, rassemblés ici sous le signe $\text{P}\beta 4$. Le texte de Gow, qui s'appuie également sur les premières recherches de Carlo Gallavotti (1946) reste largement une référence jusqu'à aujourd'hui³⁶⁸.

³⁶⁴ La situation des parentés et des filiations des manuscrits est cependant bien plus complexe que cette taxinomie commode ne le suppose.

³⁶⁵ On peut ajouter la famille pérousine représentée par D.

³⁶⁶ Hunt (1930) p. 24.

³⁶⁷ Gow (1952) t. I p. xxx-lxxxiv.

³⁶⁸ En 1968, P. Monteil propose un texte légèrement différent.

Cependant, entre 1946 et 1993, Carlo Gallavotti, par une lecture attentive et extensive de l'ensemble des manuscrits et des *papyri* connus, a su proposer la recension la plus complète, et constamment enrichie, de la tradition textuelle de Théocrite. Il s'appuie, pour son édition de 1993 sur une lecture de première main, non seulement des manuscrits, mais aussi de la plupart des *papyri* contenant des fragments de Théocrite. La thèse de doctorat de P. Hicks³⁶⁹ propose, en 1993, un autre regard approfondi sur cette tradition manuscrite.

1.2 Le cas de l'*Idylle 15*

L'*Idylle 15* figure dans la plupart des manuscrits conservés de Théocrite³⁷⁰ à l'exception notable des manuscrits O (*Vaticanus graecus* 40), Q (*Parisiensis graecus* 2884) et T (*Vaticanus graecus* 38)³⁷¹.

Pour l'*Idylle 15*, la publication, en 1984, du *P. Hamb.* 320. 1 (noté ici $\mathfrak{B}1$) daté vraisemblablement de la première moitié du I^{er} siècle avant notre ère, livre les trois plus anciens fragments connus du texte : le fragment A très lacunaire offre les premières lettres des v. 41-55 ; le fragment B offre le premier mot et le début du second des v. 63-71 ; le fragment C offre la partie centrale des v. 72- 86³⁷².

En 2015, Claudio Meliaddò propose une nouvelle lecture du $\mathfrak{B}2$ (« Teocrito in *POxy* 1618: nuove letture, nuove lezioni »).

Pour le texte de l'*Idylle 15*, on retient traditionnellement, en plus des *papyri*, de $\mathfrak{B}4$ et de K, les manuscrits de la famille laurentienne suivants : L (*Parisiensis Graecus* 2831) daté des XIII^e et XIV^e s., P (*Laurentianus* XXXII. 37)³⁷³, R³⁷⁴ (*Parisiensis Graecus* 2832) et W (*Laurentianus Conv. Soppr.* 15), tous deux datés du XIV^e siècle. Quant à la famille vaticane, elle offre les

³⁶⁹ Hicks (1993).

³⁷⁰ Pour une liste exhaustive de l'ensemble des manuscrits et de leurs copies ainsi que des commentaires approfondis et des illustrations, voir Hicks (1993) p. 1-45.

³⁷¹ Gow (1952) t. I p. lii.

³⁷² Kramer & Hagedorn (1984) p. 42 sq. ; Gallavotti (1986) ; Daniel (1985) ; Maresch (1984).

³⁷³ Daté de la première moitié du XIV^e s.

³⁷⁴ Il est abrégé Tr chez Wilamowitz que suit Gow.

manuscripts A³⁷⁵ (*Ambrosianus* 390 [G 32 Sup.]) et G (*Laurentianus* XXXII. 52) daté entre 1280 et 1320, N (*Athous Iberorum* 161) daté des XIII^e-XIV^e siècles ainsi que U (*Vaticanus Graecus* 1825), daté du XIV^e siècle³⁷⁶. On peut également citer S (*Laurentianus* XXXII. 16)³⁷⁷, M (*Vaticanus graecus* 915) daté d'avant 1311 et D (*Parisianus Graecus* 2726).

1.3 Positions remarquables de l'*Idylle 15* dans les sources manuscrites

Les éditeurs modernes suivent généralement l'ordre de présentation des idylles suivi par la famille vaticane (notée Va). Cependant, il est sans doute utile de présenter les positions remarquables de l'*Idylle 15* dans les sources manuscrites.

Elle se place :

- entre 18 et 26 en $\mathfrak{B}3$
- entre 24 et 16 en $\mathfrak{B}4$
- entre 18 et 24 en D
- entre 13 et 14 en G, en P, en W
- entre 14 et 18 en H et en X
- entre 14 et 17 en K et en L
- entre 13 et 17 en M (incomplet v. 71-fin)
- entre 13 et 3 en N
- entre 2 et 18 en S (incomplet v. 55-fin)

Il se dessine, peut-être, à travers ces proximités textuelles soit l'existence ancienne d'un corpus chronologique, soit celle d'un corpus ou d'un regroupement « ptolémaïque ».

³⁷⁵ Conservé à Milan et daté de la fin du XIII^e s.

³⁷⁶ Gow (1952) t. 1 p. xlvii note que Gallavotti retient comme étant les plus représentatifs pour l'*Idylle 15* : K ; LW ; ANU.

³⁷⁷ Daté de septembre 1280.

2 *Conspectus siglorum*

2.1 *Papyri et parchemins*

⌘1 : P. Hamb. 3 201.

⌘2 : POxy 13 1618.

⌘3 : Papyrus d'Antinoë.

⌘4 : P. Louvre inv. E 6678 et P. Vindob. inv. G 26002.

2.2 Manuscripts

A : Ambrosianus 390 [G 32 Sup.].

D : Parisianus graecus 2726

G : Laurentianus XXXII. 52

H : Vaticanus graecus 913

K : Ambrosianus 886 (C 222 inf.)

L : Parisianus Graecus 2831

M : Vaticanus graecus 913

N : Athous Iberorum 161

P : Laurentianus XXXII. 37

PPar : Parisianus Graecus 2722.

R : Parisianus Graecus 2832

S : Laurentianus XXXII. 16

U : Vaticanus Graecus 1825

W : Laurentianus Conv. Soppr. 15

X : Laurentianus XXXII. 37.

2.3 Autres abréviations

Va : famille Vaticane (=A N U)

La : famille laurentienne (= LRV et W (v. 35-79 et 127-149)

Codd. : K, La (= LRV et W (v. 35-79 et 127-149)

Papp. : $\mathfrak{P}1$ (v. 41-56 et v. 63-86), $\mathfrak{P}2$ (v. 15-25 et v. 48-59), $\mathfrak{P}3$ (texte presque intégral).

3 Texte et traduction de l'*Idylle 15*

3.1 Remarques préalables

- Ɱ3 attribue à Gorgô les vers 44-45.

- Gallavotti (1993) attribue à Gorgô les vers 56-59 (la phobie deviendrait alors sienne) ; il attribue à Praxinoa les v. 60 a et c, le vers 61a et le vers 63. Cependant, les bases de son choix ne paraissent pas limpides : Ɱ3 est assez flou sur la répartition des répliques dans ce passage³⁷⁸. Le texte proposé ici suit la répartition des répliques offerte par les scholies qui attribuent l'échange (v. 60-63) avec la vieille femme à Gorgô.

- D'après Ɱ3, c'est un passant qui prononce la réplique du vers 63 ou du vers 64 (la mention marginale reproduite dans l'édition de Hunt n'est pas claire). Gallavotti (1993) lui attribue le vers 64, Gow (1952) note la possibilité pour le v. 63.

3.2 Titres

La tradition a livré plusieurs titres pour l'*Idylle 15* :

- Συρακόσσαι ἢ Ἀδωνιάζουσαι (Ɱ3 KLUEAGP) : *Syracusaines* ou *Femmes célébrant les Adonies*.

- Συρακούσσαι ἢ Ἀδων (Va) : *Syracusaines* ou *Adonis*.

- Συρακούσσαι (Σ ad *Id.* 14. 39) : *Syracusaines*.

- Ἀδωνιάζουσαι (Σ. Ad. Aristoph. *Nu.* 1130 et Eust, 102. 2) : *Femmes célébrant les Adonies*.

Le titre Συρακόσσαι ἢ Ἀδωνιάζουσαι apparaît dans la plupart des manuscrits (KLUEAGP), mais il est impossible de savoir si le titre du poème a été donné par Théocrite. Le papyrus d'Antinoë offre également un sous-titre qui annonce les protagonistes ainsi que le dialecte employé par le poète : Γοργῶ καὶ Πραξινοῦσα Δωρίδι, « *Gorgô et Praxinoa, en dorien* ».

ΣΥΡΑΚΟΣΙΑΙ : Les protagonistes, des Syracusaines récemment émigrées à Alexandrie d'Égypte, évoquent inévitablement le poète lui-même, syracusain séjournant à Alexandrie, comme

³⁷⁸ Voir Hunt & Johnson (1930) p. 46.

elles³⁷⁹. D'un point de vue politique, ensuite, les protagonistes font l'éloge du pouvoir lagide, comme le poète lui-même dans l'*Idylle 17*. Ces femmes représentent également un « double » poétique du poète, non seulement du fait de leur pratique créatrice³⁸⁰ mais aussi de leur capacité technique et critique à apprécier une œuvre (textile et poétique) selon des critères chers à l'esthétique du poète. L'éloge politique se double d'un éloge des artisans et des poètes. D'un point de vue linguistique, enfin, les Syracusaines manifestent la même « intrusion » que le poète, pour reprendre l'idée d'Andreas Willi :

« In this metrical environment, then, Doric is a literary counter-language, apparently inferior to, and certainly dissimilar from, the expected 'standard'. The end product thus becomes an adventurous hybrid and the status of a Theocritean mime or bucolic poem turns out to be identical to that of his Syracusan women in Alexandria, the city of learning and culture, but an Alexandria before the Callimachean revolution, where epic poetry is still the literary ideal. Like his women, Theocritus' poems are 'intruders' into a closed society, trying to blend in, but scorned and frowned upon because of their rough ways and their linguistic foreignness. But again like the Syracusan women, Theocritus' poems 'protest': look more closely and you will discover the noble ancestry of what you are dismissing. The Syracusans are Κορίνθιαι ἄνωθεν and they therefore speak Πελοποννασιστὶ; but so do Theocritus' poems, written in a dialect akin to that of the Peloponnesian Alcman and later choral lyric tradition³⁸¹. »

³⁷⁹ Théoc., *Ép.* 27. 1-2.

³⁸⁰ Les arts du fil sont une métaphore de la création poétique. Voir Noël & Rémond (2017) et Gutzwiller (2020).

³⁸¹ Willi (2012) p. 279-280 : « Dans cet environnement métrique, le dorien est donc une contre-langue littéraire, apparemment inférieure, et certainement différente de la « norme » attendue. Le produit final devient alors un hybride aventureux et le statut d'un mime théocritéen ou d'un poème bucolique s'avère identique à celui de ses femmes syracusaines à Alexandrie, la ville du savoir et de la culture, mais une Alexandrie d'avant la révolution callimachéenne, où la poésie épique est encore l'idéal littéraire. Comme ses femmes, les poèmes de Théocrite sont des « intrus » dans une société fermée, essayant de se fondre dans la société, mais méprisées et mal vues en raison de leurs manières rudes et de leur étrangeté linguistique. Mais encore une fois comme les femmes syracusaines, les poèmes de Théocrite "protestent" : regardez de plus près et vous découvrirez la noble ascendance de ce que vous écarterez. Les Syracusains sont Κορίνθιαι ἄνωθεν et ils parlent donc Πελοποννασιστὶ ; mais il en va de même pour les poèmes de Théocrite, écrits dans un dialecte proche de celui de l'Alcman du Péloponnèse et plus tard de la tradition lyrique chorale. »

ΑΔΩΝΙΑΖΟΥΣΑΙ : La tradition a livré deux autres textes intitulés *Ἀδωνιάζουσαι* dont seul le titre a survécu : une comédie attribuée à Philétaïros³⁸², l'autre à Philippidès³⁸³. Le titre de l'*Idylle* affirme ainsi une filiation avec la tradition comique, et ce ? d'autant plus que les femmes célébrant les Adonies constituent un sujet que des poètes comiques comme Aristophane ou Ménandre³⁸⁴ ont retenu comme étant propice au rire³⁸⁵, ou à la mise en place d'une action comique³⁸⁶.

Δωρίδι : La scholie explicite le lien qui unit le texte aux mimes de Sophron, mimographe syracusain du IV^e s. et composant en dorien comme Théocrite. Dans une *Épigramme* (18), Théocrite fait également l'éloge du poète comique Épicharme ; ces vers pourraient expliciter une forme d'héritage poétique (v. 1-2) : Ἄ τε φωνὰ Δώριος χώνηρ ὁ τὰν κωμωδίαν || εὐρὼν Ἐπίχαρμος, « La langue est dorientienne, comme l'homme qui inventa la comédie, Épicharme ».

Les éléments textuels très lacunaires dont nous disposons pour Sophron et Épicharme rendent limitées les comparaisons et il convient d'être prudent. Cependant, K. Gutzwiller est convaincue que l'influence d'Épicharme sur Théocrite est probablement plus forte que ce que les sources nous permettent de documenter³⁸⁷.

³⁸² tit. ante 1 *FCG*.

³⁸³ fr. 1-3 *FCG*.

³⁸⁴ *La Samienne*, 38b-50a.

³⁸⁵ *Lysistrata*, 387-398.

³⁸⁶ Une scholie (Σ ad Ar., *Lys.*, 389. 3-4) affirme même que certains ont pu intituler, à tort, *Lysistrata*, « Les femmes célébrant les Adonies » (τινὲς δὲ ἐκ τούτου τὸ δράμα Ἀδωνιαζούσας ἐπιγράφουσιν οὐ καλῶς).

³⁸⁷ Gutzwiller (1991) n. 63, p. 228 : « the influence of the Sicilian Epicharmus on Theocritus is probably stronger than can now be documented. »

3.3 Texte

ΓΟΡΓΩ Ἴνδοι Πραξινοά ;

ΠΡΑΞΙΝΟΑ Γοργώ φίλα, ὡς χρόνω. ἔνδοι. (1)

Θαῦμ' ὅτι καὶ νῦν ἦνθες. ὄρη δρίφον, Εὐνόα, αὐτᾶ·
ἔμβαλε καὶ ποτίκρανον.

ΓΟ. Ἴχει κάλλιστα.

ΠΡ. Καθίζευ.

ΓΟ. Ὡ τᾶς ἀλεμάτω ψυχᾶς· μόλις ὑμῖν ἐσώθην,
Πραξινοά, πολλῶ μὲν ὄχλω, πολλῶν δὲ τεθρίππων· (5)
παντᾶ κρηπίδες, παντᾶ χλαμυδηφόροι ἄνδρες·
ἀ δ' ὁδὸς ἄτρυτος· τὸ δ' ἑκαστέρω αἰὲν ἀποικεῖς.

ΠΡ. Ταῦθ' ὁ πάραρος τήνος· ἐπ' ἔσχατα γᾶς ἔλαβ' ἐνθῶν
ἰλεόν, οὐκ οἴκησιν, ὅπως μὴ γείτονες ὤμες (10)
ἀλλάλαις, ποτ' ἔριν, φθονερὸν κακόν, αἰὲν ὁμοῖος.

ΓΟ. Μὴ λέγε τὸν τεὸν ἄνδρα, φίλα, Δίνωνα τοιαῦτα
τῷ μικκῷ παρεόντος· ὄρη, γύναι, ὡς ποθορῆ τυ.
Θάρσει, Ζωπυρίων, γλυκερὸν τέκος· οὐ λέγει ἀπφῶν.

ΠΡ. Αἰσθάνεται τὸ βρέφος, ναὶ τὰν πότνιαν.

ΓΟ. Καλὸς ἀπφῶς.

ΠΡ. Ἀπφῶς μὰν τήνός γε πρόαν, λέγομες δὲ πρόαν θην (15)
πάντα, νίτρον καὶ φῦκος ἀπὸ σκανᾶς ἀγοράσδων
ἵκτο φέρων ἄλας ἀμῖν, ἀνήρ τρισκαιδεκάπηχυς.

ΓΟ. Χῶμὸς ταῦτα γ' ἔχει· φθόρος ἀργυρίω Διοκλείδας·
ἐπταδράχμωσ κυνάδας, γραιᾶν ἀποτίλματα πηρᾶν,
πέντε πόκωσ ἔλαβ' ἐχθές, ἅπαν ρύπον, ἔργον ἐπ' ἔργω. (20)

Ἄλλ' ἴθι, τῶμπέχονον καὶ τὰν περονατρίδα λάζευ.

Βᾶμες τῷ βασιλῆος ἐς ἀφνειῷ Πτολεμαίῳ

θασόμεναι τὸν Ἄδωνιν· ἀκούω χρῆμα καλόν τι

κοσμεῖν τὰν βασίλισσαν.

ΠΡ. Ἐν ὀλβίῳ ὄλβια πάντα.

ΓΟ. Ὦν ἴδες, ὧν εἶπαις κα ἰδοῖσα τὸ τῷ μὴ ἰδόντι. (25)

Ἐρπειν ὥρα κ' εἴη.

ΠΡ. Ἄεργοῖς αἰὲν ἐορτά.

Εὐνόα, αἶρε τὸ νᾶμα καὶ ἐς μέσον, αἰνόδρυπτε,

θές πάλιν· αἱ γαλέαι μαλακῶς χρήσδοντι καθεύδειν.

Κινεῦ δὴ· φέρε θᾶσσον ὕδωρ. Ὑδατος πρότερον δεῖ,

ἃ δὲ σμᾶμα φέρει. Δὸς ὅμως. Μὴ δὴ πολὺ, ἄπληστε. (30)

Ἐγχει ὕδωρ. Δύστανε, τί μευ τὸ χιτώνιον ἄρδεις ;

Παῦέ· ὀκοῖα θεοῖς ἐδόκει, τοιαῦτα νένιμμαι.

Ἄ κλάξ τᾶς μεγάλας πεῖ λάρνακος ; Ὡδε φέρ' αὐτάν.

ΓΟ. Πραξινόα, μάλα τοι τὸ καταπτυχῆς ἐμπερόναμα

τοῦτο πρέπει· λέγε μοι, πόσσω κατέβα τοι ἀφ' ἰσθῶ ; (35)

ΠΡ. Μὴ μνάσης, Γοργώ· πλέον ἀργυρίῳ καθαρῷ μνᾶν

ἢ δύο· τοῖς δ' ἔργοις καὶ τὰν ψυχὰν ποτέθηκα.

ΓΟ. Ἀλλὰ κατὰ γνώμαν ἀπέβα τοι· τοῦτό κα εἶπαις.

ΠΡ. Τῶμπέχονον φέρε μοι καὶ τὰν θολίαν· κατὰ κόσμον

ἀμφίθες, οὐκ ἀξῶ τυ, τέκνον. Μορμώ, δάκνει ἵππος. (40)

Δάκρυ' ὅσσα θέλεις, χωλὸν δ' οὐ δεῖ τυ γενέσθαι.

Ἐρπωμες. Φρυγία, τὸν μικκὸν παῖσδε λαβοῖσα,

τὰν κύν' ἔσω κάλεσον, τὰν αὐλείαν ἀπόκλαζον.

Ὡ θεοί, ὅσσοις ὄγλος. Πῶς καὶ πόκα τοῦτο περᾶσαι

χρὴ τὸ κακόν ; Μύρμακες ἀνάριθμοι καὶ ἄμετροι. (45)

Πολλά τοι, ὦ Πτολεμαῖε, πεποιήται καλὰ ἔργα,
 ἐξ ὧ ἐν ἀθανάτοις ὁ τεκῶν· οὐδείς κακοεργός
 δαλεῖται τὸν ἰόντα παρέρπων Αἰγυπτιστί,
 οἷα πρὶν ἐξ ἀπάτας κεκροταμένοι ἄνδρες ἔπαισδον,
 ἀλλάλοις ὀμαλοί, κακὰ παίχνια, πάντες ἄοιροι. (50)

Ἀδίστα Γοργοῖ, τί γενώμεθα ; Τοὶ πολεμισταὶ
 ἵπποι τῷ βασιλῆος. Ἄνερ φίλε, μή με πατήσης.
 Ὅρθος ἀνέστα ὁ πυρρός· ἴδ' ὡς ἄγριος· Κυνοθαρσῆς
 Εὐνόα, οὐ φευξῆ ; Διαχρησεῖται τὸν ἄγοντα.
 Ὠνάθην μεγάλως ὅτι μοι τὸ βρέφος μένει ἔνδον. (55)

ΓΟ. Θάρσει, Πραξινόα· καὶ δὴ γεγενήμεθ' ὀπισθεν,
 τοὶ δ' ἔβαν ἐς χώραν.

ΠΡ. Καὶ τὰ συναγείρομαι ἤδη.
 Ἴππον καὶ τὸν ψυχρὸν ὄφιν τὰ μάλιστα δεδοίκω
 ἐκ παιδός. Σπεύδωμες· ὄχλος πολὺς ἀμῖν ἐπιρρεῖ.

ΓΟ. Ἐξ αὐλᾶς, ὦ μάτερ ;

ΓΡΑΥΣ : Ἐγών, τέκνα.

ΓΟ. Παρενθεῖν (60)
 εὐμαρές ;

ΓΡ. Ἐς Τροίαν πειρώμενοι ἦνθον Ἀχαιοί,
 κάλλισται παίδων· πείρα θην πάντα τελεῖται.

ΓΟ. Χρησμῶς ἂ πρεσβῦτις ἀπόχετο θεσπίξασα.

ΠΡ. Πάντα γυναῖκες ἴσαντι, καὶ ὡς Ζεὺς ἀγάγεθ' Ἥραν.

ΓΟ. Θᾶσαι, Πραξινόα, περὶ τὰς θύρας ὅσος ὄμιλος. (65)

ΠΡ. Θεσπέσιος. Γοργώ, δὸς τὰν χέρα μοι· λάβε καὶ τύ,

Εὐνόα, Εὐτυχίδος· πότεχ' αὐτᾶς μὴ ἀποπλαγχθῆς.

Πᾶσαι ἄμ' εἰσένθωμες· ἀπρίξ ἔχευ, Εὐνόα, ἀμῶν.

Οἴμοι δειλαία, δίχα μοι τὸ θερίστριον ἦδη

ἔσχισται, Γοργοῖ. Ποττῶ Διός, αἴθε γένοιο

εὐδαίμων, ὦνθρωπε, φυλάσσεο τὸμπέχονόν μευ.

(70)

ΞΕΝΟΣ Οὐκ ἐπ' ἐμὴν μὲν, ὅμως δὲ φυλάξομαι.

ΠΡ. Ὅχλος ἀλαθέως·

ὠθεῦνθ' ὥσπερ ὕες.

ΞΕ. Θάρσει, γύναι· ἐν καλῷ εἰμές.

ΠΡ. Κῆς ὥρας κῆπειτα, φίλ' ἀνδρῶν, ἐν καλῷ εἴης,

ἄμμε περιστέλλων. Χρηστῶ κοϊκτίρμονος ἀνδρός.

φλίβεται Εὐνόα ἄμμιν· ἐς ὧν δειλὰ τύ, βιάζευ.

Κάλλιστ'· 'ἔνδοι πᾶσαι', ὁ τὰν νυδὸν εἶπ' ἀποκλάξας.

(75)

ΓΟ. Πραξινόα, πόταγ' ὤδε. τὰ ποικίλα πρᾶτον ἄθρησον,

λεπτὰ καὶ ὡς χαρίεντα· θεῶν περονάματα φασεῖς.

ΠΡ. Πότνι' Ἀθηναία, ποῖαί ψ' ἐπόνασαν ἔριθοι,

ποῖοι ζωογράφοι τὰκριβέα γράμματ' ἔγραψαν.

Ὦς ἔτυμ' ἐστάκαντι καὶ ὡς ἔτυμ' ἀνδινεῦντι,

ἔμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά. Σοφόν τι χρῆμ' ἄνθρωπος.

Αὐτὸς δ' ὡς θαητὸς ἐπ' ἀργυρέας κατάκειται

κλισμῷ, πρᾶτον ἴουλον ἀπὸ κροτάφων καταβάλλων,

ὁ τριφίλητος Ἄδωνις, ὁ κῆν Ἀχέροντι φιληθεῖς.

(80)

(85)

ΕΤΕΡΟΣ ΞΕΝΟΣ Παύσασθ', ὃ δύστανοι, ἀνάνυτα κωτίλλοισαι,

τρυγόνες· ἐκκναισεῦντι πλατειάσδοισαι ἅπαντα.

ΠΡ. Μᾶ, πόθεν ὦνθρωπος ; Τί δὲ τίν, εἰ κωτίλαι εἰμές ;

Πασάμενος ποτίτασσε· Συρακοσίαις ἐπιτάσσεις.

(90)

Ὡς εἰδῆς καὶ τοῦτο, Κορίνθιαι εἰμὲς ἄνωθεν,
 ὡς καὶ ὁ Βελλεροφῶν. Πελοποννασιστὶ λαλεῦσαι,
 Δωρίσδεν δ' ἔξεστι, δοκῶ, τοῖς Δωριέεσσι.
 Μὴ φύη, Μελιτῶδες, ὅς ἀμῶν καρτερὸς εἴη,
 πλὰν ἐνός. Οὐκ ἀλέγω. Μὴ μοι κενεὰν ἀπομάξῃς. (95)

ΓΟ. Σίγη, Πραξινόα· μέλλει τὸν Ἄδωνιν ἀεῖδειν
 ἃ τᾶς Ἀργείας θυγάτηρ, πολὺδρις ἀοιδός,
 ἄτις καὶ πέρυσιν τὸν ἰάλεμον ἀρίστευσε.
 Φθεγξέϊται τι, σάφ' οἶδα, καλόν· διαχρέμπτεται ἤδη.

ΓΥΝΗ ΑΟΙΔΟΣ Δέσποινα, ἃ Γολγῶς τε καὶ Ἰδάλιον ἐφίλησας (100)

αἰπεινὰν τ' Ἐρυκα, χρυσῶ παίζοισ' Ἀφροδίτα,
 οἷόν δὴ τὸν Ἄδωνιν ἀπ' ἀενάω Ἀχέροντος
 μὴνὶ δυωδεκάτῳ μαλακαὶ πόδας ἄγαγον Ὠραι,
 βάρδιστα μακάρων Ὠραι φίλαι· ἀλλὰ ποθεῖναι
 ἔρχονται πάντεσσι βροτοῖς αἰεὶ τι φέροισαι. (105)

Κύπρι Διωναία, τὸ μὲν ἀθανάταν ἀπὸ θνατᾶς,
 ἀνθρώπων ὡς μῦθος, ἐποίησας Βερενίκαν,
 ἀμβροσίαν ἐς στᾶθος ἀποστάξασα γυναικός·
 τιν δὲ χαριζομένα, πολυώνυμε καὶ πολύναε,
 ἃ Βερενικεῖα θυγάτηρ Ἑλένα εἰκυῖα (110)

Ἄρσινόα πάντεσσι καλοῖς ἀτιτάλλει Ἄδωνιν.
 Πὰρ μὲν οἱ ὄρια κεῖται, ὅσα δρυὸς ἄκρα καλεῖται
 πὰρ δ' ἀπαλοὶ κᾶποι πεφυλαγμένοι ἐν ταλαρίσκοις
 ἀργυρέοις, Συρίω δὲ μύρω χρύσει' ἀλάβαστρα,
 εἶδατά θ' ὅσσα γυναιῖκες ἐπὶ πλαθάνῳ πονέονται (115)
 ἄνθεα μίσγοισαι λευκῶ παντοῖα μαλεύρω,

ὄσσα τ' ἀπὸ γλυκερῷ μέλιτος τά τ' ἐν ὑγρῷ ἐλαίῳ.
 Πάντ' αὐτῷ πετεηνὰ καὶ ἔρπετὰ τεῖδε πάρεστι·
 χλωραὶ δὲ σκιάδες μαλακῷ βρίθουσαι ἀνήθω
 δέδμανθ'· οἱ δέ τε κῶροι ὑπερπωτῶνται Ἴρωτες, (120)

Οἷοι ἀηδονιδῆες ἀεζομενᾶν ἐπὶ δένδρῳ
 πωτῶνται πτερύγων πειρώμενοι ὄσδον ἀπ' ὄσδῳ.
 ἼΩ ἔβενος, ὦ χρυσός, ὦ ἐκ λευκῷ ἐλέφαντος
 αἰετοὶ οἰνοχόον Κρονίδα Διὶ παῖδα φέροντες,
 πορφύρει δὲ τάπητες ἄνω μαλακώτεροι ὕπνω· (125)
 ἂ Μίλατος ἐρεῖ χῶ τὰν Σαμίαν καταβόσκων,
 ἔστρωται κλίνα τῶδόνιδι τῷ καλῷ ἄλλα.

Τὸν μὲν Κύπρις ἔχει, τὰν δ' ὁ ῥοδόπηχης Ἴδωνις.
 Ὀκτωκαιδεκετῆς ἢ ἔννεακαίδεχ' ὁ γαμβρός·
 οὐ κεντεῖ τὸ φίλημ'· ἔτι οἱ περὶ χεῖλεα πυρρά. (130)

Νῦν μὲν Κύπρις ἔχοισα τὸν αὐτᾶς χαιρέτω ἄνδρα·
 ἄῶθεν δ' ἄμμες νιν ἅμα δρόσῳ ἀθρόαι ἔξω
 οἰσεῦμες ποτὶ κύματ' ἐπ' αἰόνι πτύοντα,
 λύσσασαι δὲ κόμαν καὶ ἐπὶ σφυρὰ κόλπον ἀνεῖσαι
 στήθεσι φαινομένοις λιγυρᾶς ἀρξωμεθ' αἰοιδᾶς. (135)

Ἴρπεις, ὦ φίλ' Ἴδωνι, καὶ ἐνθάδε κεῖς Ἀχέροντα
 ἡμιθέων, ὡς φαντί, μονώτατος. οὔτ' Ἀγαμέμνων
 τοῦτ' ἔπαθ' οὔτ' Αἴας ὁ μέγας, βαρυμάνιος ἦρως,
 οὔθ' Ἴκτωρ, Ἐκάβας ὁ γεραίτατος εἵκατι παίδων,
 οὐ Πατροκλῆς, οὐ Πύρρος ἀπὸ Τροίας ἐπανενθῶν, (140)
 οὔθ' οἱ ἔτι πρότεροι Λαπίθαι καὶ Δευκαλίωνες,
 οὐ Πελοπηιάδαι τε καὶ Ἄργεος ἄκρα Πελασγοί.

Ἴλαος, ὦ φίλ' Ἄδωνι, καὶ ἐς νέωτ'· εὐθυμεύσαις
καὶ νῦν ἦνθες, Ἄδωνι, καί, ὄκκ' ἀφίκη, φίλος ἤξεις.

ΓΟ. Πραξινόα, τὸ χρῆμα σοφώτατον ἀθήλεια· (145)

ὀλβία ὅσσα ἴσατι, πανολβία ὡς γλυκὸν φωνεῖ.
ῶρα ὅμως κῆς οἶκον. ἀνάριστος Διοκλείδας·
χώνηρ ὄξος ἅπαν, πεινᾶντι δὲ μηδὲ ποτένθης.
Χαῖρε, Ἄδων ἀγαπατέ, καὶ ἐς χαίροντας ἀφικνεῦ.

3.4 Apparat critique³⁸⁸

4 ἀλεμάτω Σ : ἀδέματω K L W R/Tr U² (cf. *Id.* 3. 39), ἀδάμα(ν)του A N U || 7 ἄτρυτος codd. : ἀτρύγετος $\mathfrak{B}3$ | ἐκαστέρω $\mathfrak{B}3$ K : ἐκαστοτέρω La Va | ἀποικεῖς codd. : αποικῆς $\mathfrak{B}3$ || 10 ἀλλάλαις codd. : ἀλληλαις $\mathfrak{B}3$ || 11 Δίνωνα W Tr : Δείνωνα $\mathfrak{B}3$ || 13 γλυκερὸν codd. : γλυκυρὸν $\mathfrak{B}3$ (cf. *Id.* 24. 7) | λέγει $\mathfrak{B}3$ K W¹ : λέγω cett. || 15 μὰν K W Tr : μὲν $\mathfrak{B}3$ cett. | γε $\mathfrak{B}3$: τὰ codd., γα Mass || 16 πάντα $\mathfrak{B}3$ codd. : πάππα Wil. ex *Et. Magn.* 651. 5 | ἀγοράσδων $\mathfrak{B}3$ codd. : ἀγόρασον Σ($\mathfrak{B}3$), ἀγοράσδεν Ahr. || 17 ἀμῖν $\mathfrak{B}3$: ἄμμιν codd. || τρισκαιδεκάπηχυσ $\mathfrak{B}3$ codd. : τρισκαιδεκάπαχυσ Brunck || 18 ταῦτα γ' $\mathfrak{B}3$ Pa La Va : ταῦτ' K || 23 θασόμεναι K A N U : θασόμεθα L W R/Tr, θασωμες $\mathfrak{B}3$, θασοῦμες D || 24 βασιλίσσαν codd. : βασιλείαν $\mathfrak{B}3$ | πάντα codd. : πολλά $\mathfrak{B}3$ || 25 κα Legrand : κεν Brunck, καί codd., ἄν $\mathfrak{B}3$ || 26 ἔρπειν K La : ἔρωμες $\mathfrak{B}3$ (cf. v. 42) || 27 νᾶμα codd. (cf. 24. 76) : νῆμα Kaercher || 28 χρήσδοντι $\mathfrak{B}3^2$ (et supra P) : χρίζοντι, $\mathfrak{B}3$ codd. || αἰνόδρυπτε $\mathfrak{B}3$ K A N U, αἰνόθρυπτε L W T R N² et Σ || 30 ἄπληστε $\mathfrak{B}3$ codd. : λαστρί Schwartz || 32 παῦε ὀκοῖα K : παῦσε' ὀκοῖα L, παῦσ' ὀκοῖα A N U || 36 Γοργώ $\mathfrak{B}3$ codd. : Γοργοῖ P G || 38 τοῦτό κα εἶπαις : τοῦτό κα εἶπας Σ, και (κα corr.) εἶπαις (εἶποις corr.) $\mathfrak{B}3$, κα εἶπες K L W Tr, κατ'εἰπ[$\mathfrak{B}2$, καλὸν (PPar et W v. 1.) εἶπας A N U || 41 δάκρυ' Pg et X : δάκρυε $\mathfrak{B}2$ $\mathfrak{B}3$ cett. || 44-45 Gorg. hos vv. attr. $\mathfrak{B}3$ || 48 δαλεῖται La Va : δηλεῖται K (et H P Par), δηλε] $\mathfrak{B}1$ || 49 κεκροταμένοι $\mathfrak{B}3$ Va R : κεκροτημένοι K L W | ἔπαισδον codd. : ἔπαιζον $\mathfrak{B}3$ || 50 ἄοιροι = ἄωροι (cf. πάντες ἄωροι *Od.* 12. 89) Rémond : αροιοι $\mathfrak{B}3$ (ἀεργοὶ corr.), ἀραῖοι Wharton, ἐριοί codd. || 51 Γοργοῖ codd. : Γοργώ Σ || 59 ἀμῖν $\mathfrak{B}3$: ἄμμιν codd. || 60 ἐγὼν τέκνα W Tr S : ἔγωγ' ὦ τέκνα $\mathfrak{B}3$, ἐγὼν ὦ τέκνα L A N U K G P | παρενθεῖν codd. : παρηνηθῆν $\mathfrak{B}3$, παρελθεῖν $\mathfrak{B}3^2$ (cf. *Id.* 16. 63) || 62 : κάλλισται $\mathfrak{B}2$ et N : κάλλιστα $\mathfrak{B}3$ codd. || 63-64 $\mathfrak{B}3$ homini quodam v. 63 tr. at Gall. eodem v. 64 tr. || 65 : Gorg. Gall. trib. || 66 : Prax. Gall. trib. at $\mathfrak{B}3$ trib. Prax. post verbum Γοργώ | Γοργώ $\mathfrak{B}3$ codd. || 68 : Gorg. Gall. trib. || 69 μοι $\mathfrak{B}3$: μευ, codd. || 70 Γοργώ $\mathfrak{B}3$ codd. : Γοργοῖ $\mathfrak{B}2$ | αἶθε ου εἶθε $\mathfrak{B}2$ $\mathfrak{B}3$: εἶ τι codd. || 71 ὄνθρωπε $\mathfrak{B}1$ $\mathfrak{B}3$: ἄνθρωπε : codd. || 72 ἀλαθέως $\mathfrak{B}2$ $\mathfrak{B}3$: ἀθέως K, ἀθρόως L A N U, ἀθρόος W Tr S || 75 χρηστῶ $\mathfrak{B}3$: χρηστοῦ $\mathfrak{B}1$ codd. || 76 ἄμμιν La Va : ἄμιν K | ἐς ὧν Maresch : ἐγὼν $\mathfrak{B}1$, μετέσο ὦ P, ἔσω Daniel, ἐγὼν ὦ K, ἄγ' ὦ La Va, αγ' ω $\mathfrak{B}3$ || 80 Ἀθηναία codd. : Ἀθαναία Valckenaer | ψ' $\mathfrak{B}1$: σφ' $\mathfrak{B}3$ codd. || 81 τὰκριβέα $\mathfrak{B}1$ codd. : τὰλαθέα $\mathfrak{B}3$ (cf. *Id.* 3. 31) || 82 ἀνδινεῦντι, Gall. cf. Hesych. α 4709 : ἀνδινος· περίπατος : ἐνδινεῦντι codd., ἀντινεῦντι $\mathfrak{B}3$, ἀν[$\mathfrak{B}1$, || 86 φιληθεῖς $\mathfrak{B}2$ $\mathfrak{B}3$: φιλεῖται codd. || 88 ἐκκναισεῦντι codd. :

³⁸⁸ Pour un appareil critique complet voir Gow (1952) t. I p. 108-121 et Gallavotti (1993) p. 136-145.

εκνωσε[ῶ]ντι $\mathfrak{B}3$ || 90 : ποτίτασσε $\mathfrak{B}3$ cf. *Et. Magn.* 681. 55, ἐπίτασσε codd. || 92 : λαλεῦσαι $\mathfrak{B}2$
 $\mathfrak{B}3$, cf. *Call. Iamb.* fr. 203. 17-18 Pf : λαλεῦμες $\mathfrak{B}3^2$ codd. || 93 : Δωρίσδεν $\mathfrak{B}2$ codd., $\mathfrak{B}3$]iv || 99
 διαθρύπτεται codd., διαχρέμπτεται $\mathfrak{B}3$ || 101 παίζοισ' $\mathfrak{B}3$ codd. : παισδοισ' $\mathfrak{B}3^2$ || 102 δή $\mathfrak{B}3$ cf.
Id. 14. 37 : τοι codd. || 106 τὸ codd. : συ $\mathfrak{B}3$ || 108 στᾶθος $\mathfrak{B}3$: στιῆθος codd. || 112 φέροντι codd. :
 καλεῖται $\mathfrak{B}3$ cf. fr. 3 Gow || 115 πλαθάνω codd. : πλαθανοις $\mathfrak{B}3$ (πλαθανου corr.) || 116 παντοῖα
 μαλεύρω $K^2 M$: παντοῖ' ἄμ' ἀλεύρω $\mathfrak{B}3$ cett. || 118 πάρεστι codd. : παρερπει $\mathfrak{B}3$ || 119 βρίθουσαι
 $\mathfrak{B}3$: βρίζοντες, codd., βρίθουσαι Brunck || 120 δέ τε $\mathfrak{B}3 K Va$: δ' ἔτι La || 121 οἴοι $K La$: οἶα $\mathfrak{B}3$,
 οἶα ANU | ἀηδονιδῆες Valckenaer : ἀηδονῆες $K La$, ἀηδονιῆες Va | ἀεξομενᾶν Ahrens :
 ἀεξομένων codd., | δένδρω Wil. : δένδρων $\mathfrak{B}3$ codd. || 122 : ὄσδον ἀπ' ὄσδ] $\mathfrak{B}3$: ὄζον ἀπ' ὄζω
 codd. || 127 τῶδώνιδι : τῶ Ἄδω] $\mathfrak{B}3$ | ἄλλα $\mathfrak{B}3$ codd. : ἀμά Ahrens, ἄμμιν, Gow || 128 τὸν μὲν
 Rossbach : τὰν $\mathfrak{B}3$ codd. | ῥοδόπηγυς $\mathfrak{B}3 A N U$: ῥοδόπαχυς $K Va$ || 132 ἄμμες $\mathfrak{B}3 La Va$: ἄμες
 K || 133 αἰόνι codd. : αἰόνα $\mathfrak{B}3$ | πτύοντα codd., κλυ[ον]τα $\mathfrak{B}3$ || 135 ἀρξόμεθ' codd, cf. *Id.* 7. 6 :
 ἀρ]ξουμεθ' $\mathfrak{B}3$, ἀρξεύμεθ' Kiessling || 136 κείς $\mathfrak{B}3$ codd. cf. *Mosch. Eros Drap.* 14, κῆς
 Valckenaer || 137 ἡμιθέων : ἡιθέων $\mathfrak{B}3$ cf. *Id.* 13. 69 || 139 οὔθ' codd. : ουχ' $\mathfrak{B}3$ || 142 τε om. $\mathfrak{B}3$
 ANU || 143 : ἴλαος, ὦ $\mathfrak{B}3$: ἴλαθί νῦν codd. || 144 σοφώτα] $\mathfrak{B}3$: σοφώτερον, codd. || 148-149 : $\mathfrak{B}3$
 trib. Prax. || 148 : ὄξος codd., ὄξυς $\mathfrak{B}3$ cf. *Et. Magn.* 626.

3.5 Traduction de l'*Idylle 15*

GORGÔ. — Elle est là, Praxinoa ?

PRAXINOA. — Gorgô chérie ! Comme tu as tardé ! Je suis là.

C'est un miracle que tu sois venue, même maintenant... Trouve-lui un siège, Eunoa.

Et mets-y un coussin !

GORGÔ. — Non, c'est parfait comme ça.

PRAXINOA. — Assieds-toi !

GORGÔ. — Oh, que folle est mon âme ! C'est à grand peine que j'ai sauvé ma peau, pour vous voir,

Praxinoa... Quelle foule de monde ! quelle foule de quadriges ! (5)

Partout, des sandales, partout, des hommes en chlamyde.

Et la route, interminable... Et toi, tu migres toujours plus loin !

PRAXINOA. — Ça c'est ce fichu désaxé !

Venu « jusques aux confins de la terre », il a pris

Ce trou, pas une habitation, pour que nous ne soyons pas voisines

L'une de l'autre. Pour me provoquer ! L'envieuse peste... toujours le même. (10)

GORGÔ. — Ne dis pas cela de ton mari, chérie... de ton Dinon,

Quand le petitou est là ; regarde, ma fille, comme il te dévisage !

N'aie crainte, Zopyrion, délicieux enfant... Elle ne parle pas de Papounet.

PRAXINOA. — Il comprend, le bébé ! par la Sainte Patronne !

GORGÔ. — Joli Papounet !

PRAX. — Ah, ça, oui ! Ce fichu Papounet, eh bien, l'autre jour (nous disons « l'autre jour » (15)

Tout le temps), parti pour acheter au marché du natron et du rouge,

Il nous est rentré avec des sels, ce colossal triple idiot !

GORGÔ. — Oui, le mien aussi est comme ça ! Un fléau pour la finance, Diocleidas.

Sept drachmes ! Du poil de chien ! Des morceaux arrachés sur de vieilles besaces,

Cinq toisons, c'est sa prise, hier ! Pure crasse ! « Travail sur travail » ... (20)

Mais viens, prends ton châle et ta robe à agrafe.

Partons chez le roi, le riche Ptolémée,

Pour voir l'Adonis ; on m'a dit que c'est quelque chose de joli

Que la reine organise.

PRAXINOA. — « Chez un riche, tout est riche ! »

GORG. — De ce que tu as vu, tu pourras parler, quand tu l'auras vu toi-même, à qui n'a pas vu. (25)

Ce serait bien le moment de filer.

PRAXINOA. — « Pour les désœuvrés, c'est toujours jour de fête ! »

Eunoa, prends ma pelote ! et remets-la encore au milieu de la pièce, horrible mollassonne !

« Les belettes aspirent à la douceur pour dormir ».

Mais bouge donc ! Apporte de l'eau ! Plus vite ! Il faut d'abord de l'eau.

Ah, c'est le savon qu'elle apporte... Donne quand même ! Pas beaucoup, gaspilleuse ! (30)

Verse l'eau. Misérable ! Pourquoi arroses-tu ma petite tunique ?

Enfin, cesse ! Ainsi que les Dieux l'ont décidé, me voilà baignée...

La clé, elle est où ? celle du grand coffre. Porte-la ici.

GORGÔ. — Praxinoa, cette robe agrafée à amples plis

Est resplendissante, crois-moi ! dis-moi, à combien est-elle tombée du métier ? (35)

PRAXINOA. — Ne m'y fais pas penser, Gorgô ! En argent sonnante et trébuchant, plus

De deux mines ; et pour tout le travail, j'ai livré mon âme en plus !

GORGÔ. — Mais ça a tourné comme tu voulais, du coup. Tu peux le dire.

PRAXINOA. — (à Eunoa) Apporte-moi mon châle fin ! Et aussi mon chapeau ; pose-le comme il faut.

Je ne te prendrai pas, mon enfant. Mormô, il mord, le cheval ! (40)

Pleure, tant que tu veux : hors de question que tu finisses boiteux !

Partons. Phrygia, prends le petitou et amuse-le !

Rappelle la chienne dedans. La porte de la cour, ferme-la à clé.

Ô dieux ! quelle grande foule ! Comment et à quel moment, faut-il traverser

Cette horreur ? Ce sont fourmis sans nombre et sans mesure. (45)

Crois-moi, Ptolémée, ce sont quantité de beaux travaux qui ont été accomplis

Depuis que ton géniteur est parmi les Immortels ! Aucun malfaiteur

N'attaque le passant en se faufilant « à l'égyptienne »,

Comme autrefois des hommes de ruse forgés, s'y amusaient,

Aussi minables les uns que les autres ; quels vils amusements ! Tous hideux ! (50)

Très douce Gorgô, que deviendrons-nous ? Voici les chevaux de guerre

Du roi ! Eh, Chéri, ne m'écrase pas !

Il se cabre bien droit, le roux ! vois, comme il est sauvage ! Chienne impudente,

Eunoa, ne fuiras-tu donc pas ? Il va tuer son conducteur !

Je suis rudement contente que mon bébé soit resté à la maison... (55)

GORGÔ. — N'aie crainte, Praxinoa ! Nous voilà déjà derrière eux !

Ils sont allés prendre leur poste.

PRAXINOA. — Et moi, je me ressaisis déjà.

Le cheval et le froid serpent, c'est ce que je crains par-dessus tout,

Depuis que je suis enfant. Hâtons-nous ! Une énorme foule va nous submerger !

GORGÔ. — Viens-tu de la Cour, ma mère ?

LA VIEILLE FEMME. — Moi, oui, mes filles.

GORGÔ. — Et alors ? d'entrer (60)

Ça a été facile ?

LA VIEILLE FEMME. — C'est à force d'essais que les Achéens sont entrés dans Troie,

Mes toutes belles enfants : oui, c'est à force de tentatives que tout s'accomplit.

GORGÔ. — Ses oracles prophétisés, la vieille est partie.

PRAXINOA. — Les femmes savent tout, même la façon dont Zeus a embarqué Héra.

GORGÔ. — Vise un peu, Praxinoa ! Autour des portes, quel immense tumulte ! (65)

PRAXINOA. — Prodigieux ! Gorgô, donne-moi la main ! Prends, toi aussi

Eunoa, celle d'Eutychis. Fais attention, ne t'en sépare pas !

Entrons toutes en même temps ! Tiens-toi soudée à nous, Eunoa.

Hélas ! infortunée que je suis ! Voilà mon petit voile d'été en deux morceaux,

Il est déchiré, Gorgô ! Par Zeus, puisses-tu être (70)

Heureux, Homme, mais prends garde à mon châte !

UN ÉTRANGER. — Cela ne dépend pas de moi, mais quand même, j'y prendrai garde.

PRAXINOA. — C'est vraiment une foule...

On se bouscule comme des porcs !

UN ÉTRANGER. — N'aie crainte, femme ! Nous sommes à bon port.

PRAXINOA. — Puisses-tu, éternellement et à jamais, toi qui m'es cher entre les hommes, être
« en bonne situation »,

Toi qui nous couvres de tes soins. Quel homme ! vaillant, et compatissant aussi... (75)

Oh ! notre Eunoa est toute comprimée ! Allez, malheureuse, emploie la force !

Parfait ! « Toutes dedans ! » dit-on, une fois la jeune épousée sous clé.

GORGÔ. — Praxinoa, viens par ici ! Commence par les broderies, examine-les !

Elles sont délicates... et comme elles sont gracieuses ! Tu dirais des robes de déesses...

PRAX. — Par la Souveraine Athéna, quelles tisserandes se sont épuisées à la tâche pour ça ! (80)

Quels peintres naturalistes ont tracé ces traits précis !

Comme les figures se dressent avec naturel ! Comme elles se meuvent, avec naturel !

Elles sont vivantes, elles ne sont pas tissées ! Ah, vraiment, quel être ingénieux que l'homme...

Et lui, comme il est admirable étendu sur sa couche en argent,

Laissant pousser de ses tempes son premier duvet, (85)

L'Adonis trois fois chéri, lui que l'on chérit même dans l'Achéron...

UN AUTRE ÉTRANGER. — Cessez, misérables, avec ce caquet incessant !

Tourterelles ! Elles vont finir par nous écorcher les oreilles à force de l'ouvrir bien large à tout va !

PRAXINOA. — Bonne Mère ! mais d'où il sort, ce type ? ça te fait quoi, si nous avons du caquet ?

Investis si tu veux donner des ordres ! C'est à des Syracusaines que tu donnes des ordres ? (90)

Et sache bien aussi ceci : nous sommes Corinthiennes de souche,

Tout comme Bellérophon : c'est à la péloponnésienne que nous babillons.

Bref, de parler dorien, je pense, il est permis aux Doriens...

Que jamais ne naisse, Déesse de Miel, un homme destiné à nous soumettre !

À l'exception d'un seul... Je m'en fiche ; ne me racle pas la mesure à vide ! (95)

GORGÔ. — Tais-toi, Praxinoa ! Elle est sur le point de chanter l'Adonis,

La fille de l'Argienne, c'est une bien habile chanteuse !

C'est elle aussi qui, justement, a remporté le chant funèbre l'an passé,

Elle va faire entendre, je le sais bien, quelque chose de joli ; la voici qui se racle la gorge...

L'AÈDE. — Souveraine qui chéris Golgoi et l'Idalion, (100)

Et la haute Éryx ; toi qui joues dans l'or, Aphrodite,

Voici ton Adonis, de retour de l'Achéron qui coule éternel,

Tel qu'au bout de douze mois, les Saisons aux pieds tendres l'ont ramené.

Ce sont les plus lentes des Bienheureux, les Saisons chéries, mais désirables,

Pour tous les mortels, elles viennent et apportent toujours quelque don. (105)

Cypris, fille de Diônè, d'une simple mortelle, tu as fait immortelle

Bérénice, selon le récit des hommes,

Tu as instillé l'ambrosie dans le sein de cette femme ;

Et c'est pour te remercier, toi qui as de nombreux noms et de nombreux temples,

Que la fille de Bérénice, semblable à Hélène, (110)

Arsinoé, comble, de toutes les belles choses, Adonis.

Auprès de lui sont disposés des fruits de saison, autant qu'en portent les sommets des arbres,

Près de lui encore, de délicats jardins conservés dans de petites corbeilles

En argent, des vases à parfum de Syrie en albâtre doré...

Combien de gâteaux des femmes ont-elles produit, dans la peine, sur un plateau rond, (115)

Après avoir mélangé des fleurs de toutes sortes à la blanche farine !

Et combien de mets au doux miel et cuits dans l'huile !

Toutes les créatures sont près de lui, ici, espèces à plumes et races rampantes.

Des canopées de verdure, alourdies par le poids du tendre aneth,

Ont été façonnées ; au-dessus, volètent des jeunes garçons, des Amours, (120)

Semblables à des rossignolets qui, sur les arbres,

S'envolent, éprouvant leurs ailes en pleine croissance, de branche en branche.

« Oh ! l'ébène ! Oh, l'or ! Oh, d'ivoire éclatant

Les aigles qui portent à Zeus le Cronide son jeune échanson,

Et par-dessus, des couvertures pourpres « plus douces que le sommeil... », (125)

Voilà ce que dira la Milésienne et le pâtre de Samos répondra :

« C'est encore une couche dressée pour le bel Adonis. »

C'est lui que possède Cypris ; c'est elle qu'Adonis aux bras de rose embrasse.

Jeune époux de dix-huit ou dix-neuf ans,

Son baiser ne pique pas : un duvet roux ourle encore ses lèvres. (130)

C'est maintenant précisément que Cypris doit se réjouir de tenir auprès d'elle son amant !

Mais demain dès l'aube, c'est nous, toutes ensemble, à l'heure de la rosée,

Qui le porterons hors les murs, vers les flots écumant contre le rivage,

Nos chevelures dénouées, ayant laissé glisser le pli de nos robes à la cheville,

Et de nos gorges mises à nus, nous entonnerons nos chants mélodieux : (135)

« Cher Adonis, tu voyages, tour à tour, ici et vers l'Achéron,

Seul entre tous, comme on le raconte, parmi les demi-dieux. Ni Agamemnon,

N'a connu ce sort, ni le grand Ajax, héros au profond courroux,

Ni Hector, l'aîné des vingt enfants d'Hécube,

Ni Patrocle, ni Pyrrhus revenu de Troie, (140)

Ni encore avant eux, les Lapithes et les descendants de Deucalion

Ni les Pélopidés, ni non plus les maîtres d'Argos, les Pélasges,

Sois-nous favorable, cher Adonis, et ce, jusqu'à l'année prochaine ! À nous qui étions en joie,

Tu es encore venu aujourd'hui, Adonis, et à ton retour, c'est en ami que tu nous reviendras. »

GORGÔ. — Praxinoa, c'est une créature très ingénieuse, cette femme ! (145)

Qu'elle est fortunée de savoir tant de choses et comblée de fortune de produire un son si doux...

N'empêche, c'est l'heure de rentrer à la maison : Diocleidas n'a pas déjeuné.

Et mon homme est pure piquette ; quand il a faim : ne t'y frotte pas !

Pars réjoui, désirable Adonis, puis reviens à nous, nous serons en joie.

Commentaire

1 v. 1-43 : Chez Praxinoa

La scène débute *in medias res*, à la porte d'une maison située à Alexandrie, peut-être dans un quartier un peu excentré (v. 9)³⁸⁹. Cette scène d'accueil frappe par sa vivacité et son intemporalité. Praxinoa ne s'attend sans doute pas à la visite de Gorgô ce matin-là (v. 147), comme semble l'indiquer le fait de n'être ni vêtue (v. 21), ni lavée (v. 27) pour sortir. Les premiers vers confirment d'emblée l'*Idylle 15* comme un texte hérité du mime³⁹⁰ et de la comédie, quoique le rythme du poème convoque, à travers la musique intérieure de la lecture, le texte épique. Le poème lui-même « both gesture towards and openly reject "realism" as a dominant mode of reading³⁹¹ ».

La première partie du texte (v. 1-43) est constituée par le dialogue des protagonistes, « entre les murs », chez Praxinoa. Elle est marquée, sémantiquement, par deux passages par le seuil de la maison : l'entrée de Gorgô (Ἔνδοι, v. 1) et la sortie des Syracusaines accompagnées de leurs esclaves (ἀπόκλαζον, v. 43). L'arrivée de Gorgô initie une conversation au rythme intense, marquée par une abondance de phrases averbales et la figure de l'asyndète. Elle porte d'abord sur des thèmes prosaïques, du moins en apparence (le trajet, le logement, les maris imbéciles), avant que Gorgô ne formule son invitation à partir au palais royal (ἀλλ' ἴθι, v. 21). Le dialogue se centre alors autour des préparatifs et de la toilette de Praxinoa.

v. 1a : ΓΟΡΓΩ : Ἔνδοι Πραξινόα;

Ἔνδοι : La forme dorienne³⁹² de l'adverbe est rare (*Dissoi Logoi* fr. 2. 3 ; Call., *Hy.* 6. 76 ; *IG* 4. 1484. 66). Cette forme, reprise au vers 77, peut se lire comme le premier indice d'un manifeste linguistique³⁹³. Théocrite emploie également les formes ἔνδοθι (*Id.* 16. 22 ; 32 ; 95 ;

³⁸⁹ Ce point est discutable dans la mesure où dès la porte de la maison de Praxinoa franchie, les protagonistes se trouvent confrontées à la foule. Par ailleurs, il serait étonnant que Gorgô aille chercher son amie en faisant un détour trop important par rapport au palais.

³⁹⁰ On peut comparer avec l'*Idylle 14* de Théocrite et les *Mimiambes* 1 et 6 d'Hérodas, en particulier.

³⁹¹ Fantuzzi & Hunter (2004) p. 207 : le texte nous offre « à la fois une invitation au "réalisme" en tant que mode de lecture dominant et un rejet ouvert de celui-ci ».

³⁹² *Contra* Gow (1952) t. II p. 266 ; voir *Et. Magn.* 663. 28 ; Eustath., 722. 62. Le dialecte de Théocrite dans *Les Syracusaines* s'apparente à celui d'Épicharme, d'Archimède, de Sophron, ou de Callimaque dans les *Hymnes* 5 et 6 : selon Magnien (1918b) p. 136.

³⁹³ La forme pourrait même manifester plus précisément l'origine sicilienne du poète : Héraclide, fr. 16. 8-9 : Σικελοὶ μέντοι, φησὶν, ἔμπαλι τὸ ἰ ἀντὶ τοῦ ν τάττουσι τὸ ἔνδον ἔνδοι | λέγοντες [ἢ ἔνδοι περισπωμένως] ; Apollonios Dyscole, *De adverbis* (1, 1. 197, l. 4-5).

146) ou ἔνδοξ (v. 55 ; *Id.* 27. 69. L'interrogation directe et non-verbale plonge le lecteur ou l'auditeur³⁹⁴ dans l'action dramatique. Chez Aristophane (*Ach.* 395-400), l'adverbe ἔνδοξ est prétexte à un jeu comique autour du personnage d'Euripide. Possible marqueur générique, il a également, ici, une valeur métapoétique. En effet, à cette place liminaire du texte, il indique le passage à l'intérieur du texte. C'est par lui que le lecteur entre dans le poème et dans le mime, dans cette « bulle³⁹⁵ » poétique qui joue autant sur la mise en place de l'illusion d'une « réalité » que de sa sape. Cette démarche consciente, joueuse et réflexive peut évoquer le seuil d'un autre poème, « Fable » de Francis Ponge, dans *La Fabrique du Pré* :

*Par le mot par commence donc ce texte
Dont la première ligne dit la vérité*

Πραξιῶα : L'omission de la particule ὄ, qui peut marquer le mépris à l'époque classique, pourrait simplement correspondre ici à une évolution de la syntaxe.

Le nom est scandé dactyle plus syllabe longue. Du point de vue historique, ce nom brille par sa rareté dans les inscriptions. La forme dorienne Πραξιῶα n'est attestée que dans ce poème ; la forme Πραξιῶή est attestée à cinq reprises, uniquement à l'époque hellénistique³⁹⁶. Il semble donc que ce nom qui signifie quelque chose comme « esprit pratique » ou « tourné vers l'action », relève moins d'une vraisemblance que de la forge signifiante du poète.

Théocrite l'a probablement choisi pour sa proximité sonore avec le nom de son esclave, Eunoa, et celui de la reine, Arsinoé II. Praxinoa est ainsi, par son nom, une figure de l'entre-deux « social ». Son nom évoque un esprit pratique, pragmatique ou créateur, et de fait, nous le verrons plus loin, c'est une mère et une artisane exigeante (v. 37). Il n'est pas impossible que son nom rappelle celui de la poétesse Praxilla qui chanta Adonis (fr. 747 PMG) ou celui de Praxagora dans *l'Assemblée des Femmes* d'Aristophane³⁹⁷. Notons enfin la proximité du nom avec celui de

³⁹⁴ Willi (2012) p. 277-278. L'auteur essaie de démontrer à partir de l'observation de la transmission des textes d'Alcman que la graphie « dorienne » implique le signal d'une performance orale. « More importantly in our context (...), the fact that any Doric dialect could best be written down for recitation in a non-Doric environment with graphically 'Strong Doric' vocalism at least in some signal categories was certainly a good reason for Theocritus to do so in fashioning his 'bucolic' language: for his poems too were meant to be recited aloud ».

³⁹⁵ J'emprunte cette expression à J. Sirinelli (1993) p. 132. Comme la maison, le palais ou le coffre de Comatas dans *l'Idylle 7*, l'espace « clos » est un motif structurant de *l'Idylle*, qui fonctionne à son tour comme un « tout ».

³⁹⁶ *LGPN* s. v. Πραξιῶή (consulté en ligne).

³⁹⁷ Texte avec lequel *l'Idylle 15* entretient des rapports d'intertextualité tant sur le plan du discours des protagonistes que de la construction du texte. Voir la thèse de L. Bouly de Lesdain (2021).

Prexinos³⁹⁸, le faiseur d'*olisboi*, dans le *Mimiambe* 6 d'Héronidas, texte avec lequel *l'Idylle* entretient des rapports d'intertextualité.

A minima, les deux personnages pourraient être rapprochés par la dimension potentiellement sexuelle de leur nom. En effet, on y entend l'épiclèse d'Aphrodite, Praxis, « sexuellement active »³⁹⁹. Ce rapprochement avec Aphrodite est d'autant plus plausible que le nom de l'époux de Praxinoa, Dinon forme, en grec, une anagramme avec le nom d'Adonis et que le couple qu'ils forment s'oppose à ceux présents dans l'espace palatial.

L'appel de Gorgô est sans doute destiné à être entendu par tout individu de la maisonnée. Ce début dramatique participe à la caractérisation des personnages : on découvre ainsi d'abord Gorgô, impérieuse et autoritaire, puis Praxinoa, qui contrôle tout chez elle. Elle jaillit donc sur-le-champ pour accueillir son amie, à moins que Gorgô, sans cérémonie, n'ait poussé la porte. On peut ainsi lire, dès ce premier vers, l'illustration de la relative indépendance de certaines femmes alexandrines⁴⁰⁰ qui ne s'embarrassent pas toujours d'un esclave comme portier⁴⁰¹. Il se pourrait aussi que ce geste spontané soit le signe de la « rusticité » de Praxinoa. En effet, Théophraste (*Caractères*, 4. 12) décrit le « rustre » comme un homme « qui répond lui-même à la porte » (καὶ τὴν θύραν ὑπακοῦσαι αὐτός). Ainsi, le dieu Héraclès ouvre lui-même sa porte dans les *Grenouilles* d'Aristophane (v. 38-39).

Le passage peut également être rapproché de la première réplique de Métrichè (Héronid., *Mim. I*) : Θ[ρέις]σα, ἀράσσει τὴν θύρην τις, « Thracia, quelqu'un cogne à la porte ! ». La comparaison des deux ouvertures met en valeur l'originalité de Théocrite : l'esclave n'est pas mobilisée, la porte n'est pas évoquée⁴⁰². Le lecteur entre avec (ou en même temps que) Gorgô⁴⁰³.

³⁹⁸ Un dénommé Praxon est cité en *Mim.* 4. 25.

³⁹⁹ Chez Antipater de Thessalonique (*AP* 6. 208), Prexô est le nom d'une courtisane qui a trouvé mari. Léonidas de Tarente (*AP* 7. 163) fait d'une Prêxo, l'épouse d'un Théocrite (l'épigramme est reprise avec variation par Antipater de Sidon : *AP* 7. 164 et Archias, *AP* 7. 165).

⁴⁰⁰ À Alexandrie, la femme jouit d'une plus grande liberté de mouvement : Pomeroy (1984).

⁴⁰¹ Une scholie attribue la réponse à la question de Gorgô à Eunoa, la servante de Praxinoa (15."1b".1). L'interprétation du scholiaste est douteuse ; Eunoa n'appartient pas au type de l'esclave affirmé voire provocateur et bavard de certaines compositions comiques. À la suite de la plupart des éditeurs modernes, j'attribue ces propos à Praxinoa.

⁴⁰² Noter l'ellipse remarquable au vers 43 : τὰν ἀλείαν, le mot θύραν est sous-entendu. Pour d'autres scènes « de palier » : Plat., *Prot.* 314d ; Eur., *Hél.* 435 ; Esch., *Choe.* 654.

⁴⁰³ On remarque un procédé comparable au début de *l'Idylle 14* qui débute lorsqu'Aishinas apostrophe Thyonichos. Dans ce cas, il se pourrait cependant que la conversation ait lieu en extérieur, et que ce soit une rencontre fortuite qui initie le dialogue.

v. 1b : ΠΡΑΞΙΝΟΑ : Γοργὼ φίλα, ὡς χρόνῳ. ἔνδοι.

Cette première réplique de Praxinoa donne le ton de la conversation et contribue encore à caractériser les protagonistes. Leur parole tend à l'efficacité. Elle est ainsi marquée par une économie syntaxique qui sera récurrente à travers le texte. Cette économie se traduit notamment par l'absence de verbes et l'asyndète. L'énoncé va « droit au but » comme on peut concevoir le langage du quotidien, mais selon le rythme artificiel de l'hexamètre dactylique. En conséquence, la langue des Syracusaines parvient par un tour de force à créer une illusion de vie par le prosaïsme du contenu, certains éléments du vocabulaire et le choix syntaxique, tout en affirmant une artificialité qui transporte le lecteur dans un ailleurs, à travers l'emploi d'autres éléments du vocabulaire sur lesquels nous reviendrons et surtout du vers de l'épopée dont le rythme ne peut, spontanément, être disjoint d'une aura de grandeur⁴⁰⁴.

Γοργὼ ou **Γοργοῖ φίλα** : L'apostrophe entre en résonance avec Ἔνδοι Πραξινοῖα. L'apposition de φίλα est d'autant plus amusante que deux des Gorgô auxquelles le poète pourrait souhaiter faire penser le lecteur, la Gorgone et une rivale de Sappho, ne sont pas des figures « aimables »⁴⁰⁵. Le nom pourrait même impliquer la monstruosité la plus achevée⁴⁰⁶. Socrate lui-même joue sur cet effet à travers un jeu de mots qui rapproche la Gorgone et Gorgias dans le *Banquet* (198b) en faisant allusion à un passage de l'*Odyssée* (11. 632 sq.) : ἐφοβούμην μή μοι τελευτῶν ὁ Ἀγάθων Γοργίου κεφαλὴν δεινοῦ λέγειν ἐν τῷ λόγῳ ἐπὶ τὸν ἐμὸν λόγον πέμψας αὐτόν με λίθον τῇ ἀφωνία ποιήσειεν, « Je craignais qu'à la fin, Agathon, dans son discours n'envoyât la tête de Gorgias, le terrifiant orateur, contre mon discours, et qu'il ne me pétrifie en me privant de voix ». Il est même possible que d'emblée soit ainsi annoncé le mutisme de Praxinoa déclenché par Gorgô au vers 96.

Enfin, Apollodore rapporte qu'Égyptos eut des fils avec une Gorgô ou Gorgone ; le passage est peu clair (Οἱ δὲ <ἐκ> Γοργόνος Αἰγύπτῳ γενόμενοι, *Bibl.* 2. 20. 1) mais le nom de Gorgô pourrait également faire ici, allusion à cet aspect du mythe d'Égyptos peu connu⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ Même si certaines parties dialoguées des épopées conservées traduisent des préoccupations du quotidien, ou émanent de personnages sans grandeur.

⁴⁰⁵ Voir Annexe 1 : Quelques remarques sur l'onomastique dans les *Syracusaines* : le cas de Gorgô.

⁴⁰⁶ Esch., *Eum.* 48 : οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω, « celles-ci, je ne les appelle pas des « femmes », mais des Gorgones ».

⁴⁰⁷ Sur la Gorgone, Persée, Alexandre, la figure du serpent et la Fondation d'Alexandrie, voir Barbantani (2014).

φίλια : La lien d'affection entre les deux protagonistes est d'emblée manifesté à travers l'emploi de cet adjectif. La réciproque est formulée par Praxinoa au vers 11. Thème politique à la cour lagide⁴⁰⁸, motif artistique⁴⁰⁹ autant que littéraire et gage d'un réalisme familial, la *φιλία* est récurrente dans l'œuvre de Théocrite. Le radical *φιλ-* est ainsi attesté plus de 170 fois dans son œuvre conservée. Il renvoie à l'amitié et à l'amour mais aussi au commerce des « chères Muses » ou à l'écoute réciproque des chanteurs, comme celle de Lycidas et de Simichidas dans *l'Idylle 7* (v. 27 ; 90, etc.).

Le thème de la *φιλία*⁴¹⁰ contribue à unifier le poème. « Le cher Adonis », ὃ φίλ' Ἄδωνι (v. 136 ; v. 143 ; v. 144), « trois fois aimé » (τριφίλητος, v. 83) est caractérisé par son baiser, τὸ φίλημ', v. 130). Il est aussi le bénéficiaire de la *φιλία* d'Aphrodite comme Golgoi et Idalion (Δέσποιον', ἃ Γολγῶς τε καὶ Ἰδάλιον ἐφίλησας, v. 100). La *φιλία*, dans le monde des hommes, n'est pas toujours sincère. L'amitié même de Gorgô et de Praxinoa a des limites : au vers 52, l'expression ἄνερ φίλε⁴¹¹, qui fait écho aux manifestations d'amitié réciproque des Syracusaines produit un effet de dissonance qui contribue à initier un doute sur l'amitié « en demi-teinte » des deux femmes. Par ailleurs, Whitehorne (1995) a montré la rivalité socio-économique qui pourrait caractériser leur relation. Enfin, au vers 96, l'injonction au silence de Gorgô conduit à la disparition du poème de Praxinoa qui se révèle, peut-être n'avoir été que le « jouet » de son amie. Dans *l'Idylle 2*, on retrouve cette ambivalence dans le personnage de la voisine de Simaetha qui la supplie de l'accompagner voir la procession (v. 71).

ὡς χρόνον : Selon la scholie⁴¹², ce tour exclamatif est employé à la place de ὡς διὰ χρόνου ; il semble construit par contamination de diverses expressions : ὡς διὰ χρόνου (Plat., *Hipp. Maj.* 281a), χρόνον⁴¹³ et ὡς χρονίος (Pind., *Ol.* 10. 85 ; Théoc., *Id.* 14, 1-2⁴¹⁴). Dans le *Charmide* de Platon, l'expression διὰ χρόνου (135a 1) traduit la joie du retour à Athènes de Socrate. Si

⁴⁰⁸ Héritée des Achéménides et à la suite d'Alexandre le Grand, les Lagides maintiennent l'institution des *Philoi* du roi. Sur les rapports entre l'étiquette de la cour et les poètes Théocrite et Callimaque, voir Petrovic (2017).

⁴⁰⁹ Sur la représentation de l'amitié féminine dans la sculpture hellénistique : Masséglià (2015).

⁴¹⁰ Comme ailleurs chez Théocrite, les Saisons sont dites ici « amies », Ὠραι φίλαι (v. 104).

⁴¹¹ Pour un autre mensonge des protagonistes, voir le vers 14b : καλὸς ἀπφῶς.

⁴¹² Voir, en annexe, les scholies traduites.

⁴¹³ Voir par exemple : Eur., *Phén.* 305 : χρόνον σὸν ὄμμα μυρίαὶς ἐν ἀμέραις προσεῖδον ; Eur., *Él.* 578.

⁴¹⁴ Noter la ressemblance entre les deux scènes d'accueil ; l'éloge de Ptolémée II est un autre élément de rapprochement entre les deux textes.

l'expression semblait « incorrecte » aux contemporains du poète, elle peut contribuer à la caractérisation comique des femmes.

L'expression du regret de ne pas avoir vu quelqu'un depuis longtemps et la plainte associée sont, à ma connaissance, rares en dehors d'Homère, chez qui l'expression πάρος γε μὲν οὐ τι θαμίζεις, « auparavant, tu ne nous fréquentais pas » implique le reproche (*Od.* 5. 88 ; *Il.* 18. 386 et 425). Platon, dans la *République* (328c 5-6), convoque ce souvenir homérique à l'arrivée de Socrate chez Céphalos qui regrette l'absence de visites du philosophe : Εὐθὺς οὖν με ἰδὼν ὁ Κέφαλος ἠσπάζετό τε καὶ εἶπεν· ὦ Σώκρατες, οὐδὲ θαμίζεις ἡμῖν καταβαίνων εἰς τὸν Πειραιᾶ. χρῆν μέντοι, « Aussitôt donc qu'il me vit, Céphalos se réjouit et dit : « Socrate, tu ne descends pas du tout au Pirée pour nous fréquenter ! Il aurait fallu, assurément ».

On peut remarquer que Platon a eu, comme Théocrite (voir v. 3b) l'intention de jouer sur le souvenir d'une scène d'hospitalité homérique, en l'actualisant à l'aide d'un coussin, élément de mobilier contemporain⁴¹⁵ (328c 1-3) : διὰ χρόνου γὰρ καὶ ἑώρακη αὐτόν. Καθῆστο δὲ ἐστεφανωμένος ἐπὶ τινος προσκεφαλαίου τε καὶ δίφρου, « Cela faisait en effet longtemps aussi que je ne l'avais vu ; il était assis, une couronne sur la tête, sur une espèce de coussin et un siège ».

Pour d'autres scènes de reproches liées à des rencontres trop sporadiques au goût de l'un des locuteurs, on peut évoquer, encore, la rencontre de Thyonichos et d'Aischinas au début de l'*Idylle 14* ou les reproches de Métrichè à Gyllis dans le *Mimiambe 1* d'Hérodas (v. 8-12) : cette entrée en matière pourrait être topique dans le mime hellénistique.

ἐνδοῖ : L'adverbe a une valeur programmatique : il ouvre et referme le premier vers lui conférant la structure annulaire que l'on retrouve à l'échelle du poème. L'adverbe ἐνδοῖ situe avec insistance le dialogue dans la demeure de Praxinoa, qui se trouve ainsi caractérisée comme un espace « intérieur » de même que le palais (ἐνδοῖ, v. 77). Cet espace intérieur, par opposition à l'univers extérieur traversé par les protagonistes dans le deuxième tiers du poème, est celui, clos, des femmes et des enfants. Il est sûr, quoique Praxinoa ne fasse pas complète confiance à ses esclaves (voir v. 37) et que la vie conjugale ne se passe pas sans exaspération. En l'absence des hommes, la parole en tout cas, y est libre (παρηρησία) sans entrave et sans limite. Ainsi, les deux protagonistes peuvent y forger des mots, comme τρισκαιδεκάπαχυς (v. 17), partager leurs

⁴¹⁵ On sait que Théocrite est un lecteur de Platon : sur l'importance du *Phèdre* pour Théocrite, voir Fantuzzi & Hunter (2004) p. 143-145 ; Acosta-Hughes (2012) p. 404. Voir aussi la thèse de Testut-Prouha (2017).

frustrations et donner libre cours à leur colère, voire emprunter le babil du bébé, ce qui est traditionnellement mal vu (Plat., *Gorg.* 485b-c)⁴¹⁶.

À l'échelle du poème, la représentation de la maison de Praxinoa, espace privé, modeste, excentré est aussi construite à la fois en miroir et en opposition⁴¹⁷ avec le palais, espace public⁴¹⁸, riche, au cœur de la ville d'Alexandrie. Elle symbolise ainsi le monde des populations grecques récemment immigrées et leurs aspirations⁴¹⁹, tout en révélant la suprématie religieuse et politique des rois que met en scène la partie du palais où sont organisées les Adonies.

Au terme de ce premier vers, marqué par le rythme rapide que produit l'*antilabè*, la langue des deux femmes révèle un univers du quotidien, dans lequel le vocabulaire est pittoresque mais limité et la syntaxe malmenée. Ou du moins, c'est la première impression que souhaite donner le poète, car la parole dans l'*Idylle 15*, est caractérisée par une langue « dorienne⁴²⁰ », une variété de tonalités et de registres et une artificialité essentielle revendiquée et soulignée par le rythme de l'hexamètre dactylique.

v. 2 : θαῦμ' ὅτι καὶ νῦν ἦνθες. ὄρη δρίφον, Εὐνόα, αὐτᾶ·

θαῦμ' ὅτι : Praxinoa anticipe avec emphase la justification de Gorgô (v. 7) : cette visite est un « miracle » car des déménagements successifs imposés par son époux l'ont conduite à habiter loin de son amie. La construction elliptique est remarquable, d'autant que l'expression est employée le plus souvent à la forme négative (Plat., *Rép.* 498d ; Soph., *Œd. R.* 1132 ; Eur., *Héc.* 976 ; Aristoph., *Guêp.* 1139 ; οὐ θαῦμά ἐστι). Le nom θαῦμα est puissant et renvoie au miracle⁴²¹.

⁴¹⁶ Voir aussi Ambühl (2008) p. 379 : même s'il entre dans la poésie à l'époque hellénistique (on pense à la manière dont Callimaque a « déroulé le vers », παῖς ἄτε, fr. 1. 6 Pf.), le langage enfantin n'est jamais invoqué comme un idéal poétique (« childish language is never invoked as a poetic ideal »).

⁴¹⁷ Cette construction en diptyque repose sur la reprise en écho de divers thèmes et de divers objets textiles notamment. Voir Noël & Rémond (2017).

⁴¹⁸ Acosta-Hughes & Stephens (2012) p. 88 : « In the emerging Hellenistic kingdoms the boundary between public and private was continually blurred » : « Dans les royaumes hellénistiques naissants, les limites entre espace public et espace sont contamment brouillées ».

⁴¹⁹ Ces aspirations peuvent être expliquées, au moins en partie, par un désir de mimétisme par rapport aux manifestations de richesse du pouvoir royal.

⁴²⁰ Pour Hunter (1996) p. 33 « the cumulative effect of distinctive Doric forms seems to be to convey the 'new' sound of 'new' poetry » : « l'effet cumulatif des formes doriennes distinctives semble être de transmettre le son "nouveau" de la "nouvelle" poésie ».

⁴²¹ Le nom θαῦμα est souvent mis en relief dans l'épopée homérique à travers la clausule θαῦμα ἰδέσθαι (*Il.* 5. 725 ; 10. 439 ; 18.83, etc.) ou dans l'expression μέγα θαῦμα (*Il.* 15. 286 ; 20. 344 ; 21. 54, etc.). Par ailleurs, l'intérêt pour les *mirabilia* et la littérature paradoxographique se développe à l'époque hellénistique : d'après la tradition,

On ne trouve qu'une seule occurrence de θαῦμα en homotaxie chez Homère. L'expression est énoncée par Circé (*Od.* 10. 326), décontenancée par le fait que sa potion n'a pas métamorphosé Ulysse. L'exclamation pourrait introduire le jeu qui associe Gorgô et Ulysse à partir du vers 5.

καὶ νῦν ἦνθες : L'expression est reprise par la « poétesse » au vers 144 : καὶ νῦν ἦνθες, Ἄδωνι⁴²². La répétition est amusante. Gorgô est ironiquement, comme Adonis, un être « surnaturel » que l'on attend, longtemps⁴²³, cependant, c'est « aux Enfers » que Gorgô vient de parvenir (voir v. 8).

καὶ νῦν : C'est l'idée de « mieux vaut tard que jamais ! », « je n'y croyais plus ». P. Monteil y lit une « nuance de reproche⁴²⁴ » qui implique probablement un rapport de force entre les deux protagonistes. J. Whitehorne⁴²⁵ a démontré qu'il existe une rivalité⁴²⁶ matérielle entre les femmes. D'autres éléments, comme l'onomastique du nom de Gorgô ou la fin du poème où Praxinoa est réduite au silence par Gorgô manifestent cette tension entre les deux femmes⁴²⁷. L'agressivité de Praxinoa pourrait même être rendue perceptible par le jeu des rythmes et des sons dans la première partie de l'hémistiche. En effet, les sonorités consonantiques et le rythme saccadé et rapide des dactyles sont à peine adoucis par le spondée καὶ νῦν. La seconde partie du vers est cependant marquée par des sons plus doux : si Praxinoa a été piquée du retard ou de la longue absence de son amie, sa colère est rapidement oubliée. Elle a d'ailleurs conscience de vivre « trop » loin du « centre-ville » et de chez son amie (v. 7 sq.).

ἦνθες : Il s'agit d'une forme dorienne ordinaire de 2e personne du singulier de l'aoriste actif de ἔρχομαι.

Callimaque aurait composé un traité intitulé ΘΑΥΜΑΤΩΝ ΤΩΝ ΕΙΣ ΑΠΙΑΣΑΝ ΤΗΝ ΓΗΝ ΚΑΤΑ ΤΟΠΙΟΥΣ ΟΝΤΩΝ ΣΥΝΑΓΩΓΗ (T407).

⁴²² Ces effets d'intertextualité interne sapent « l'effet de réel » de l'*Idylle* dans son ensemble et rappellent les modalités de l'*agôn* poétique. Whitehorne (1995) met d'ailleurs en lien les tensions entre les protagonistes des *Syracusaines* avec la rivalité affirmée de certains personnages dans les *Idylles* dites bucoliques.

⁴²³ On trouve le même type d'accueil ironique chez Hérondas (*Mim.* 1. 9).

⁴²⁴ Monteil (1968) p. 146.

⁴²⁵ Whitehorne (1995).

⁴²⁶ Whitehorne (1995) p. 70 : « the rivalry between Gorgo and Praxinoa finds expression not only through disguised boasts about their husbands' wealth but through allusions to their own prowess at their women's work in all its different stages, from scouring the raw fleece to wearing the finished garment » : « la rivalité entre Gorgô et Praxinoa s'exprime non seulement par des vantardises déguisées sur la richesse de leurs maris, mais aussi par des allusions à leurs propres prouesses dans leur travail de femme, et ce à tous les stades : du traitement de la toison brute au port du vêtement fini ».

⁴²⁷ Je renvoie à la présentation que j'ai faite à Groningen en 2021.

ὄρη : Ici, le verbe est employé au sens de « s’occuper de chercher quelque chose ». Ce sens est attesté dès Homère (αὐτὸς νῦν ἴδε πῶμα, *Od.* 8. 443 ; voir aussi Soph., *Ajax*, 1165). Cette forme, rare, d’impératif est d’abord attestée chez Épicharme (fr. 2. 6) auquel Théocrite pourrait vouloir ici nous faire penser. Cet impératif est employé au sens propre au v. 12 (ὄρη, γύναι, « Vois, ma fille ») ce qui ménage un effet d’écho entre la parole de Gorgô et celle de Praxinoa. C’est aussi la forme adoptée par Théocrite en *Id.* 7. 50.

L’impératif est la forme la plus employée pour donner des directives⁴²⁸ ; il ne manifeste pas de violence particulière en soi pour le destinataire⁴²⁹, bien que dans notre contexte, une forme d’impatience liée à la position de maîtresse de maison de Praxinoa soit perceptible⁴³⁰. L’absence de modalisateur et le choix de mots brefs, efficaces, est même parfaitement la norme dans le cas d’une interaction entre maître et esclave, selon Démétrios de Phalère (*Du Style*, 7. 3-4) : καὶ τὸ μὲν ἐπιτάσσειν σύντομον καὶ βραχύ, καὶ πᾶς δεσπότης δούλω μονοσύλλαβος, « On donne des ordres concis et brefs et tout maître ne s’exprime qu’en monosyllabes avec son esclave ».

δρίφον : La forme équivaut à δίφρον⁴³¹ par suite d’une métathèse⁴³² de la consonne liquide attestée chez Sophron (fr. 10 ; fr. 92). Selon Hésychios (Δ 2390) et l’*Etym. Magnum* (287. 50), c’est la forme des doriens et des Syracusains⁴³³. Le fragment 10 de Sophron (φέρ’ ὧ τὸν δρίφον, « Apporte le siège ! ») attribué généralement au mime perdu intitulé les *Spectatrices des Jeux Isthmiques* pourrait indiquer une parenté de l’ouverture de l’*Idylle 15* et de ce mime⁴³⁴, même si nous n’avons pas davantage de matière pour évaluer les ressemblances et les écarts qui

⁴²⁸ Barrios-Lech (2021) p. 239 : « First, of all directives, the imperative is the most frequently attested. It constitutes 64.0% of the directives in Aristophanes, 70.3% in Menander, 41.7% in Plato, and 75.2% in the mime » : « D’abord, de toutes les directives, l’impératif est le plus fréquemment attesté. Il constitue 64,0 % des directives chez Aristophane, 70,3 % chez Ménandre, 41,7 % chez Platon et 75,2 % dans le mime ».

⁴²⁹ Barrios-Lech (2021) p. 241 : « Considered in isolation, wrested from any context, the imperative appears to be neutral with respect to politeness » : « Considéré isolément, hors de tout contexte, l’impératif semble être neutre par rapport à la politesse ».

⁴³⁰ Tout ordre émane d’une position de supériorité comme l’a exprimé Apollonios Dyscole dans son *De constructione* (3.105. 5).

⁴³¹ C’est la forme homérique ; elle est retenue par Théocrite en *Id.* 22. 142 ; 24. 101 et 124 ; 25. 249.

⁴³² C’est d’ailleurs l’un des exemples retenus par Polybios, *De barbarismo et soloecismo*, 284. 4-5 : περι δὲ μετᾶθεσιν, εἶ τις φαίη | κότραφον τὸν κρόταφον καὶ δρίφον τὸν δίφρον.

⁴³³ Ailleurs, Théocrite emploie le nom δίφραξ : μαλακᾶς ἀπὸ δίφρακος (*Id.* 14. 41). Pour Hésychios, c’est « un siège de femme » : voir Δ. 1996 : δίφραξ· κλιντήρ. θρόνος γυναικεῖος.

⁴³⁴ Il pourrait aussi s’agir d’une scène d’accueil tout à fait banale.

caractérisent le texte de Théocrite par rapport à son modèle supposé⁴³⁵. De même, au tout début du *Mimiambes* 6 d'Héronidas, la maîtresse de maison invite, tout comme ici Praxinoa, son amie à s'asseoir et réclame un même siège à son esclave (v. 1-2)⁴³⁶ : κάθησο, Μητροῖ. τῆι γυναικὶ θῆς δίφρον || ἀνασταθεῖσα, « Assieds-toi, Métro. (À l'esclave) Place un siège pour la dame ! Lève-toi ! ».

Cette présentation du siège pourrait donc être topique. Le mot désigne un siège portatif, plus modeste que le κλισμός évoqué au vers 85. On le propose tout de suite à ses hôtes et ce, dès Homère⁴³⁷. Ainsi, au chant 19 de l'*Odyssée*, le δίφρον est le siège qu'une autre esclave, Eurynomè⁴³⁸ apporte à Ulysse pour qu'il puisse confortablement faire son récit à Pénélope (v. 97) : Εὐρυνόμη, φέρε δὴ δίφρον καὶ κῶας ἐπ' αὐτοῦ, « Eurynomè, porte donc un siège et une toison dessus ».

Le rapprochement des deux passages affirme une autre dimension du projet de Théocrite dans l'*Idylle 15* : le jeu intertextuel, et en particulier avec l'hypotexte homérique. Ce jeu poétique prend la forme de citations, d'emprunt de mots rares et de scènes types et l'adoption du mètre épique. Ici, l'allusion permet à Théocrite de remanier la codification éthique du héros. Comme l'explique J. Burton⁴³⁹, « an evocation of the valorised world of Homeric warriors

⁴³⁵ Il va de soi que le projet de Théocrite écrit en hexamètres et ancré dans la réalité quotidienne et politique alexandrine s'écarte en bien des points ce « modèle ».

⁴³⁶ Même si la verve comique d'Héronidas et son projet sont bien différents de ceux de Théocrite, les deux textes entretiennent des rapports certains. La prise de congé de Métro « il y a quelqu'un qui a faim (v. 97) impose une lecture parallèle des deux textes, tout comme des rapprochements onomastiques possibles entre Praxino et Praxinoa.

⁴³⁷ Voir aussi, par exemple, *Od.* 21. 182. Athénée (*Deipn.* 1. 4. 46-52) cite un passage du poète comique Apollodore très éclairant sur les usages :

εἰς οἰκίαν ὅταν τις εἰσὶν φίλου,
ἔστιν θεωρεῖν, Νικοφῶν, τὴν τοῦ φίλου
εὖνοιαν εὐθὺς εἰσιόντα τὰς θύρας.
ὁ θυρωρὸς ἰλαρὸς πρῶτόν ἐστιν, ἢ κύων
ἔσηνε καὶ προσῆλθ', ὕπαντήσας δὲ τις
δίφρον εὐθέως ἔθηκε, κᾶν μηδεὶς λέγει
μηδέν.

Chaque fois que l'on rentre dans la maison d'un ami, il est possible de voir, Nicophon, la bonne disposition de cet être cher, aussitôt que l'on passe les portes. D'abord, le portier est souriant, la chienne agite la queue et s'approche ; quelqu'un, venu à la rencontre, t'apporte aussitôt un siège, et ce, même si personne ne dit rien !

⁴³⁸ Noter le préfixe Eu- à rapprocher peut-être des noms d'Eunoia et d'Eutychis ; comme toutes les bonnes s'appellent Félicité pour Flaubert (*Dictionnaire des Idées reçues*), n'y a-t-il pas ici un jeu possible sur le nom de la « bonne » servante ?

⁴³⁹ Burton (1995) p. 51 : « l'évocation du monde valorisé des guerriers homériques accentue par contraste la modernité comique (...) Le monde héroïque en est arrivé là : il est privatisé ».

heightens by contrast the comic modernity (...) The heroic world has come to this : privatized ». En effet, si Praxinoa écoute et accueille son hôte comme Pénélope, on ne peut que relever l'attitude absolument antihéroïque et impolie de Gorgô qui s'épanche à loisir en récriminations et en plaintes, ce qui est clairement contraire au savoir-vivre d'Ulysse, tel qu'il l'exprime lui-même au chant 19 de l'*Odyssee* (v. 118-120) :

μάλα δ' εἰμι πολύστονος· οὐδέ τί με χρῆ
οἴκῳ ἐν ἀλλοτρίῳ γοόωντά τε μυρόμενόν τε
ἦσθαι, ἐπεὶ κάκιον πενθήμεναι ἄκριτον αἰεὶ·

Je suis bien accablé d'infortunes ! mais il ne faut pas du tout que je ne larmoie ni que je fonde en larmes dans une maison qui n'est pas la mienne, car il est bien mal de manifester sans cesse son désespoir.

Nous assistons donc ici à la fois à une scène d'accueil « typique », mais aussi à une réécriture qui joue sur des effets d'échos et d'inversion des codes d'une scène d'hospitalité homérique. Enfin, le siège annonce vraisemblablement le traitement des protagonistes comme doubles du poète⁴⁴⁰. Le sens premier du mot δίφρον, est, en effet, celui de chariot et « le chariot des Muses » (δίφρον Μοισᾶν) symbolise la poésie chez Pindare (*Isthm.* 2. 2). C'est aussi en ce sens que Callimaque emploie le nom pour évoquer son art poétique (fr. 1. 27 Pf.).

Il est à remarquer que la dette intertextuelle de Théocrite, vis-à-vis de Pindare, se trouve, principalement à travers le lexique dans ce texte. Les modalités de l'intertextualité homérique s'y trouvent, par contraste, pleinement exploitées.

Εὐνόα, αὐτᾶ : Le vers s'achève sur une harmonie sonore mettant en valeur les voyelles largement ouvertes de l'accent syracusain, celles-là mêmes qui seront critiquées par un étranger au vers 88.

Εὐνόα : Le nom Eunoia est bien attesté en épigraphie ; mais la forme Eunoa n'est attestée que deux fois (*LPGN*). Le nom (*nomen est omen*) signifie « loyale, bien disposée »⁴⁴¹. Si l'on remarque, au sein de l'*Idylle*, ce même préfixe Εὐ- dans le nom de l'esclave de Gorgô (v. 67),

⁴⁴⁰ Noël & Rémond (2017).

⁴⁴¹ Phérécyde attribue à Hécube une mère homonyme qui serait fille du fleuve Sangarios et de Perséphone et épouse du roi phrygien Dymas (*Schol. Il.* 16. 718).

Eutychis, on peut noter qu'il est aussi présent dans l'onomastique des servantes dévouées et fidèles d'Ulysse et de Pénélope, Euryclée et Eurynomé.

Le nom fait aussi écho à une réalité politique contemporaine des royaumes hellénistiques, l'Eunoia, que l'on traduit également par « bienveillance ou dévouement ». Ainsi, Memnon (fr. 5) qualifie Héraclide de Cymée comme étant un homme εὔνους, « loyal, dévoué » envers Arsinoé II (ἄνδρα μὲν εὔνουν αὐτῆ). Le choix de Théocrite n'est donc anodin ni du point de vue du sens, y compris dans le contexte courtisan, ni du point de vue étymologique, car les noms de Praxinoa et d'Eunoa partagent une proximité importante avec celui de la reine Arsinoé II. En dépit d'appartenir à trois sphères distinctes de la société, ces femmes ont au moins « un » νόος en partage. L'importance attribuée au νόος de ces femmes témoigne sans doute d'une réflexion plus large, au sein du texte, sur l'intelligence des femmes qui n'est pas systématiquement comique, même si la « bienveillante » Eunoa n'apparaît ni particulièrement vive, ni particulièrement avisée.

αὐτῆ : L'emploi emphatique du pronom est attesté dès Homère (*Il.* 14. 457 ; *Od.* 16. 388 ; Eur., *Hél.* 421). Théocrite emploie ailleurs ce trait (*Id.* 24. 50) lorsqu'Héraclès bébé manifeste pour la première fois sans doute son autorité : ἄνστατε, δμῶες ταλασίφρονες· αὐτὸς αὐτεῖ, « « Levez-vous, esclaves à l'âme courageuse ! » crie-t'il ».

v. 3 : ἔμβαλε καὶ ποτίκρανον. (3a)

ΓΟ.

ἔχει κάλλιστα. (3b)

ΠΡ.

καθίζευ. (3c)

Avec le vers 60, le vers 3 est le vers le plus marqué par l'*antilabè* du texte : trois répliques sont contenues dans cet hexamètre.

v. 3a : ἔμβαλε καὶ ποτίκρανον.

ἔμβαλε : Cette forme, peu courante, de l'impératif aoriste actif n'est attestée que trois fois, chez Aristophane (*Cav.* 1083 ; *Guêp.* 331 ; *Gren.* 754), ce qui contribue à la coloration comique de la réplique.

καὶ : La particule est ici employée adverbiallement au sens d'« aussi » ; noter sa position à valeur d'insistance.

ποτίκρανον : C'est la forme dorienne d'un nom qui n'est pas attesté par ailleurs : *πρόσκρανον = προσκεφάλαιον⁴⁴². Selon Julius Pollux, *Onomasticon* (2. 42. 7 ; 6. 9. 5), le terme est employé par « les poètes comiques » (οἱ κωμικοὶ) comme synonyme de τὸ προσκεφάλαιον ἢ τὸ ὑπηρεσίον. Comme le nom δίφρον, le nom ποτίκρανον pourrait fonctionner comme une allusion sinon au mimographe Sophron qui est, selon la tradition, un modèle important de Théocrite pour ce poème, du moins comme un marqueur du genre comique. Il n'est sans doute pas indifférent que ces emprunts soient concentrés sur les vers initiaux, Théocrite s'affranchissant peu à peu de son modèle supposé, et par la métrique, et par la construction de son texte. Comme nous l'avons vu plus haut, le passage est aussi une variation de la scène d'accueil par Pénélope d'Ulysse déguisé sous les traits d'un mendiant au chant 19 de l'*Odyssee* : c'est une peau de brebis, moins raffinée, qui est alors placée sur le siège d'Ulysse⁴⁴³. L'univers des Syracusaines s'écarte ainsi de l'univers homérique pour évoquer « le vrai » confort contemporain des urbains alexandrins⁴⁴⁴. Enfin, la syllabe -τίκρ- est abrégée selon le principe de la *correptio attica*, ce qui renforce l'écart avec la « norme » homérique, y compris du point de vue métrique.

v. 3b : ΓΟ. ἔχει κάλλιστα

ἔχει κάλλιστα : L'expression manifeste un refus poli. Le superlatif κάλλιστα pourrait aussi marquer un certain maniérisme de la part de Gorgô⁴⁴⁵. Plutarque explique l'expression καλῶς ἔχειν dans son traité Πῶς δεῖ τὸν νέον ποιημάτων ἀκούειν, « Sur la manière de comprendre la poésie, pour les jeunes gens » (22, F9-23, A2) : καθάπερ ἐν τῇ συνηθείᾳ “καλῶς” φαμὲν “ἔχειν” 23. (A) καὶ “χαίρειν” κελεύομεν, ὅταν μὴ δεώμεθα μηδὲ λαμβάνωμεν, « Exactement comme dans le langage ordinaire nous disons : [23a] « C'est bon », et que nous affirmons : « Je vous remercie », lorsque nous n'en avons pas le besoin ou que nous n'acceptons pas une chose ».

L'expression est donc une marque de politesse courante. Cependant, la scène de refus poli a des précédents comiques qui devait mobiliser une gestuelle. Le passage est à rapprocher, par

⁴⁴² Voir aussi la scholie : <ποτίκρανον> προσκεφαλίδαια.

⁴⁴³ Le type de coussin concerné devait être assez étroit si l'on se fie à Photios qui en fait un coussin de rameurs (π 1122) : ποτίκρανον· προσκεφάλαιον· ὅτε δὲ τὸ ὑπηρεσίον, ἐφ' οὗ καθέζονται οἱ ἐρέσσοντες.

⁴⁴⁴ Platon (*Rép.* 1. 328c 2) utilise le même procédé en actualisant la description de Céphalos assis sur son δίφρον et une espèce d'oreiller (προσκεφαλαίου).

⁴⁴⁵ Le superlatif est employé à trois reprises dans l'*Idylle* : la vieille femme aux abords du palais s'adresse aux Syracusaines en les appelant κάλλιστα παίδων (v. 62). Il est réemployé, comme ici, de manière adverbiale, lorsque Praxinoa félicite son esclave Eunoo (v. 77) : κάλλιστ', « Très bien ! ».

exemple, d'Aristophane (*Grenouilles*, 508-512) ou du fragment 4, extrait du *Pandrosos*, de Cléarque :

λάβ' ὕδωρ κατὰ χειρός. Β. μηδαμῶς· καλῶς ἔχει.

A. λάβ', ὦγάθ'.

A. *Prends de l'eau pour les mains. B. Absolument pas ; c'est bon.*

A. *Prends, mon bon...*

En refusant peut-être le coussin ou l'invitation à s'asseoir, au moins dans un premier temps, Gorgô manifeste une forme d'empressement à ne pas s'éterniser chez Praxinoa. Pourtant ce n'est qu'au vers 22 qu'elle invite finalement Praxinoa à se rendre, avec elle, au palais royal.

v. 3c : ΠΡ. καθίζεω.

καθίζεω : C'est la forme dorienne de l'impératif présent moyen. L'invitation à s'asseoir ouvre, de même, le *Mimiambe* 6 d'Héronidas (κάθησο, Μητροῖ, v. 1). On assiste ainsi à un échange de politesses assez stéréotypées. Cependant, l'ordre de Praxinoa se manifeste sans aménité particulière⁴⁴⁶ et cet échange est soutenu par des sonorités plutôt rudes (χ-κ-στ ; κ-θ-ζ). Praxinoa est « impérativement » polie⁴⁴⁷, car elle n'est pas aussi décidée que Gorgô à partir immédiatement pour le palais : cela pourrait annoncer sa phobie des chevaux (voir v. 58) et son agoraphobie ; elle ignore aussi le motif de la visite de son amie (v. 22). Il est à remarquer que le dialogue des femmes se clôt sur un ordre de Gorgô à Praxinoa (v. 96), qui manifeste finalement la suprématie de son autorité.

v. 4-5 : ὦ τᾶς ἀλεμάτω ψυχᾶς· μόλις ὑμῖν ἐσώθην,

Πραξινοά, πολλῶ μὲν ὄχλω, πολλῶν δὲ τεθρίππων·

La métrique et le jeu des sonorités épousent l'émotion de Gorgô, la perte de ses esprits : les deux hexamètres qui se suivent ont ainsi un schéma inversé (sdsdd, puis dsdsd) marqué par l'alternance stricte des spondées et des dactyles, ce qui contribue à l'impression de confusion du

⁴⁴⁶ L'absence de formule de politesse comme Γοργὼ φίλα (v. 1) ou simplement φίλα (v. 11) est signifiante et peut contribuer à signaler, sinon le motif de la rivalité des deux femmes, du moins une forme de tension.

⁴⁴⁷ L'absence de vocatif est normalement une marque d'impolitesse.

personnage. Telle Ulysse assis sur son δίφρον, elle raconte ses prises avec un monde violent qui rappelle la guerre (de Troie), et raconte son « épopée »⁴⁴⁸.

ὦ τᾶς ἀλεμάτω ψυχᾶς : Le génitif exclamatif⁴⁴⁹ introduit un monologue dramatique dans lequel Gorgô énumère les dangers courus pour parvenir chez Praxinoa. La première partie de son entreprise, le trajet vers la demeure de Praxinoa, est décrite comme une décision insensée, mal mesurée. Il faut noter la surabondance de consonnes liquides et de sons ouverts caractéristiques du dorien (voir plus bas, v. 88). Théocrite convoque peut-être l'expression lyrique du discours amoureux pour mieux la parodier (cf. *Id.* 11. 72).

Sans être l'apanage exclusif du discours féminin, le chant de lamentation est l'un des trois types de performances traditionnellement permises aux femmes⁴⁵⁰. Ce passage peut ainsi être lu comme un écho anticipant la performance de « la fille de l'Argienne » (v. 100) et initiant un rapprochement entre les protagonistes et la figure du poète. Plus tard, dans une épigramme de Crinagoras⁴⁵¹, le poète se souvient de Théocrite et réemploie l'expression pour opposer la sagesse du commerce des Muses à la folie des désirs de richesse (*AP* 9. 234, v. 5-6) : Μουσέων ἀλλ' ἐπὶ δῶρα μετέρχεο· ταῦτα δ' ἀμυδρὰ || εἶδωλα ψυχῆς ἠλεμάτοισι μέθες, « Mais poursuis les dons des Muses et ces fantômes aux contours indécis, laisse-les aux égarés de l'âme ». Ces « égarés de l'âme » sont clairement des figures d'anti-poètes.

ἀλεμάτω : La lecture du mot est incertaine⁴⁵². L'adjectif ἀλεμάτος est rare et semble impliquer la bêtise ; il est mis en valeur par la pause penthémimère. Hésychios (η 338) glose l'adjectif par μάταιος, « stupide ». Avant l'époque hellénistique, l'adjectif est attesté à deux reprises : chez Sappho (fr. 26. 5 :] ἀλεμάτ[) et Alcée (fr. 70. 4 : φιλώνων (...) ἀλεμ[άτων, « des copains (?) écervelés »). L'exclamation de Gorgô relève certainement de l'expression lyrique.

⁴⁴⁸ Le motif du voyage à travers la ville a été interprétée de manières diverses : par exemple, Burton (1996) y voit notamment un signe des temps placé sous le signe de l'immigration et du déracinement tant de Théocrite que des protagonistes ; Hunter (1996) et Hansen (2020) y voient le chemin métaphorique du poète portant ses poèmes vers la cour des Lagides ; Hansen (2010) lit la seconde traversée d'Alexandrie comme une expression du motif de la catapse (v. 44 sq).

⁴⁴⁹ Il y a un autre génitif exclamatif au vers 75 : χρηστῷ κοικτίρμονος ἀνδρός.

⁴⁵⁰ Stehle (1997) p. 71.

⁴⁵¹ Ypsilanti (2018) p. 479-480.

⁴⁵² La plupart des manuscrits ont ἀδεμάτω et ἀδαμά(ν)του. Gregorius Pardus dans son *De dialectis* (3. 527) commente ainsi l'expression : Ἀδέματων ψυχὴν τὴν νεκράν, ἤγουν τὴν ἔξω τοῦ σώματος, « l'âme ἀδέματων, c'est l'âme morte, donc en dehors du corps ».

N. Hopkinson⁴⁵³ exprime l'hypothèse que l'adjectif est « perhaps imported from Aeolic to Doric verse » par Théocrite. Cependant, il est aussi attesté dans un fragment de l'*Arcesilas* de Timon, (fr. 808. 3) et dans un fragment de Sotadès⁴⁵⁴ (fr. 2). Athénée (*Deipn.* 14. 621 a) introduit ces vers comme étant une saillie visant Philène, père du joueur de flûte Théodore :

Ὁ δ' ἀποστεγάσας τὸ τρῆμα τῆς ὀπισθε λαύρης
διὰ δενδροφόρου φάραγγος ἐξέωσε βροντὴν
ἠλέματον, ὀκοίην ἀροτῆρ γέρων χαλᾶ βοῦς.

Celui-ci ayant forcé l'ouverture étroite d'une ruelle de derrière, a fait éclater, d'une crevasse couverte d'une forêt, un vain coup de tonnerre semblable à celui que lâche un vieux bœuf en labourant.

Dans cet exemple, l'adjectif est mobilisé à des fins de critique artistique⁴⁵⁵. L'adverbe ἠλεμάτως semble être une création alexandrine et pourrait confirmer un intérêt remarquable pour l'adjectif. La forme ἠλεμάτως se trouve uniquement chez Apollonios de Rhodes (*Arg.* 4. 1206)⁴⁵⁶ tandis que Callimaque emploie la forme ἀλεμάτως dans son *Hymne à Déméter* (ἀλεμάτως ἀχάριστα κατέρρρεεν εἶδατα πάντα, v. 90)⁴⁵⁷. L'emploi de l'adjectif par Gorgô semble inattendu ; il place le personnage dans « un style » ou dans une continuité de « reprises lexicales » difficile à évaluer mais sans doute significative, au-delà de l'héritage lyrique évident.

ψυχᾶς : L'invocation de l'âme est bien attestée, en particulier, dans le corpus tragique (Soph., *Trach.* 1260 ; ὦ μελέα ψυχά, Soph., *Phil.* 712 et Eur., *Iph. Taur.* v. 882 ; ὦ τάλαινα καρδία ψυχή τ' ἐμή, Eur., *Or.* v. 466⁴⁵⁸). Le nom ψυχή est réemployé par Praxinoa au vers 37. Les deux femmes se caractérisent et s'affirment à travers leur existence psychique, et ce, dans une opposition frappante à la beauté purement plastique d'Adonis et à la bêtise de leurs époux.

ὄμμιν : La forme du pronom est éolienne, selon le grammairien Apollonios Dyscole (*De pronom.* 2. 1. 1. 98) qui cite un fragment de Sappho (fr. 114 Ahrens) ; elle est aussi attestée chez

⁴⁵³ Hopkinson (1984) p. 151.

⁴⁵⁴ Si Théocrite joue sur divers souvenirs, y compris celui du iambographe Sotadès, l'adjectif ne manquerait pas de sembler un peu « sulfureux ».

⁴⁵⁵ Par ailleurs, l'association entre l'adjectif et le tonnerre, apanage de Zeus et figure du souverain lagide pour les contemporains de Théocrite ne manque pas de piquant.

⁴⁵⁶ Livrea (1973) p. 340.

⁴⁵⁷ Hopkinson (1984) p. 151.

⁴⁵⁸ On trouve une exclamation comparable, plus tardivement, chez le Pseudo-Lucien (*Demosthen. Encom.* 50. 4-5) : βαβαὶ τῆς | ἀητιότητος ψυχῆς.

Homère (*Il.* 4. 249 ; 10. 380 ; 13. 95 ; *Od.* 2. 320 ; 11. 336 ; 15. 506 ; 20. 367). C'est un datif de but. L'énallage est mise en valeur par le contre-rejet du vocatif « Praxinoa ». La forme plurielle, inattendue qui met en valeur le nom de Praxinoa, peut rappeler certains emplois du pluriel chez Homère. Ainsi, Ulysse s'adressant à Pénélope (*Od.* 18. 247) évoque « ses demeures » ὑμετέροισι δόμοισιν. Dans ce cas, c'est la dimension « familiale et collective » qui semble impliquée dans le pluriel. Dans le corpus tragique et chez Euripide surtout, qui semble employer ces pluriels émotionnels plus que tout autre poète grec⁴⁵⁹, « psychological and emotional motives are at the basis of the choice of plural or singular⁴⁶⁰ ». L'état psychologique⁴⁶¹ de Gorgô justifie cet emploi du pronom pluriel qui renforce la tonalité tragique du vers.

Enfin, il y a peut-être, dans ce pluriel « hyperbolique », une intention comique de la part de Théocrite, car les pluriels poétiques, comme le pluriel de majesté⁴⁶², sont exclusivement parodiques chez Aristophane⁴⁶³. Et puis, ironiquement ou métalinguistiquement, Gorgô n'est-elle pas là, arrivée sur scène ou dans le texte, pour « nous », son public ?

ἔσώθην : Le verbe est construit ici avec le génitif de la chose à laquelle on a échappé comme chez les Tragiques (Eur., *Or.* 779 ; Soph., *Ant.* 1162 ; *Phil.* 919)⁴⁶⁴.

μόλις ... ἔσώθην : L'expression, qui produit un effet comique, est une citation de Ménélas chez Euripide. Naufragé sur l'île de Pharos en Égypte⁴⁶⁵, en haillons, ignorant tout du lieu où il se trouve, il s'apprête à frapper à la porte du palais de Théoclymène (Eur., *Hél.* 411-413) en disant :

τρόπις δ' ἐλείφθη ποικίλων ἀρμοσμάτων,
 ἐφ' ἧς ἔσώθην μόλις ἀνελπίστωι τύχηι
 Ἐλένη τε, Τροίας ἦν ἀποσπάσας ἔχω

⁴⁵⁹ Katsouris (1977) p. 240 : « Euripides, more than any other Greek poet, so far as I know, employs this plural to convey many subtleties of meaning ». L'auteur, qui s'intéresse principalement à l'emploi de la première personne du pluriel établit dans sa conclusion une liste d'émotions extrêmement nuancées pour expliquer ces pluriels irréguliers.

⁴⁶⁰ Katsouris (1977) p. 231 : « des motifs psychologiques et émotionnels expliquent le choix du pluriel ou du singulier ».

⁴⁶¹ Berge (2015) p. 66, évoquant le « nous » dans le corpus tragique affirme : « quelques pluriels irréguliers apparaissent en effet avec des verbes qui expriment un bouleversement psychologique, en particulier dans le champ sémantique de la confusion, du trouble, de la honte, voire de l'aliénation mentale ».

⁴⁶² Voir le commentaire au pronom ἄμμιν, vers 17.

⁴⁶³ Willi (2007) p. 254 cite comme exemples *Thesm.* 183 ; 196.

⁴⁶⁴ À rapprocher aussi d'Eur., *Alc.* 770 : κακῶν γὰρ μυρίων ἐρρῦετο.

⁴⁶⁵ Une métaphore du voyage en bateau traverse le poème (voir par exemple, v. 73-74) et divers rapprochements avec le voyage d'Ulysse sont aussi possibles (retour à Ithaque, épisode de Circé, de la toilette du héros, etc.). Les thèmes du naufrage ou de l'arrivée à « bon port » ne peuvent plus être anodins après la déification de Sôter et la création du culte de Cypris-Aphrodite-Arsinoé au Cap Zéphyrion.

De ses assemblages chamarrés, il ne m'est resté que la carène sur laquelle je me suis sauvé à grand' peine et par une chance inespérée, avec Hélène, que j'ai arrachée de Troie.

Non sans ironie, cette citation tragique est particulièrement légitimée par la parenté (relative) des situations. « Immigrée » en Égypte comme Ménélas, ballottée par la foule aux portes d'une demeure qui n'est certes pas un palais, la jeune femme exprime l'émotion d'avoir survécu par miracle à son trajet, pratiquement impuissante à se sauver elle-même, telle un jouet du destin. La citation introduit le sous-thème d'une Égypte dangereuse.

v. 5-6 : Πραξινόα, πολλῶ μὲν ὄχλω, πολλῶν δὲ τεθρίππων

παντᾶ κρηπίδες, παντᾶ χλαμυδηφόροι ἄνδρες·

Après l'évocation d'une scène de naufrage, Gorgô nous communique une vision de guerre. La parataxe, le double parallélisme et les effets d'assonance contribuent à la vivacité de l'ἐνάργεια qui parvient à nous transmettre simultanément vision d'ensemble et vision de détail. Notre regard est contraint de tourner au fil des vignettes exprimées par Gorgô et avec le regard de celle-ci : il surplombe la scène (v. 5), se fixe au niveau du sol (κρηπίδες) puis retrouve une hauteur naturelle.

L'espace extérieur est ici marqué par une masculinité hyperbolique et paradoxalement largement déshumanisée : le nom ἄνδρες n'étant prononcé qu'à la fin des deux hexamètres. Gorgô se trouve isolée et engloutie par ce qui la menace de mort (la foule et les chars, v. 5) et qui l'entoure (les crépides, et les hommes en chlamyde, v. 6). Grammaticalement, on peut noter l'absence de sujet et de verbe, ce qui contribue à communiquer l'impression de sa disparition. Ici encore, Théocrite semble convoquer des souvenirs d'Euripide. En effet, la diction de Gorgô semble calquée sur celle du messenger qui décrit à Hector l'arrivée à cheval de Rhésos « semblable à un dieu » et de ses troupes pour soutenir Troie, dans la pièce intitulée *Rhésos* et attribuée à Euripide⁴⁶⁶ (v. 309-313) :

στρατοῦ δὲ πλῆθος οὐδ' ἄν ἐν ψήφου λόγῳ
θέσθαι δύναι' ἄν, ὡς ἄπλατον ἦν ἰδεῖν,
πολλοὶ μὲν ἱππῆς, πολλὰ πελταστῶν τέλη,
πολλοὶ δ' ἀτράκτων τοξόται, πολὺς δ' ὄχλος

⁴⁶⁶ Vayos Liapis (2012) p. 146-147.

γυμνῆς ἀμαρτῆι, Θρηκίαν ἔχων στολήν.

Quant à la force de son armée, je ne pourrais pas même la calculer, tant à la vue elle semblait innombrable. Une foule de cavaliers, une foule d'archers, de peltastes et de troupes légères, suivaient vêtus à la manière des Thraces.

De la même manière que le messager grandit la taille de l'armée de Rhésos, Gorgô nous présente ici une scène de guerre qui traduit tout autant l'agitation de la ville que la terreur qu'elle lui inspire. La technique de l'anaphore et des éléments de l'énumération du messager (vers 309-313) sont clairement repris ici : l'évocation de la foule et de chevaux, la mention de fantassins, la description d'un costume digne d'être remarqué.

Théocrite pourrait d'ailleurs s'amuser à rapprocher et opposer dans un même temps ces deux passages à travers un jeu sur la représentation de la « Gorgone ». Gorgô exprime un vif sentiment d'horreur et de panique qui s'oppose au motif traditionnel du *Gorgoneion*⁴⁶⁷ convoqué par le messager (*Rhésos*, 306-308) qui, lui, imprime à l'auditeur un sentiment d'angoisse et de frayeur :

Γοργῶν δ' ὡς ἐπ' αἰγίδος θεᾶς
χαλκῆ μετώποις ἵππικοῖσι πρόσδετος
πολλοῖσι σὺν κώδωσιν ἐκτύπει φόβον.

Une gorgone d'airain, semblable à celle qui couvre l'égide de la déesse, attachée au front des chevaux, sonnait de ses nombreux grelots l'épouvante.

Cependant, notre « Gorgone » s'affirme dans un même mouvement d'avancée victorieuse qui est consacrée par son arrivée chez Praxinoa et qui annonce la seconde mini-épopée que constitue la traversée de la ville après le vers 44.

v. 5 : Πραξινοά, πολλῶ μὲν ὄγλω, πολλῶν δὲ τεθρίππων·

Par deux notations brèves qui permettent l'ἐνάργεια, Gorgô communique deux visions précises de l'univers urbain qui se trouve décrit en mouvement.

⁴⁶⁷ Fries (2014) p. 232 : « The Gorgoneion was probably as common on horse frontlets (...) as it was as a device on shields and other pieces of armour from the seventh century on » : « Le Gorgoneion était probablement aussi courant sur les frontaux de chevaux (...) que sur les boucliers et autres pièces d'armure à partir du VII^e siècle ».

Πραξινοά : Le nom de Praxinoa, mentionné huit fois dans le texte est placé quatre fois en dactyle premier comme ici (v. 5 ; 34 ; 78) et quatre fois en dactyle deuxième après un premier spondée. L’apostrophe est toujours tonique. Du point de vue de la métrique, le nom de Praxinoa impose naturellement une coupe trihémimère. Le vers est remarquable par la présence de deux cas de *correptio attica*, ὄχλω et τεθρίππων.

πολλῶ μὲν ὄχλω, πολλῶν δὲ τεθρίππων : L’expression développe la formule homérique πεζοί θ’ ἰππῆές τε (*Il.* 2. 810 ; 8. 59 = *Od.* 24.70 ; 11. 529). Les génitifs dépendent de ἐσώθην ; noter le balancement en μὲν... δὲ. Le parallélisme est renforcé par l’anaphore de πολλῶ, les homéoteleutes, les allitérations et la quasi-redondance de la première partie du groupe πολλῶ μὲν ὄχλω. Gorgô paraît manquer de mots pour exprimer l’importance de la foule ce jour-là, dans les rues d’Alexandrie. La syntaxe s’affranchit du verbe et semble épouser le rythme du choc psychique tout en communiquant l’impression d’un certain essoufflement.

Cette dénonciation de la ville comme un lieu de tumulte évoquant la guerre de Troie traduit l’isolement de Gorgô qui se trouve être une anomalie dans cet univers masculin ; il y a cependant une forme d’anachronisme et de décalage comique entre la description épique de la masse d’hommes et la réalité contemporaine qui laisse à la femme une place dans l’espace public. Cette dénonciation révèle aussi une opposition essentielle à l’environnement urbain qui peut justifier, et mettre en valeur, l’esthétique bucolique qui se dessine dans la mise en scène des Adonies au palais. Théocrite semble le premier à traduire un certain rejet de la ville, motif que l’on retrouvera chez certains poètes latins comme Horace dans sa deuxième *Épode* ou Juvénal (*Satire* 3).

Gorgô ne saisit pas la signification de ce spectacle urbain : à savoir qu’Alexandrie est la capitale de l’empire lagide, un lieu clé de l’émulation entre rois hellénistiques, en bref, « the place to be » (quand on est un homme) pour reprendre la thèse de la vieille Gyllis dans le *Mimiambes* 1 d’Hérodas (26-33) :

τὰ γὰρ πάντα,
 ὅσσ’ ἔστι κου καὶ γίνετ’, ἔστ’ ἐν Αἰγύπτωι·
 πλοῦτος, παλαιστρη, δύναμι[ς], εὐδία, δόξα,
 θεαί, φιλόσοφοι, χρυσίον, νεηνίσκοι,
 θεῶν ἀδελφῶν τέμενος, ὁ βασιλεὺς χρηστός,
 Μουσηϊον, οἶνος, ἀγαθὰ πάντ’ ὅσ’ ἂν χρήζηι,
 γυναῖκες, ὀκόσους οὐ μὰ τὴν Ἄϊδεω Κούρηι
 ἀστέραις ἐνεγκεῖν οὐραν[ὸ]ς κεκαύχηται

Car tout ce qui existe ou peut se produire est en Égypte : richesse, palestres, puissance, beau temps, gloire, spectacles, philosophes, or, petits jeunes hommes, temple des Dieux Adelphe, le roi, excellent, musée, vin, tous les biens qu'on puisse désirer, femmes, autant, par la Vierge d'Hadès, que le ciel ne peut se glorifier de porter d'étoiles.

Le décalage de Gorgô peut paraître risible, mais débute ici l'isotopie de la foule haïssable qui pourra s'interpréter et en termes politiques et en termes métapoétiques.

ὄχλω : Le nom n'est pas homérique ; il traduit l'idée de foule dans le corpus tragique et, en particulier, l'ennemi envahisseur (Esch., *Pers.* 40 ; *Sept* 234). Connoté politiquement et péjorativement⁴⁶⁸, il peut aussi renvoyer à l'idée de « populace » : « [ὄχλος] can also mean (and did in fact very often mean) the mob, the low strata of citizens, or non-citizens⁴⁶⁹. » Le mot apparaît positivement chez Sappho (fr. 44. 14-15) dans l'expression ὄχλος || γυναίκων⁴⁷⁰. La situation de Gorgô, telle qu'elle la décrit, est une situation envisagée dans la tragédie classique et qui correspond pratiquement à un tabou : la présence d'une femme au milieu de soldats. C'est le choc qu'exprime, par exemple, Héraclès dans l'*Héraclès furieux* d'Euripide (v. 527) : ὄχλοι τ' ἐν ἀνδρῶν τὴν ἐμὴν ξυνάορον ; « ma propre femme dans un foule d'hommes ? ». On retrouve la même idée exprimée de manière récurrente dans *Iphigénie à Aulis* (v. 735⁴⁷¹) : οὐ καλὸν ἐν ὄχλοι σ' ἐξομιλεῖσθαι στρατοῦ, « il n'est pas beau que tu t'intègres dans une foule de soldats ». Dans l'*Idylle 15*, Théocrite s'amuse à inverser le motif : la foule martiale, masculine est perçue négativement à travers le regard féminin des protagonistes. C'est une anomalie, une nuisance à laquelle elles doivent se confronter pour parvenir à réaliser leurs objectifs.

Dans la seconde partie du poème, la foule devient omniprésente tant physiquement que mentalement pour les Syracusaines : une obsession pratiquement phobique⁴⁷² se développe. Ainsi, le terme ὄχλος est répété aux vers 44, 59 et 72. Au vers 44, dès la sortie de sa maison, aux prises

⁴⁶⁸ Voir Chantraine (1999) p. 844. Le mot peut même signifier « nuisance » comme en Eur., *Méd.* 324 : Κρ. ὄχλον παρέξεις, ὡς οἴκας, ὃ γύναι.

⁴⁶⁹ Karpyuk (2000) p. 81 : « [ὄχλος] peut également signifier (et signifiait en fait très souvent) la foule, les couches inférieures des citoyens ou les non-citoyens ».

⁴⁷⁰ « La foule des femmes » qui chantent le mariage d'Hector et d'Andromaque, comme le groupe des femmes célébrant Adonis est perçu positivement (v.132). Chantraine (*DELG* s.v. ὄχλος) rappelle que « le sens des mots de cette famille se réfère aux notions de “mouvement, agitation” ».

⁴⁷¹ Voir aussi Eur., *Iph. Aul.* 825-826 ; 912-913.

⁴⁷² Je renvoie à la présentation que j'ai faite à Groningen en 2021.

avec la cohue⁴⁷³, Praxinoa évoque à nouveau la foule qui envahit la ville et reprend l'expression de son amie au vers 59 : ὄχλος πολὺς ἄμμιν ἐπιρρεῖ. Le nom homérique ὄμιλος (v. 65) reprend avec variation cette idée. La foule se comprend également dans l'opposition entre masse indistincte et individu : la foule est ainsi une toile de fond de laquelle elles se distinguent psychologiquement et cherchent à s'extraire physiquement.

Enfin, la foule et les chars peuvent, comme la route souvent empruntée notamment, fonctionner comme des images métapoétiques⁴⁷⁴. En cela, la réplique de Gorgô pourrait évoquer la position de Callimaque énoncée dans le « prologue aux Telchines⁴⁷⁵ » des *Aitia* ou l'épigramme 28 Pf. Le poète affirme se distinguer de la masse des autres poètes, refuse leur manière et choisit la sienne, voie ardue, étroite, nouvelle et solitaire (v. 1-3) :

Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ
χαίρω, τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει·
(...) σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.

Je hais le poème cyclique, et par le chemin, celui qui porte sans relâche des tas de gens, je ne suis pas réjoui (...) Me dégoûte tout ce qui est populaire.

D'autres éléments du texte contribuent à découvrir, en filigrane de l'*ethos* des protagonistes, des figures « distordues⁴⁷⁶ » de poètes. Au moment de l'énonciation, la position de Gorgô, assise sur un siège, est, d'ailleurs, éminemment poétique⁴⁷⁷.

⁴⁷³ La foule est hors scène dans le corpus tragique ; des scènes de cohue sont représentées dans le théâtre comique, comme au début des *Acharniens* d'Aristophane.

⁴⁷⁴ Semenzato (2017) p. 194 : « L'image du chant-chemin musical nous est connue d'Homère (*Od.* 8. 74). Pindare la réactualise à plusieurs reprises dans ses épiniées, de deux manières : d'une part en lien avec l'idée de route du chant, d'autre part, (...), avec celle du char des Muses (...) ».

⁴⁷⁵fr. 1. 25-28 Pf. : c'est Apollon Lycien qui s'adresse au poète :

πρὸς δέ σε] καὶ τόδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαζαι
τὰ στεῖβε, ἔτερων ἵχνια μὴ καθ' ὁμά
δίφρον ἐλ]ῆν μὴδ' οἴμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους
ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στε, ἵ, νοτέρην ἐλάσεις.'

Je t'ordonne aussi ceci : les lieux que ne foulent pas les chariots, les parcourir ; ne pas mener ton char dans les traces toujours identiques des autres, ni sur une large route mais sur des chemins non battus, même si la voie que tu suivras est très étroite.

⁴⁷⁶ C'est l'expression de Hunter (2008) p. 234.

⁴⁷⁷ Noël & Rémond (2017).

τεθρίππων : Ce sont des chars de course tirés par quatre chevaux ; ils impliquent pouvoir et richesse et qualifient ainsi indirectement l’environnement urbain alexandrin. Pour le courtisan, l’allusion contribue à l’éloge des souverains et à la caractérisation comique de Gorgô « qui ne comprend rien » à ce que signifie économiquement et politiquement ce qu’elle voit⁴⁷⁸.

Le nom introduit la thématique équestre dans le poème. À l’époque de Théocrite, les reines lagides sont associées aux courses de char ; le nom τεθρίππων n’est donc pas strictement associé à la masculinité⁴⁷⁹. Des épigrammes de Posidippe célèbrent les victoires d’Arsinoé II et de Bérénice II ou de leurs attelages, aux Jeux Olympiques (*Ép.* 78 A.-B., 79 A.-B. et 82 A.-B.). Le thème équestre, qui traverse et contribue à la structuration du poème, est repris par Praxinoa au vers 8 avec la métaphore qui assimile son mari à un cheval qui se déporte : παράρος⁴⁸⁰.

Si l’on essaie, comme Gow⁴⁸¹ de « reconstruire » un itinéraire, il est possible que Gorgô se soit trouvée à proximité de l’hippodrome d’Alexandrie, le Lageion⁴⁸² construit pour les Ptolemaia de 276. Gow⁴⁸³ proposait également l’idée que parallèlement à ces Adonies, des jeux soient donnés : cependant, il est impossible de considérer que le texte de Théocrite « documente » la cité d’Alexandrie au moment des Adonies.

L’évocation de Gorgô constitue une hyperbole littéraire, dans une ville où les chars de commerce, les ἄμαξαι cités par Callimaque (*Aitia*, fr. 1. 25 Pf.), sont sans doute nombreux. Dans l’iconographie, le quadriges est le char des dieux et des héros, et en particulier d’Hadès. C’est peut-être même à ce dieu que l’on pense spontanément lorsque l’on pense au type du « chauffard » antique⁴⁸⁴. La mention du char participe ainsi probablement du sous-thème du rapt de Perséphone qui traverse le texte.

⁴⁷⁸ Mais lui-même est dupé par le poète, dont l’art très allusif impose diverses stratégies de lecture afin de saisir une pluralité de niveaux de sens.

⁴⁷⁹ Cette description « encomiastique » se fait à l’insu du personnage.

⁴⁸⁰ Le langage de Praxinoa, avatar partiel de Perséphone, se révèle peu à peu contaminé par sa phobie.

⁴⁸¹ Gow (1952) t. II, p. 268.

⁴⁸² Sur l’architecture d’Alexandrie, voir McKenzie (2007). Pour un plan de la ville, voir p. 38. Abdo (2022) propose un catalogue complet des relevés topographiques de la ville antique.

⁴⁸³ Gow (1952) t. II, p. 268.

⁴⁸⁴ Voir aussi Annexe iconographique : figures 5 et 5 bis.

v. 6 : παντᾶ κρηπίδες, παντᾶ χλαμυδηφόροι ἄνδρες·

Deux autres vignettes complètent la représentation visuelle offerte par Gorgô. Trois spondées précèdent deux dactyles dont le rythme contribue à mettre en valeur l'*hapax* χλαμυδηφόροι.

παντᾶ ... παντᾶ : L'épanaphore contribue à structurer l'ένάρχεια à travers le parallélisme et la répétition de l'adverbe de lieu ; elle communique aussi l'impression que Gorgô paraît manquer de mots pour décrire précisément les effets du danger qu'elle affirme avoir couru. Le choc qu'elle a subi sur le trajet vers la maison de Praxinoa est durable et s'exprime à nouveau par divers effets de répétition, un second parallélisme mais aussi par les deux synecdoques⁴⁸⁵ qui peignent par contraste, Gorgô comme ensevelie. L'impression d'essoufflement persiste ; les allitérations, les assonances, la présence d'homéotéleutes et le rythme semblent mimer le claquement sonore et sourd des chaussures et le sifflement des dangers. On retrouve une description similaire, haletante mais davantage développée, dans la troisième *Satire* de Juvénal (v. 243-248) qui mobilise lui aussi la chaussure à semelle cloutée du soldat :

Nobis properantibus obstat

Unda prior ; magno populus premit agmine lumbos

Qui sequitur ; ferit hic cubito, ferit assere duro

Alter ; at hic tignum capiti incutit, ille meretram,

Pingua crura luto ; planta mox undique magna

Calcor, et in digito clavus mihi militis hæret.

À nous qui nous hâtons, le flot devant nous fait obstacle ; le peuple qui nous suit en une gigantesque colonne nous presse les reins ; celui-ci nous frappe de son coude, un autre nous frappe rudement avec une poutre ; déjà celui-ci nous esquinte la tête avec une solive, celui-là avec une jarre. Mes jambes sont grasses de boue, bientôt je suis tout écrabouillé par un large pied, et dans mon orteil, un clou de soldat se fiche.

κρηπίδες : Cette évocation ne relève pas simplement de « l'effet de réel ». Si la crépide est la sandale cloutée confortable des soldats, c'est aussi le soulier des artistes de mimes *hilarodoi*⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ On retrouve une synecdoque similaire dans l'*Hymne à Apollon* de Callimaque, v. 85 : ζωστήρες ; voir aussi Eur., *Iph. Aul.* 189.

⁴⁸⁶ Bieber (1922) p. 1712, cité par Tsitsiridis (2015) p. 209.

L'intérêt des poètes hellénistiques pour le pied nu, les sandales et autres chaussures⁴⁸⁷ encourage à voir ici une image métapoétique⁴⁸⁸ : la crépide pourrait être une chaussure antipoétique qui évoque le piétinement (comme aux v. 52-53) ou, dans une perspective différente, un marqueur du genre mimique dont Théocrite s'affranchit dans ce texte par une poétique originale.

χλαμυδηφόροι : En littérature, c'est un *hapax* de Théocrite. Il est mis en valeur par la coupe hephthémimère. Selon Pauline Le Ven⁴⁸⁹, la pratique du néologisme est un héritage de la poésie lyrique du IV^e s. L'adjectif est attesté, plus tard, dans une inscription du 2^e siècle ap. J.-C. (*IGRom.* 4. 360. 25) et à quatre reprises, comme épithète d'Hermès dans des *papyri* magiques⁴⁹⁰ probablement plus tardifs aussi. Selon l'interprétation la plus courante, Gorgô veut dire qu'elle a vu des fantassins et des cavaliers vêtus de chlamydes, sorte de casaque militaire sans couture et sans manche agrafée par une fibule sur l'épaule⁴⁹¹. Ce n'est pas du tout certain, car comme le précise Gow⁴⁹², la chlamyde et les sandales appartiennent également au costume des courtisans⁴⁹³. On a aussi pu dire que Gorgô ne semble voir que les vêtements et les accessoires de la foule. Est-ce un moyen de caractériser le regard féminin et d'en montrer les limites ? Cette image des cavaliers et des fantassins se retrouve justement chez Sappho (fr. 16, v. 1-4) qui oppose, comme Gorgô (implicitement), sa vision esthétique à une vision mâle et guerrière :

οἴ μὲν ἰππήων στρότον οἱ δὲ πέσδων
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν

⁴⁸⁷ Caspers (2018).

⁴⁸⁸ Voir Héron., *Mim.* 6 et 7 ; le poète Philéas avait, selon la tradition, des sandales lestées de plomb tellement il était « subtil » ; voir aussi Théoc. *Id.* 16. 6 ; 10 ; 15 ; Léonidas évoque Anacréon qui a perdu une chaussure dans une épigramme citée dans l'*Anthologie* de Planude, n° 306.

⁴⁸⁹ Le Ven (2014) p. 12 : « With its many compound adjectives, its neologisms, and its long clauses, the diction of the New Music has the features of any elevated language » : « Avec ses nombreux adjectifs composés, ses néologismes et ses longues phrases, la diction de la Nouvelle Musique a les caractéristiques d'un langage élevé ».

⁴⁹⁰ Caspers (2018).

⁴⁹¹ Le passage est à rapprocher de *Id.* 14. 66 où Thyonichos évoque le costume des soldats. La robe de Praxinoa ressemble d'ailleurs à une chlamyde au féminin.

⁴⁹² Gow (1952) t. II, p. 268.

⁴⁹³ C'est une tenue de voyage (Strab., *Géog.* 15. 1. 64. 8-9) : χλαμύδα | καὶ καυσίαν φοροῦντα καὶ κρηπίδα. Les Silènes du défilé dionysiaque portent la chlamyde, parmi lesquels deux ont des crépides blanches (Callix., fr. 2. 92-94 et 110-111). La chlamyde a une importance particulière à Alexandrie selon M. Papadopoulou (2016) : « The founding of Alexandria inaugurates systematic cross-cultural interactions between Greeks and Egyptians, two ethnic groups with distinct languages, cultures, ways of life, and, naturally, dress. The garment chlamys becomes the garment of Ptolemaic royals, while it continues to be the garment of the army » : « La fondation d'Alexandrie inaugure des interactions interculturelles systématiques entre Grecs et Égyptiens, deux groupes ethniques aux langues, aux cultures, modes de vie et, naturellement, vêtements distincts. La chlamyde devient le vêtement des rois ptolémaïques, alors qu'il continue d'être le vêtement de l'armée. »

ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
 []τω τις ἔραται·

Certains disent que c'est une armée de cavaliers, d'autres de fantassins, d'autres encore de navires qui est la chose la plus belle sur la terre noire, mais moi que c'est ce que chacun aime.

Par ailleurs, il est notable que la première attestation du nom *χλαμύς* en littérature se trouve justement chez Sappho (fr. 54) qui décrit l'arrivée d'Éros : ἔλθοντ' ἐξ ὀράνω πορφυρίαν περθέμενον χλάμυν, « arrivé du Ciel, enveloppé d'une chlamyde pourpre ». Si l'on convoque le rare ἀλεμάτος du vers précédent, il semble que Gorgô continue à percevoir la réalité à travers le prisme d'anciens poètes et en particulier d'une Sappho sans lyrisme amoureux mais apte aux remaniements intertextuels et aux réécritures épiques. Gorgô, semblable à une poétesse en récital sur son δίφρον, pourrait bien ici ainsi exprimer ses états d'âme en s'appropriant des mots et des images de la poétesse de Lesbos, mais aussi une manière moins reconnue. La mention des chevaux, enfin, n'est pas anodine non plus du point de vue de l'action : Praxinoa tarde à se préparer. Or, nous l'apprendrons plus tard, elle craint les chevaux ; il est alors possible que ce soit cette phobie, revivifiée par le discours de Gorgô, qui la retarde et l'agite.

v. 7 : ἄ δ' ὁδὸς ἄτρυτος· τὸ δ' ἑκαστέρῳ αἰὲν ἀποικεῖς.

Les sonorités en dentales, renforcées par l'allitération en *ς* de ce vers contribuent à évoquer la pénibilité du voyage de Gorgô et à souligner la violence des reproches adressés à Praxinoa. Par ailleurs, l'abondance de sifflantes pourrait être mise en relation avec la phobie des serpents de Praxinoa (v. 58) et les serpents dressés sur la tête de la furieuse Gorgone.

ὁδὸς ἄτρυτος : Le papyrus d'Antinoë (P3) porte la leçon ἀτρύγετος, un adjectif bien attesté dès Homère. L'adjectif ἄτρυτος signifie d'abord « incessant, sans terme ». Il caractérise le labeur chez Pindare (ἄτρυτον πόνον, *Pyth.* 4. 178). Gorgô se plaint de la distance à parcourir pour se rendre chez Praxinoa, mais aussi des conditions du trajet. C'est la première attestation de l'adjectif ἄτρυτος pour caractériser un chemin, un voyage⁴⁹⁴. Théocrite se souvient peut-être, avec ironie,

⁴⁹⁴ Voir aussi : Hdt., *Hist.* 9. 52. 3 ; κακῶν ἀτρύτων, Soph., *Aj.* 788 ; ἀτρυτοισιν ἄλγεσι ; Mosch., *Meg.* 69 ; ἄτρυτον χρόνον ; Bacch., *Épin.* 9. 80 ; ἀτ[ρ]ύ[τ]ω[ι] ζῶηι ; Posid., *Ép.* 45 A.-B., v. 5. L'idée de trajet pénible se retrouve plus tardivement chez Plutarque (*Caesar*, 17. 3. 3) : ταῖς ἀτρυτοῖς ὁδοιπορίαις.

d'un passage des *Euménides* d'Eschyle où Athéna évoque son « pied infatigable », ἄτρυτον πόδα, (v. 403)⁴⁹⁵. Par un amusant effet d'inversion, c'est la route qui devient « inépuisable ».

Un autre souvenir, homérique cette fois, est peut-être également convoqué. En effet, ce au vers 4, Gorgô semble de nouveau réactualiser le tragique destin de Ménélas (*Od.* 4. 483) qui explique, après la prophétie de Protée, qu'il a le cœur brisé « parce que de nouveau il m'ordonnait d'aller sur la mer brumeuse en Égypte, route longue et difficile » (οὐνεκά μ' αὐτίς ἄνωγεν ἐπ' ἠεροειδέα πόντον || Αἴγυπτόνδ' ἰέναι, δολιχὴν ὁδὸν ἀργαλέην τε).

Enfin, l'adjectif ἄτρυτος est employé comme insulte chez Héronidas (*Mim.* 8. 4) et chez Callimaque (*Iamb.* fr. 194 Pf. : φεῦ τῶν ἀτρύτων). La proximité de sens et de son des expressions ὁδὸς ἄτρυτος et κελεύθους | ἀτρίπτο]υς choisie par Callimaque (fr. 1. 27-28 Pf.) pour définir son art poétique dans ses *Aitia*, encourage à voir dans ce passage une dimension métapoétique possible du chemin emprunté par Gorgô à son corps défendant⁴⁹⁶. La proximité du nom δίφρος (fr. 1. 27 Pf.) dans les deux passages pourrait confirmer cette lecture.

ἀ δ' ... τὸ δ' : La répétition de la particule δέ structure et renforce le reproche. Noter la présence du pronom τὸ qui oriente explicitement le second blâme vers Praxinoa.

ἐκαστέρω : L'adverbe est au degré du comparatif. Il s'agit probablement d'un écho à Homère chez qui c'est un *hapax*. Au chant 7 de l'*Odyssee*, Alcinoos promet que ses rameurs ramèneront chez lui Ulysse où que soient ses terres, même si elles se trouvent « bien plus loin que l'Eubée », c'est-à-dire au bout du monde connu (v. 321) : εἴ περ καὶ μάλα πολλὸν ἐκαστέρω ἔστ' Εὐβοίης. On retrouve l'adverbe dans l'*Hymne homérique à Dionysos* (v. 29) : il exprime de même cette idée de « confins de la Terre » reprise de manière explicite par Praxinoa au vers suivant⁴⁹⁷. Le capitaine des pirates qui ont capturé Dionysos déclare : « J'espère que c'est en Égypte qu'il arrivera, ou à Chypre, ou chez les Hyperboréens, ou plus loin encore. » (ἔλπομαι ἢ Αἴγυπτον ἀφίξεται ἢ ὃ γε Κύπρον | ἢ ἐς Ὑπερβορέους ἢ ἐκαστέρω). Selon la conception archaïque, l'Égypte fait ainsi partie des espaces lointains, voire liminaires.

αἰὲν : L'adverbe modifie le comparatif ἐκαστέρω et signifie ici « progressivement », d'où la traduction de l'expression αἰὲν ἐκαστέρω par « toujours plus loin ». C'est une construction

⁴⁹⁵ Ἀτρυτώνη est une épiclese d'Athéna chez Homère (*Il.* 2. 157 ; *Od.* 4. 762, etc.) à laquelle Eschyle fait référence.

⁴⁹⁶ Elle défendrait ainsi, comme Théocrite ou Callimaque, une esthétique de la brièveté et de l'originalité.

⁴⁹⁷ Praxinoa « saisit » l'allusion. L'adverbe est, de manière remarquable, repris à trois reprises par Ap. Rh. (*Arg.* 2. 855 ; 4. 90 ; 4. 1293). Voir Livrea (1973) p. 35-36 ; R. Matteo (2007). Hunter (2015) p. 256 note combien l'adverbe marque la perte d'espoir des personnages.

récurrente dans le corpus théocritéen (*Id.* 16. 65 ; 22. 113 et 127⁴⁹⁸ ; 25. 123⁴⁹⁹ ; *Ép.* 13. 4). Praxinoa a peut-être déménagé à plusieurs reprises depuis son arrivée à Alexandrie. Cette instabilité géographique est, conformément à la réalité historique, le fait des décisions des hommes. Pour autant, rien ne permet d'affirmer que Praxinoa vive dans un faubourg plus éloigné du palais que Gorgô dans la mesure où la maison de Praxinoa est située sur le trajet de Gorgô vers le palais. L'accroissement de la distance peut aussi impliquer le vieillissement progressif de Gorgô.

ἀποικεῖς : Le verbe est un *hapax* chez Pindare (*Pyth.* 4. 258)⁵⁰⁰. Il « signifie « habiter à distance » (sujet animé) « être éloigné » (sujet géographique)⁵⁰¹ ». Le préverbe ἀπ- renforce l'idée de séparation et le verbe semble ici hyperbolique. En effet, au thème du présent, comme ici, « il est employé pour des peuples, des cités situés à une certaine distance⁵⁰² ». L'emploi du verbe appliqué ici à « un particulier » est donc remarquable⁵⁰³.

Ce verbe qui traduit les notions de déracinement⁵⁰⁴ et d'émigration a sans doute aussi une acuité politique et sociale pour les contemporains de Théocrite, comme pourraient l'indiquer le titre d'un traité perdu d'Aristote, *Ἀλέξανδρος ἢ ὑπὲρ ἀποίκων*, *Alexandre* ou *Sur les colons*, et la fréquence accrue de son emploi à partir du IV^e s.

Gorgô fait peut-être même allusion au statut précis qui est le leur, avec Praxinoa (v. 90). En effet, « les Grecs immigrants en Égypte, s'ils n'étaient pas intégrés dans le corps civique d'Alexandrie, de Naucratis ou de Ptolémaïs, continuaient à être les ressortissants des cités d'où ils étaient originaires. Du point de vue juridique, ils avaient le statut d'*apoikoi*, c'est-à-dire de citoyens en séjour prolongé à l'étranger qui n'avaient pas rompu le lien avec leur cité d'origine. Contrairement aux Égyptiens, les Hellènes n'étaient pas les sujets du roi. Ils étaient sous ses ordres comme soldats, locataires de ses terres comme clérouques, partenaires contractuels comme fermiers d'impôts ou adjudicataires d'activités industrielles et commerciales couvertes par les

⁴⁹⁸ Voir Sens (1997) p. 152.

⁴⁹⁹ Voir Chryssafis (1981) p. 145. L'auteur donne d'autres exemples de cette construction de l'adverbe avec un comparatif.

⁵⁰⁰ Le verbe apparaît ensuite chez Thucydide, *Hist.* 3. 55. 2. 1.

⁵⁰¹ Casevitz (1985) p. 114.

⁵⁰² Casevitz (1985) p. 114. Il cite Thuc., *Hist.* 3. 55 et Plat., *Lois*, 753a.

⁵⁰³ Voir Casevitz (1985) p. 115 : « Ailleurs qu'au thème de présent, ἀποικέω était apte à désigner une émigration et son terme, une immigration. »

⁵⁰⁴ Casevitz (1985).

monopoles royaux. Les Hellènes n'étaient pas soumis aux mêmes lois et aux mêmes tribunaux que les autochtones⁵⁰⁵. »

Enfin, la fin du vers relève, sans doute, du *topos* des reproches adressés à un ami qui habite à distance de chez soi. La vieille Gyllis, chez Héronidas (*Mim.* 1. 13) exprime un regret comparable : μακρὴν ἀποικέω, τέκνον, « Je vis bien loin, ma fille ».

v. 8-17 :

Praxinoa confirme avec véhémence la validité des reproches de son amie mais en blâme son mari. Il est à noter que sa réponse reprend le rythme du dernier hexamètre prononcé par Gorgô (dsddd) pour renforcer la marque de son assentiment. Le personnage de Dinon monopolise l'attention des deux femmes et de Zopyrion durant neuf vers (v. 8-17) répartis rhétoriquement en deux sections de trois vers interrompus par la consolation de Zopyrion (v. 11-13). Dinon est critiqué pour le logement qu'il a choisi (v. 8-10) et ses achats insensés (v. 14-17). Ces neuf vers s'ouvrent et se ferment sur une insulte en exclamative (ταῦθ' ὁ πάραρος τῆνος... ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχυς) créant une structure annulaire enchâssée au sein du poème lui-même construit autour de cette figure. Au blâme de Dinon, correspondra l'éloge d'Adonis qui n'occupe que trois vers (v. 84-86) : Praxinoa est interrompue par l'homme agacé.

v. 8-9 : ταῦθ' ὁ πάραρος τῆνος· ἐπ' ἔσχατα γᾶς ἔλαβ' ἐνθῶν

ἰλεόν, οὐκ οἴκησιν, ὅπως μὴ γείτονες ὄμεσ

Le jeu de refonte et de dégradation d'une diction épique au service d'un certain comique est particulièrement manifeste dans ces vers : ἐπ' ἔσχατα γᾶς est une citation empreinte de grandeur ; la tournure ἔλαβ' ἐνθῶν reprend une manière homérique en l'inversant et le vers 9 débute avec le rejet d'un nom inattendu, ἰλεόν qui désigne, ici, le « trou » du serpent. Surtout attesté dans le lexique médical, il renvoie particulièrement à un malaise scatologique, l'obstruction intestinale.

Dans ces vers, Théocrite rassemble diverses traditions du mythe de Perséphone et annonce le traitement, partiel, de son personnage en nouvelle Korè. Ainsi, dans le récit du mythe offert, plus tardivement, dans les *Dionysiaca* de Nonnos de Panopolis (6. 145-154), Perséphone se trouve

⁵⁰⁵ Burkhalter (2012) p. 311.

réfugiée en Sicile (v. 123), cachée par sa mère dans une grotte voisine de la mer et « grande comme un palais » (γείτονα κόλπον (...) ἰσοσταθέοντα μελάθρῳ v. 130). Occupant ses jours à filer (ὄφαινε δὲ κερκίδι κούρη), elle est violée par Zeus, déguisé sous les anneaux d'un serpent⁵⁰⁶ (v. 155-165) et donne naissance à Zagreus après « ces noces serpentines » (v. 156 : δρακοντείοισιν ἐνυμφεύθης ὕμεναίοις).

ταῦθ' : « Ah, ça, oui ! » : le pronom est ici employé comme adverbe, de manière à exprimer la confirmation indignée de Praxinoa. Cet emploi est assez bien attesté chez Aristophane (*Cav.* 111 ; *Guêp.* 142 ; 851 ; *Paix*, 275 ; *Ach.* 815). On peut rapprocher de ce passage l'exclamation de Thyonichos au début de l'*Idylle 14* (v. 3) : ταῦτ' ἄρα λεπτός, « ah, c'est pour ça que tu es maigre ! ». Il serait aussi possible de considérer ὁ πάραρος τῆνος comme étant l'attribut du sujet ταῦθ' et de traduire « ça, c'est bien ce désaxé ! » ou de suppléer un verbe comme ἐποίησεν, tant la proposition est elliptique.

πάραρος : C'est une forme contracte de l'adjectif παρήορος, un adjectif strictement homérique. Il appartient au vocabulaire hippique et les quatre occurrences conservées chez Homère (*Il.* 7. 156 ; 16. 471 et 474 ; 23. 603) semblent avoir causé quelques difficultés d'interprétation aux commentateurs anciens comme Hésychios (π 911 ; π 914) ou Eustathe⁵⁰⁷ qui en font un synonyme de « désaxé », « dément ». Gorgô convoque, peut-être, tout autant un souvenir littéraire qu'une réalité historique. En effet, l'usage d'un char de course à trois chevaux dont un non-attelé est conservé dans les jeux romains du temps de Denys d'Halicarnasse (*Antiquitates Romanae*, 7. 73. 2), mais l'auteur affirme que, de son temps, la coutume a disparu chez les Grecs. Il note que c'est un attelage que les héros homériques utilisaient dans les combats.

Si l'on se fie à Denys d'Halicarnasse, l'adjectif caractérise au sens propre un troisième cheval, de réserve, non attelé au char, mais qui est tout de même harnaché ; il chemine ainsi au rythme du char, mais sans le tirer et assez librement (*Antiquitates Romanae*, 7. 73. 2) : δυσὶ γὰρ ἵπποις ἐξευγμένοις, ὃν τρόπον ζεύγνυται συνωρίς, τρίτος παρείπετο σειραῖος ἵππος ῥυτῆρι συνεχόμενος, ὃν ἀπὸ τοῦ παρηωρῆσθαί τε καὶ <μῆ> συνεξεῦχθαι παρήορον ἐκάλουν οἱ παλαιοί, « En effet, les deux chevaux attelés ensemble de la même manière qu'est attelé le couple de deux

⁵⁰⁶ Cette version du mythe de Perséphone peut également éclairer la phobie de Praxinoa (v. 58-59), l'évocation du char et des chevaux renvoyant à la version la plus commune, semble-t-il, du rapt de la fille de Déméter.

⁵⁰⁷ Eust., *Commentarii ad Homeri Iliadem* (4. 794. 3-6 et 2. 431. 3-5).

chevaux, un troisième cheval les suivait de près, attaché et maintenu par une longe. Les anciens l'appelaient *parêoros*, parce qu'il était attaché de côté et non attelé ».

Le sens métaphorique de l'adjectif, « hors du chemin, irrationnel, fou » apparaît dès l'*Iliade* (23. 603) ainsi que dans un fragment d'Archiloque (fr. 56B. 6) qui évoque la puissance des dieux : l'homme soudain malheureux « manquant de vivres erre, l'esprit égaré » (καὶ βίου χρήμη πλανᾶται καὶ νόου παρήγορος). Selon Gow⁵⁰⁸, le mot sonne étrangement dans la bouche de Praxinoa. En effet, la survenue de ce mot « savant » contribue au plaisir du lecteur et à la ποικιλία, la « bigarrure », du texte, car, à travers la voix de Gorgô, Théocrite propose une glose indirecte à cet homérisme discuté. Par ailleurs, en plus des possibles allusions intertextuelles à Homère et à Archiloque, le choix de l'adjectif παρήγορος contribue à la caractérisation indirecte de Praxinoa, en traduisant le fait qu'elle déteste le désordre, la maladresse, l'inefficacité, la distraction. Enfin, à travers cette hyperbole et la métaphore hippique, sa terreur panique des chevaux se dit involontairement⁵⁰⁹.

τῆνος = ἐκεῖνος : Le rejet contribue à renforcer l'emphase, paradoxalement négative, du pronom. La forme dorienne est peu fréquente avant Théocrite⁵¹⁰ et Callimaque. Comme au vers 15, son emploi pourrait donner une couleur comique ou sicilienne à la réplique de Praxinoa. Les occurrences notables se trouvent, en effet, dans des fragments attribués à Épicharme (fr. 85. 160 et 201) et chez Sophron (fr. 56. 1).

ἐπ' ἔσχατα γὰρ ἔλαβ' ἐνθῶν || ἰλεόν : Il faut inverser l'ordre du participe et du verbe conjugué⁵¹¹. Cette inversion de l'ordre logique des verbes est significative. Dinon ne pense pas, « il agit avant de partir ». Ce mouvement évoque le rapt. Est-ce une façon comique de peindre son mari et de mimer verbalement l'absence de réflexion et le chaos mental de cet homme, qui achète ou loue ce « trou » avant même d'être parti ? On peut comparer l'expression à la seule occurrence où les deux verbes sont employés de manière similaire chez Homère (*Il.* 24. 465) et dans laquelle l'ordre des verbes correspond à la logique de l'accomplissement des ordres du dieu Apollon et la

⁵⁰⁸ Gow (1952) t. II p. 269.

⁵⁰⁹ Le nom de son fils, Zopyrion, pourrait également être révélateur de sa phobie.

⁵¹⁰ La première occurrence attestée se trouve dans un fragment de la *Méropis* (fr. 22) ; 11 occurrences de cette forme du pronom sont attestées chez Théocrite.

⁵¹¹ En effet, si l'accusatif de lieu est bien attesté pour ἐνθῶν, il manquerait un accusatif d'objet direct complétant le verbe ἔλαβ'. L'accusatif de lieu est rare chez Homère (Ἄϊδαο δόμους ἔρχεται, *Il.* 22.483 ; ἔρχεσθον κλισίην, *Il.* 1. 322). La construction poétique devient plus ensuite fréquente : voir Pind., *Pyth.* 4. 52 ; Soph., *Trach.* 259, etc.

dignité de l'évocation : τύνη δ' εἰσελθὼν λαβὲ γούνατα Πηλεΐωνος, « Mais toi, étant entré, saisis les genoux du fils de Pélée ».

ἐπ' ἔσχατα γᾶς : L'expression est hyperbolique. L'adjectif de lieu est homérique⁵¹² : il désigne le fin fond d'un pays, l'endroit le plus reculé, le plus excentré, comme l'exprime la formule récurrente dans l'*Odyssée* (4. 517 ; 24. 150 ; 5. 489 ; 18. 358) : ἀγροῦ ἐπ' ἔσχατιήν, « au bout de la campagne ». À travers l'emploi de cet adjectif, il apparaît que Gorgô se considère, ou considère sa propre demeure, comme le point de référence, « le centre du monde » à partir duquel ἔσχατα, « les confins » sont définis.

La formule attestée dans un oracle donné aux Athéniens durant l'invasion perse⁵¹³ est fréquente dans la *Septante*. Mais surtout, on trouve la même expression marquée de grandeur, ἔσχατα γαίης, chez Sappho (fr. 58. 20)⁵¹⁴ et chez Hésiode (*Théog.* 731) lorsqu'il décrit la prison des Titans située aux frontières des Enfers (v. 724-733). Pour Praxinoa, la demeure choisie par son époux est une prison infernale, sombre et humide aux extrémités du monde civilisé. L'allusion à Hésiode est ironique, mais contribue à la caractérisation de Praxinoa en avatar de Perséphone qui est présentée, avec sa mère, comme la déesse tutélaire de Syracuse en *Id.* 17. 83-85. Il est, d'ailleurs, à remarquer que la Gorgone est une alliée de Perséphone chez Homère. Au chant 11 de l'*Odyssée* (v. 634-635), Ulysse exprime la crainte que « la noble Perséphone ne m'envoie de l'Hadès, la tête gorgienne du mont terrible » (μή μοι Γοργείην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου || ἐξ Ἄϊδος πέμψειεν ἀγαυὴ Περσεφόνηα).

La plainte de Praxinoa fonctionne également dans un référentiel culturel égyptien⁵¹⁵. Ainsi Plutarque, dans son traité *Sur Isis et Osiris* (366. B. 2-4), affirme que les Égyptiens « appellent Néphty les parties extrêmes de la terre, celles qui sont voisines de la mer et qui en sont baignées » : Νέφθυ δὲ καλοῦσι τῆς γῆς τὰ ἔσχατα καὶ παρόρια καὶ ψαύοντα τῆς θαλάττης.

⁵¹² *Od.* 21. 9 ; *Il.* 10. 434 ; l'expression ἔσχατοι ἀνδρῶν, caractérise les Éthiopiens (*Od.* 1. 23) ; voir aussi *Od.* 6. 205.

⁵¹³ *AP* 14. 92 = Hdt., *Hist.* 7. 140 :

ὦ μέλει, τί κάθησθε; λιπὼν φεῦγ' ἔσχατα γαίης
δῶματα καὶ πόλιος τροχοειδέος ἄκρα κάρηνα.

Malheureux, pourquoi restez-vous prosternés ? Fuyez aux extrémités de la terre, abandonnant vos maisons et les rochers circulaires de la citadelle.

⁵¹⁴ Sappho emprunte peut-être à Hésiode. Théocrite fait de multiples échos à ce texte dans les *Syracusaines* (voir v. 128 ; voir aussi παῖδες, λιγύραν, βάρυς δέ μ' ὁ [θ]ῦμος ; βροδόπαχυν ; βάμεν' εἰς ἔσχατα γᾶς φέροισα[v] ; ἔοντα [κ]ἄλον καὶ νέον, ; φίλημ').

⁵¹⁵ Voir aussi v. 13-15 le commentaire sur ἀποφῶς et Aporphis.

Il faut rappeler que, selon toute logique, Praxinoa semble loger plus près du palais que Gorgô puisque celle-ci passe la chercher et qu'au dehors se trouve immédiatement la foule et la cohue. Ses plaintes ne sont à lire, à un premier niveau, que comme une protestation « snobinarde »⁵¹⁶.

Théocrite joue probablement aussi sur le souvenir du poème sur la vieillesse de Sappho (fr. 58⁵¹⁷), et convoque les vers 19-20 qui décrivent le rapt par l'Aurore de Tithonos : καὶ γὰρ π[ο]τα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων || ἔρωι φ. αθρῖσαν βάμεν' εἰς ἔσχατα γᾶς φέροισα[ν, « Et en effet, jadis, Tithonos lui aussi, dit-on, l'Aurore aux bras de rose, mue (?) par le désir, l'emporta et le mena aux confins de la terre ».

L'expression sapphique βάμεν' εἰς ἔσχατα γᾶς φέροισα[ν est reprise par le poète en ἐπ' ἔσχατα γᾶς ἔλαβ' ἐνθών. Cet écho annonce le thème des amours d'Adonis et d'Aphrodite, d'un mortel et d'une immortelle, tout en jouant sur l'amplification comique du thème du rapt mobilisé par Praxinoa⁵¹⁸.

ἔλαβ' : La forme élidée est rare⁵¹⁹. On trouve le verbe au sens d'« acheter » chez Aristophane, en particulier (*Nuées*, v. 1395 ; *Paix*, v. 1263 ; *Gren.* 1236). Il peut évoquer une forme de violence, parfois extrême comme au chant 10 de l'*Illiade* (v. 418) : ἔλαβ' ἔντερα χερσὶ, « il arracha ses intestins de ses mains » ou le rapt comme chez Ménandre (pièce incertaine, l. 46-47) : ἔχει τὴν παρθένον || ὁ Μοσχίων· [ἔλαβ'] ἔθειλοντῆς, οὐ βίαι, « Moschion a la fille ; il l'a prise de son plein gré et non de force ».

La forme ἔλαβ' est reprise par Gorgô au vers 20. En effet, les maris respectifs de Gorgô et de Praxinoa sont caractérisés par leurs mauvaises acquisitions (v. 20). Cependant, à travers leur capacité d'achat, c'est aussi le statut social des Syracusaines, relativement aisé, que l'on peut entrevoir⁵²⁰. Au vers 43, le bébé Zopyrion subit lui aussi cette « prise en main vigoureuse » qui s'apparente au rapt.

⁵¹⁶ Whitehorne (1995).

⁵¹⁷ Je choisis le texte édité par Obbink (2010).

⁵¹⁸ Le terme apparaît renouvelé et doté d'une connotation positive dans l'*Idylle 13*, lorsque Théocrite s'inspirant d'Homère, décrit des terres de pacages conforme à son esthétique bucolique (v. 25-26) : ἐσχατιαὶ δὲ | ἄρνα νέον βόσκοντι, « les confins font paître le jeune agneau ».

⁵¹⁹ Sont attestées cinq occurrences avant Théocrite, dont quatre en poésie : Hom., *Il.* 5. 328 et 20. 418 ; Soph., *Æd. R.* 1350 et Eur., *Or.* 502.

⁵²⁰ Whitehorne (1995).

ἐνθών : Le thème aoriste en ἐνθ- est dorien⁵²¹. Le participe ἐνθών se trouve également chez Épicharme (fr. 99*. 5) et ailleurs chez Théocrite (*Id.* 5. 67 et 123 ; 11. 73 ; 23. 17 ; 24. 119 ; ἔνθης : *Id.* 5. 51 ; 27. 17 ; *Épig.* 17. 2 ; ἔνθη : *Id.* 8. 35 ; 18. 53).

ἰλεόν, οὐκ οἴκησιν : La figure de la correction qui contribue à l'hyperbolisation du propos, est réemployée au v. 83, toujours énoncée par Praxinoa : ἔμψυχ', οὐκ ἐνοφαντά. On peut rapprocher cette formule d'un passage d'Euripide (*Méd.* 1342) où Médée propose à Jason de l'appeler « lionne et non femme » (λέαιναν, οὐ γυναῖκα) et d'Hérodas, *Mim.* 6. 4 : λίθος τις, οὐ δούλη, « c'est une pierre, pas une esclave ».

ἰλεόν : Attesté dans le corpus médical au sens d'« obstruction », le nom, mis en relief par la figure de la correction, est rare (Hipp., *Aph.* 3. 22 ; Arét., *SA* 2. 6). La scholie interprète ἰλεόν comme un dérivé du verbe ἐνειλεῖσθαι. Le nom εἰλύς = εἰλύος ou ἰλύος = εἰλυθμός désigne ainsi une tanière et en particulier le trou du serpent, « du fait que les serpents s'y enroulent (ἐνειλεῖσθαι) sur eux-mêmes ». Le mot semble faire l'objet d'un dialogue entre poètes à l'époque de Théocrite⁵²² dont l'activité de lexicologue paraît toujours minorée par la critique. Enfin, se perçoit également un jeu récurrent autour de la phobie de Praxinoa ; le nom ἰλεόν trahit par anticipation⁵²³ la phobie des chevaux et des serpents dont Praxinoa souffre (v. 58). Celle-ci influence les actions de Praxinoa (v. 6) et traverse son discours involontairement. Le trauma « initial » de cette nouvelle Perséphone s'explique d'autant plus facilement que Perséphone est soit violée par un serpent, selon la tradition rapportée par Nonnos de Panopolis, soit enlevée par un conducteur de char, Hadès lancé à toute allure.

οἴκησιν : « Le nom d'action dérivé de οἰκέω⁵²⁴ » n'est pas homérique. Le terme abstrait indique d'abord une habitation divine ou de prestige⁵²⁵ (*Hy. Hom. Dém.* 399 ; Eur., fr. 487. 1 = Aristoph., *Thesm.* 272 : οἴκησιν Διός ; Esch., *Suppl.* 1009 ; *Eum.* 654). Il semble se répandre dans l'usage courant car il est fréquent chez Platon et ensuite. Le nom est attesté également chez Lycophron (*Alex.* 188 ; 1034 et 1236) et chez Callimaque (*Iamb.* fr. 202. 60). Praxinoa s'oppose

⁵²¹ La forme ἐνθοῖσα est attestée chez Alcman, fr. 1. 1. 73.

⁵²² Call., *Hy.* 1. 24-25 ; Ap. Rh., *Arg.* 1. 1144-1145.

⁵²³ Cela implique une « reconstruction » *a posteriori* des effets de cette terreur sur le langage et les actions de Praxinoa.

⁵²⁴ Casevitz (1985) p. 82 : le nom « concerne l'habitation, très souvent comme *maison, résidence, installation matérielle* ».

⁵²⁵ Voir l'emploi du mot dans le manifeste de Praxagora (*Ass.* 673bis-674) : « J'affirme faire de la ville une seule maisonnée » : τὸ γὰρ ἄστν || μίαν οἴκησίν φημι ποιήσειν.

ici à Hélène que Théocrite désigne comme οἰκέτις « maîtresse de maison » dans l'*Idylle 18* (v. 38). Ainsi, indirectement, à travers la comparaison qui unit Arsinoé II et Hélène au vers 110, le mot pourrait contribuer à structurer l'univers domestique de Praxinoa en opposition à celui de la souveraine et à signaler l'antériorité de l'*Idylle 18* par rapport à l'*Idylle 15*.

γείτονες : L'importance d'avoir de bons voisins est formulée dès Hésiode, (*Tvauux*, 346) : πῆμα κακὸς γείτων, ὅσσον τ' ἀγαθὸς μέγ' ὄνειαρ, « un mauvais voisin est autant un fléau, qu'un bon voisin est un grand avantage ». Le thème des (mauvais) voisins traverse aussi la littérature. Le thème est particulièrement exploité dans le corpus comique à travers les aventures et les conflits entre voisins⁵²⁶, mais aussi la peinture de liens d'entraide et d'affection⁵²⁷. À Alexandrie, et plus largement dans le monde hellénistique, la perte des repères traditionnels des immigrés pouvait se traduire par un rapprochement nécessaire avec les voisins⁵²⁸ que l'on peut observer, entre Simaitha et sa voisine, dans l'*Idylle 2* (v. 70). L'isolement forcé⁵²⁹ semble expliquer aussi, en partie, la colère de Praxinoa, car les voisins devenus amis peuvent remplacer la famille⁵³⁰.

γείτονες ὄμιες : La forme de subjonctif présent dorienne ὄμιες n'est attestée nulle part ailleurs. La similitude sonore des deux mots produit un effet de répétition affaibli qui évoque la plainte et contribue à mettre en valeur la vie de « voisinage » à laquelle Gorgô et Praxinoa aspirent et dont elles sont privées.

v. 10 : ἀλλάλαις, ποτ' ἔριν, φθονερὸν κακόν, αἰὲν ὁμοῖος.

Noter la parataxe, le double rythme binaire du vers (3/3 ; 3+2/ 2+ 3) qui se développe et prend une ampleur nouvelle après la césure. La colère devient un moteur d'inspiration « poétique ».

⁵²⁶ Lycos, dans l'*Idylle 14* est « le fils du voisin Labas » Λάβα τῷ γείτονος υἱός (v. 24).

⁵²⁷ Aristophane, notamment dans *l'Assemblée des femmes* (18 ; 528-9) ; Ménandre dans *La Samienne*, *Le Collier*, *L'Apparition*, etc. ou Héronidas, dans ses *Mimiambes*.

⁵²⁸ Une lettre du III^e s. après J.-C. (*SB* 16. 1232 6) citée par Bagnall (2006) montre l'embarras d'une dénommée Héliadora, femme grecque d'Égypte, dont la fille l'a mise en difficulté avec son propriétaire et ses voisins (p. 285).

⁵²⁹ Au contraire, l'absence de voisins est positive pour les pêcheurs de l'*Idylle 21* (v. 17) : οὐδεὶς δ' ἐν μέσσω γείτων πέλεν.

⁵³⁰ Sur l'amitié, voir Burton (1995) p. 34-40 et Konstan (1997) p. 91 ; 93 sq.

ἀλλάλαις : Le pronom, mis en valeur par le rejet, fait des deux femmes un bloc solidaire⁵³¹. Il rappelle aussi par ses sonorités l'ἀλαλή (ἀλαλαί, Aristoph., *Ois.* 952 ; *Lys.* 1291) : ce cri souvent associé à la guerre est normalement réservé aux hommes⁵³². Il a pour correspondant l'ululation des femmes (*ololugè*), comme en témoigne Xénophon dans l'*Anabase* (4. 3. 19, l. 2-3) : ἐπαιάνιζον πάντες οἱ στρατιῶται καὶ ἀνηγάλαζον, συνωλόλυζον δὲ καὶ αἱ γυναῖκες ἅπασαι, « Tous les soldats entonnaient des péans et faisaient résonner « l'alalè », et avec eux, toutes les femmes aussi criaient de joie ».

On pourrait aussi lire dans ce rejet, un jeu de mot autour du « babil » constitutif des femmes : à cause de la distance, les femmes sont temporairement, ἄ-λαλαί : privées de leur essence, le bavardage (voir v. 92 : λαλεῦσαι). Le jeu de mots apparaît d'ailleurs dans l'*Idylle* 27 (v. 58) : ἀλλήλαις λαλέουσι τεὸν γάμον αἱ κυπάρισσοι « entre eux, les cyprès bavardent de ton union ».

ποτ' ἔριν, φθονερὸν κακόν : Les deux exclamatives convoquent chacune une notion relative à la manière d'administrer sa vie chez Hésiode. En effet, dans *Les Travaux et les jours*, le poète distingue deux Éris et deux types de comportements liés à la notion de φθόνος⁵³³. Les actions de Dinon, selon Praxinoa, relèvent d'une morale faussée. Bien pire, associé tant à l'adjectif κακόν qu'à l'adjectif καλὸς au vers 14, Dinon pourrait être, selon les Syracusaines, une « nouvelle Pandore » καλὸν κακόν (selon l'expression oxymorique bien connue et énoncée dans la *Théogonie*, v. 585), ce qui impliquerait au moins un autre jeu autour du renversement des valeurs hésiodiques dans ce texte. Praxinoa développe ensuite une démonstration étayée pour prouver combien Dinon est un homme minable.

ποτ' ἔριν : Selon Hésiode (*Travaux*, 11-24), il existe deux Éris, « la discorde et la rivalité », l'une mauvaise, et l'autre plus douce aux hommes⁵³⁴. Cette dernière est essentielle à l'homme qui veut prospérer (v. 20). Le mot est fréquent dans l'épopée chez Homère (50 occurrences) ; il désigne ensuite une discorde domestique ou politique. L'homme de bien doit « haïr la discorde⁵³⁵ ». Théocrite hérite de cette conception morale : l'Éris, l'émulation, la « bonne rivalité » semble en

⁵³¹ La réciprocité est péjorative au v. 50 : ἀλλάλοις ὀμαλοί.

⁵³² Chez Pindare, Athéna émet ce cri (ἀλάλαξεν, *Oi.* 7. 37). Le jeu de mots pourrait s'interpréter comme une forme de transgression de la part de Praxinoa.

⁵³³ Sur l'histoire du terme φθόνος, voir Konstan (2006) p. 111-128.

⁵³⁴ Sur la notion d'Éris, voir Bonnafé (1985).

⁵³⁵ Cela est clairement prouvé par l'abondance de conseils relatifs à la discorde dans les *Maximes des Sept sages*, voir, par exemple la sentence 215 (l. 13) : Ἔριν μίσει.

effet au cœur du projet poétique des *Idylles*. La poésie y est souvent joute (*Id.* 1. 24 ; 4. 8 et 63 ; 5. 23, 30, 67 et 136 ; 6. 5 ; 7. 41).

L'expression ποτ' ἔριν pourrait être une citation de Corinna (fr. 11a. 3). La poétesse emploie en effet l'expression pour dénoncer la rivalité poétique de la poétesse Myrtis qui a osé défier Pindare. Empruntant pour son personnage une voix féminine connue, le poète transposerait, en même temps, dans un univers banal, une tradition éristique poétique légendaire.

φθονερὸν κακόν : L'expression est quasi-redondante ; l'effet expressif des consonnes sonores contribue à la violence de l'exclamation qui peut rappeler le vers 36 de l'*Idylle 14* : 'ἐμὸν κακόν, οὐ τοι ἀρέσκω ; Théocrite emploie dans l'*Idylle 8* (v. 57) une expression très proche du point de vue des sonorités : φοβερὸν κακόν.

φθονερὸν : La saine « jalousie » ou « émulation » permet à l'homme selon Hésiode de se dépasser. Pour lui, l'individu comme la société bénéficie de ce zèle quand « le mendiant aussi envie le mendiant et l'aède, l'aède » : καὶ πτωχὸς πτωχῷ φθονεῖ καὶ αἰδοῦς αἰδοῦ, (*Tvauux*, v. 26). Aristote accorde une large importance à définir l'homme φθονερός⁵³⁶. « L'envie » de Dinon se trompe d'objet en cherchant, selon Praxinoa, à l'isoler de Gorgô.

L'adjectif apparaît dans diverses épigrammes funéraires⁵³⁷ où la divinité (δαίμων, τύχη, Μοῖρα, Ἄϊδης, etc.) est qualifiée de φθονερός ; et de fait, à travers l'usage de l'adjectif, Praxinoa fait probablement de son époux un avatar d'Hadès. Dans l'épigramme funéraire 402, l'expression φθονερὴ Μοῖρα (v. 2) est rapprochée de Βάσκανε δαῖμον (v. 3). La formule peut rappeler Érinna (*AP* 7. 712. 3) : Βάσκανός ἐσσ', Ἄϊδα (voir aussi Léonidas, *AP* 7. 13).

D'un point de vue métalittéraire, enfin, les termes de βάσκανος et de φθόνος sont employés par Aristophane ou Callimaque pour qualifier l'Envie que ressentent leurs rivaux⁵³⁸. Il est ainsi possible que Théocrite s'amuse à convoquer des notions de poétique et de critique littéraire dans les saillies colériques de Praxinoa. Un adjectif à la sonorité proche est repris en écho par Gorgô pour désigner son propre époux : φθόρος (v.18)⁵³⁹.

⁵³⁶ Voir par exemple, dans l'*Éthique à Eudème*, 1220b 34-1221a 40.

⁵³⁷ *Epigrammata sepulcralia* 128. 4 ; 266. 8 ; 267. a10 ; 302. a2 ; 307. 6 ; 356.5 ; 399. 5 ; 433. 3 ; 648. 1.

⁵³⁸ Voir Aristoph., *Gren.* 827 : φθονερούς κινούσα χαλινούς ; Call., *Hy.* 2 105-113 (Μῶμος est associé à Φθόνος) ; cet esprit de querelle se retrouve dans l'*Iambe 1* et les *Aitia* (fr. 1Pf., v. 1-2 ; 7-8 ; 17).

⁵³⁹ Voir aussi *Id.* 5. 40.

κακόν : L'adjectif est attesté avec une fréquence remarquable chez Théocrite⁵⁴⁰. Substantivé, il déshumanise, ici, Dinon comme le Cyclope chez Euripide (*Cycl.* 628). Le procédé est repris au vers 45.

αἰὲν ὁμοῖος : On trouve la même expression, pleine de familiarité, dans un passage du *Banquet* de Platon dans lequel un ami d'Apollodore invective ce dernier en l'accusant de mépriser tout et tout le monde, sauf Socrate (173d 4) : Ἀεὶ ὁμοῖος εἶ, ὦ Ἀπολλόδορε, « Tu es toujours le même, Apollodore ! »⁵⁴¹.

v. 11-15 : Le poète introduit le personnage secondaire de Zopyrion, le jeune enfant de Praxinoa. Il réagit mal face à la fureur de sa mère qui se répand en récriminations contre son père. Gorgô reprend vertement Praxinoa afin de limiter la réaction de l'enfant. Les deux femmes changent alors de stratégie pour poursuivre sans gêne leur conversation.

v. 11 : ΓΟ. μὴ λέγε τὸν τεὸν ἄνδρα, φίλα, Δίνωνα τοιαῦτα

μὴ λέγε : La valeur aspectuelle du présent de l'impératif traduit que le fait Praxinoa doit cesser l'action en cours, médire du père de son fils. C'est la première injonction au silence de la part de Gorgô ; contrairement au vers 96, la censure est partielle et ne concerne que le blâme de Dinon. Le verbe λέγε se construit ici avec un double accusatif (τὸν τεὸν ἄνδρα ... Δίνωνα τοιαῦτα) comme chez Aristophane (*Ach.* 593 ; *Ass.* 435), Euripide (*Phén.* 201 ; *Andr.* 617) ou Hérodote (*Hist.* 8. 61). Les deux femmes sont caractérisées par leur agentivité domestique et leur volonté de puissance qui se manifeste par la fréquence d'emploi de l'impératif.

τὸν τεὸν ἄνδρα : L'expression traduit une mise en relief du lien matrimonial dont on trouve quelques exemples dans le corpus tragique (Eur., *Ion*, v. 976 : ἄνδρα σὸν κτανεῖν ; *Hél.* 1394 : τὸν ἄνδρα τὸν σὸν ; Soph., *Trach.* 739 : τὸν ἄνδρα τὸν σὸν) ainsi que dans un passage de la *Cyropédie* de Xénophon (5. 1. 6) décrivant le moment où l'épouse d'Abradatas le Susien apprend qu'elle est destinée à Cyrus : Θάρρει, ὦ γύναι· καλὸν μὲν γὰρ κάγαθὸν ἀκούομεν καὶ τὸν σὸν ἄνδρα εἶναι· νῦν μέντοι ἐξαιροῦμεν ἀνδρὶ σε εἶ ἴσθι ὅτι οὔτε τὸ εἶδος ἐκείνου χεῖρονι οὔτε τὴν γνώμην οὔτε

⁵⁴⁰ Il fait partie des dix auteurs du corpus grec antique employant statistiquement le plus cet adjectif : voir Sluiter & Rosen (2008) p. 7.

⁵⁴¹ La sclérose psychique de Dinon est connotée négativement, au contraire de l'éternelle jeunesse de la race d'or chez Hésiode (*Tvaux*, v. 114) : αἰεὶ δὲ πόδας καὶ χεῖρας ὁμοῖοι.

δύναμιν, « Courage, femme ! car, nous savons par oui-dire que ton mari est beau et bon, mais celui auquel nous te destinons, sache-le bien, ne lui est inférieur ni en apparence, ni en intelligence, ni en pouvoir ».

À travers l'emploi du double déterminant, τὸν τεὸν, Gorgô semble se désolidariser de Praxinoa et continue à prendre un certain ascendant sur son amie. La redondance sous la forme dorienne se trouve ailleurs chez Théocrite mais n'est pas attestée avant (ἄδιον, ὃ ποιμήν, τὸ τεὸν μέλος, *Id.* 1. 7) ; on la retrouve chez Callimaque (*Ép.* 7. 2 : κισσὸν || τὸν τεὸν).

ἄνδρα φίλα Δίνωνα : Gorgô apostrophe Praxinoa de manière affectée à travers le vocatif inséré dans le groupe à l'accusatif. Le jeu des finales en -α renforce l'effet de surprise : il s'agit peut-être de brouiller déjà la compréhension de Zopyrion qui n'a sans doute pas encore une maîtrise parfaite de la langue. Une φίλια se manifeste entre les deux femmes mais pas entre époux, bien au contraire, et au contraire des modèles royaux, les *Theoi Adelphoi*, et du couple Adonis-Aphrodite. Dinon étouffe plutôt Praxinoa, comme semble le montrer l'agencement signifiant des mots. Un autre jeu de ce type apparaît au vers 76 où Eunoia est prise dans la foule.

Δίνωνα : Le nom hyperbolique a, sans aucun doute, une coloration comique. Il dérive de l'adjectif δεινός qui signifie généralement « terrible » et évoque le verbe de tournoiement δινεύω⁵⁴². En effet, Dinon est dépeint comme un être impulsif, incompetent, irritant. De manière assez ironique, l'éponymie du nom forgée par le poète n'est valable que du point de vue de Praxinoa. Le terrible Dinon, peint dans les vers 8-10, est bien un monstre, mais c'est une création psychiatrique et littéraire de Praxinoa : au vers 8, il révèle (*a posteriori*) et cristallise l'équinophobie de Praxinoa ; les vers 8-9 en font un cyclope ou plutôt un nouvel Hadès.

Au-delà de « l'éponymie du nom », le poète s'amuse en jouant sur une anagramme parfaite d'Adonis. L'effet d'inversion est amusant car Adonis est d'autant plus aimable que Dinon est détestable⁵⁴³. Dinon appartient ainsi à la structuration, par opposition, des espaces domestiques et royaux. On peut remarquer que dans les *Nuées* d'Aristophane (379-381), Socrate explique à Strepsiade que Zeus n'existe pas et que le « Tourbillon » de l'éther (*aitherios Dinos*) est le roi du cosmos qui fait mouvoir les nuées ; à travers ce souvenir, pourrait aussi se dessiner un jeu sur

⁵⁴² L'adjectif peut aussi signifier « merveilleusement doué, extraordinairement habile ». Dans ce cas, le nom relève aussi d'une forme d'antithèse.

⁵⁴³ Praxinoa et Dinon pourraient être des doubles d'Aphrodite Praxis et d'Adonis pour un effet de mise en abyme comique.

l'essence « royale » et « divine » avortée de ce Dinon, dont le nom renvoie au monde de la comédie.

v. 12 : τῷ μικκῷ παρεόντος· ὄρη, γύναι, ὡς ποθορῆ τυ.

τῷ μικκῷ παρεόντος : Le petit est isolé syntaxiquement, par le génitif absolu, du monde des adultes. L'attention au petit enfant qui limite les paroles des femmes semble tout à fait moderne. Le passage est sans doute proche de l'esprit de Juvénal, *Satire 14* (v. 44-49) qui engage les pères à la plus grande honnêteté, car les enfants sont malléables et enclins à l'imitation⁵⁴⁴ :

nil dictu foedum uisunque haec limina tangat
 intra quae pater est. procul, a procul inde puellae
 lenonum et cantus pernoctantis parasiti.
 maxima debetur puero reuerentia, si quid
 turpe paras, nec tu pueri contempseris annos,
 sed peccaturo obstet tibi filius infans.

Que rien d'object à dire ou à voir ne passe le seuil où se trouve un père ; que loin, loin de là, se tiennent les filles du proxénète et le chant du parasite qui passe la nuit dehors ! C'est le respect le plus absolu qui est dû à l'enfant ; si tu te disposes à agir avec turpitude, ne méprise pas l'âge de ton enfant, mais, que ton tout jeune fils t'empêche de fauter.

Cependant, le contre-rejet τῷ μικκῷ παρεόντος ne manque cependant pas d'ironie : l'injonction à ne pas médire n'est que relative et les deux femmes trouvent rapidement un expédient pour poursuivre sans entrave le blâme des époux. La liberté de parole n'est absolue que dans l'intimité féminine.

τῷ μικκῷ : La forme, dorienne, est enfantine ou diminutive. L'adjectif substantivé est repris au v. 42 pour désigner de nouveau Zopyrion. On observe une fréquence particulière de ce mot dans la poésie hellénistique⁵⁴⁵. Le « Petitou » était sans doute un surnom affectueux donné par les familles et les esclaves aux jeunes enfants de la maisonnée. Dans l'*Épigramme 20* de Théocrite, Médeios reprend ce surnom de « petitou » lorsqu'il élève une stèle à la mémoire de sa nourrice :

⁵⁴⁴ Juv., *Sat. 14*. 40-41.

⁵⁴⁵ Théoc., *Id.* 5. 66 ; 8. 64 ; Call., *Hy.* 6. 110 ; fr. inc. sed. 475 Pf. : αἰεὶ τοῖς μικκοῖς μικκὰ διδοῦσι θεοί ; Héronod., *Mim.* 6. 59.

Ὁ μικκὸς τὸδ' ἔτευξε τᾷ Θραΐσσαι (v. 1)⁵⁴⁶. Callimaque va plus loin encore lorsqu'il emploie Μίκκος comme nom propre dans une épigramme (*Ép.* 50. 2) : dans ce cas, il y a sans doute un jeu sur le surnom donné dans l'enfance au dédicataire par sa « nourrice⁵⁴⁷ ». Celui-ci reste anonyme, choisissant l'enfance à jamais en existant par son surnom et ses regrets du « bon lait » (ἀγαθὸν γάλα, v. 1) d'Aischra.

De nombreux savants remarquent l'attention renouvelée portée aux enfants à l'époque hellénistique⁵⁴⁸, ce dont témoignent les sculptures, les monuments funéraires⁵⁴⁹ ou certains traitements littéraires du thème de l'enfance dans la poésie ; le poète convoque avec un intérêt nouveau et en lien avec sa propre sensibilité la figure de l'enfant⁵⁵⁰. De même, on observe conjointement une esthétique nouvelle du petit⁵⁵¹. Enfin, l'intérêt pour la puériculture et la pédiatrie continue à se développer⁵⁵² témoignant d'une fine observation du petit enfant tant du point de vue physique que du développement psychique.

ὄρη : Le verbe fait écho à l'ordre de Praxinoa à Eunoia (v. 2) ; il est employé ici sans aucune recherche. Outre le jeu étymologique, le poète pourrait marquer par les répétitions ὄρη, ποθορῆ, une pauvreté « réaliste » du vocabulaire des protagonistes, cependant, chez Homère aussi il y a ce type de paronomases⁵⁵³.

ὄρη ... ποθορῆ : Le poète propose un jeu de variation autour du verbe ὀράω ; la forme dorienne de προσοράω (ποθορῆ = προσορᾶ) est assez commune et se rencontre ailleurs chez Théocrite : ποτεῖδον (*Id.* 2. 157) ; ποθορεῦσα (*Id.* 3. 18) ; ποτίδοι (*Id.* 3. 39) ; ποθορεῦσα (*Id.* 5. 85) ; ποθόρησθα (*Id.* 6. 8) ; ποθορῶμι (*Id.* 6. 22) ; ποθόρημι (*Id.* 6. 25) ; ποτιδεῖν (*Id.* 11. 20) ;

⁵⁴⁶ Par affection, l'adulte choisit sans doute de rester à jamais le petit garçon de sa nourrice. Voir Rossi (2001) p. 313.

⁵⁴⁷ Cet allaitement pourrait être métaboétique. Pour l'allaitement métaboétique d'Homère, voir Eust. *Comm. Od.* 2. 11. 19-23.

⁵⁴⁸ C'est un avis largement partagé, voir par exemple, Green (1990) p. 359.

⁵⁴⁹ Voir Bobou (2015).

⁵⁵⁰ Sur le motif de l'enfant chez Callimaque, voir Ambühl (2005). Pour des exemples de l'intérêt pour l'enfance chez les poètes alexandrins : Callimaque, *Hymne à Artémis, à Délos, Aitia*, fr. 1 Pf. (v. 6 et v. 21-24) ; *Ép.* 1 ; 51, etc. ; Théocrite, *Id.* 1. 45-54 ; voir aussi la berceuse d'Alcmène (*Id.* 24. 7-9) et l'intérêt pour l'enfance d'Héraclès, la jeunesse d'Hylas, de Simaitha, etc. ; on peut aussi évoquer les reproches d'Aphrodite envers son fils ou la scène de jeux d'osselets entre Éros et Ganymède au livre 3 des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes ; l'épithaphe d'Attis de Philétas (*AP* 7. 481), etc.

⁵⁵¹ On pense d'abord à la vogue des textes courts (*epyllia*, épigrammes, *Idylle*). Pour l'esthétique de l'humilité, voir Nardone (2020) ; pour la production de petits objets tangibles (camées, sceaux) : voir Galbois (2018).

⁵⁵² Bertier (1972) cite, pour les œuvres portant sur la pédiatrie ou la puériculture attestées avant Théocrite, des passages d'Hippocrate, de Mnésithée, de Platon, d'Aristote.

⁵⁵³ Voir, par exemple, *Il.* 2. 788 : οἱ δ' ἀγορὰς ἀγόρευον.

προσίδην (*Id.* 30. 8). La vue est particulièrement mobilisée dans le texte, contribuant à guider le regard « imaginaire » du lecteur, elle pourrait fonctionner dans certains cas comme une invitation à regarder le texte, à bien lire.

τν : C'est la forme ordinaire de l'accusatif, chez Théocrite.

γύναι : L'emploi de l'impératif associé au nom « femme » au vocatif est toujours⁵⁵⁴, sauf ici, assumé par un homme. Gorgô parle comme le maître des lieux et feint de sermonner Praxinoa en s'appropriant le langage des hommes. C'est d'ailleurs ainsi que s'adresse à ses clientes le cordonnier Cerdon chez Héronidas (*Mim.* 7. 79). Sans parler d'une tentation de la virilité pour Gorgô, il convient cependant de remarquer son emprise croissante sur Praxinoa⁵⁵⁵. Cette apostrophe ne témoigne pas forcément d'un irrespect vis-à-vis de la femme⁵⁵⁶, mais l'affection éprouvée par Gorgô pour son amie disparaît au profit d'une certaine froideur.

v. 13 : θάρσει, Ζωπυρίων, γλυκερὸν τέκος· οὐ λέγει ἀπφῶν.

Le fils de Praxinoa, Zopyrion, est nommé et Gorgô s'adresse à lui. La présence d'un enfant, ou d'un bébé sur scène, dans le théâtre antique, porte toujours une « intention ». Développé à partir d'Euripide (*Méd.* 1019-1080 ; *Troy.* 757sq ; *Orest.* 773), ce motif dramatique susceptible d'intensifier le pathétique tragique est immédiatement repris et adapté par Aristophane dans *Les Thesmophories* ou dans *Lysistrata* (v. 879), pièce dans laquelle on assiste au babil d'un petit enfant qui appelle sa mère : μαμμία, μαμμία, μαμμία. Ménandre lui aussi utilise les bébés à des fins dramatiques, dans *La Samienne* ou dans *L'Arbitrage*⁵⁵⁷. Les larmes des enfants, comme ici, ont une fonction dramatique. Comme dans *Les Troyennes*, l'apostrophe à l'enfant suscite notre émotion et contribue à caractériser Gorgô qui, ici, endosse le rôle protecteur et apaisant de la figure maternelle, rôle qu'elle conserve vis-à-vis de Praxinoa lors du trajet vers le palais royal. Zopyrion permet aussi la caractérisation de Praxinoa : mère peu démonstrative, elle est sensible à son intelligence et, nous le verrons plus bas, a pour priorité absolue la préservation de sa santé.

⁵⁵⁴ Théocrite suit la tradition ailleurs (v. 88) et dans le reste des *Idylles* : prosopopée de Daphnis (*Id.* 2. 132) ; prophétie de Tirésias (*Id.* 3. 50) ; *Id.* 24. 73 (θάρσει).

⁵⁵⁵ Elle culmine au vers 96.

⁵⁵⁶ C'est ainsi que s'adresse Xénophon à son épouse (*Économique*, 7. 10. 4 ; 7. 15. 1 ; 7. 18. 2, etc.).

⁵⁵⁷ Heap (2003).

La réaction du petit Zopyrion va surtout transformer l'essence du discours des Syracusaines : la parole entravée devient trompeuse et en cela, stéréotype du discours des femmes⁵⁵⁸. La motivation du mensonge et des antiphrases n'est pas claire : s'agit-il de préserver la morale du bébé ? ses émotions ? ou simplement le petit garçon n'est-il pas un « homme en puissance » ? En effet, on apprend au vers suivant qu'il « comprend ». Or, c'est selon Xénophon (*De Rep. Lac.* 2. 1), le signe d'une nouvelle maturité et qu'il atteint l'âge de quitter le giron des femmes pour recevoir l'éducation d'un παιδαγωγός.

Le début du vers est une imitation de la diction épique et rappelle les paroles de réconfort de Zeus à sa fille Athéna dans l'*Illiade* (8. 39) : θάρσει Τριτογένεια φίλον τέκος. L'apostrophe γλυκερόν τέκος combine deux expressions d'affection attestées chez Homère : φίλον τέκος (*Il.* 3. 62 et 192 ; 5. 373, 8. 39, etc.) et γλυκερόν φάος (*Od.* 16. 23 = 17. 41), mots prononcés par Pénélope à l'adresse de son fils Télémaque désormais jeune homme. La chute du vers avec l'expression οὐ λέγει ἀποῦν, est assez caractéristique de la variété du dialogue et des effets de dissonance : on assiste à une oscillation brutale des niveaux de langue et des sujets de conversation maintenus à un niveau de diction « élevé » et sophistiqué par l'hexamètre.

Le babil de la nourrice de Moschion dans *La Samienne* de Ménandre (242-243)⁵⁵⁹ montre la même oscillation brutale entre tournures plus élégantes et jargon bébé et le même intérêt pour un langage « au féminin » : καὶ ταῦτα δὴ τὰ κοινὰ “φίλιτατον τέκνον” || εἰποῦσα καὶ “μέγ’ ἀγαθόν· ἡ μάμμη δὲ ποῦ;”, « Et elle disait les trucs habituels : “mon enfant préféré” et “ mon bon grand, la maman, elle est où ? ” ».

Chez Théocrite, une expérimentation avec l'héritage linguistique et littéraire se joue, sans cesse réactualisée par le thème et le mètre, et avec une variété de moyens pour des effets de ποικιλία surprenants qui jouent avec (ou contre) les attentes du public. Cet art de la variation est mis en œuvre tant du point de vue macroscopique (à l'échelle de l'*Idylle*) que du point de vue microscopique, au niveau du groupe syntaxique ou du vers. Il se traduit aussi par des effets sonores, comme un « inventaire phonologique partiel⁵⁶⁰ » (πυ ; λυ ; φῶ) ou la dégradation comique du niveau de langage des femmes, mise en relief après la pause bucolique.

⁵⁵⁸ On pense en premier lieu à Pandore (*Tvoux*, 78-79) dont le discours trompeur se caractérise aussi par des « mensonges » et à Pénélope (voir par exemple, *Od.* 18. 282-3).

⁵⁵⁹ Voir Sommerstein (2013) p. 178. Pour d'autres exemples de babil : Aristoph., *Lys.* 878 sq. ; Mén., *Arbitr.* 466 ; 468 ; 856.

⁵⁶⁰ Bader (1993) p. 6-14.

θάρσει : Employé absolument, cet impératif, mis en relief par une coupe extraordinaire, signale, par sa position liminaire dans le vers, un emprunt épique⁵⁶¹. C'est la norme chez Théocrite⁵⁶². L'émotion que traduit le verbe θαρσέω s'oppose au sentiment de peur chez Aristote (*Rhét.* 1383a 16-17) : τό τε γὰρ θάρσος τὸ ἐναντίον τῷ <φόβῳ, καὶ τὸ θαρραλέον τῷ> φοβερῷ, « la confiance est le contraire de la peur comme ce qui inspire la confiance est celui de ce qui inspire la peur ». Cette invitation au courage est destinée à apaiser Zopyrion. Au vers 56, Gorgô emploie à nouveau cet impératif pour rassurer, cette fois, Praxinoa⁵⁶³. Ainsi, mère et fils partagent ainsi une même propension à la frayeur qui se matérialise particulièrement dans la phobie de Praxinoa (v. 58-59).

Ζωπυρίων : Conformément à sa pratique de l'ononastique, Théocrite s'amuse avec les noms en nommant le fils de Praxinoa Zoyrion. Cet hypocoristique du nom Zopyros est bien attesté (*LPGN*), y compris à Cos et dans des *papyri* du III^e s. Théocrite choisit un prénom très « en vogue » sur les trois ou quatre premières générations d'hellénophones en Égypte ptolémaïque⁵⁶⁴ et ce n'est pas sans arrière-pensées. Forgé sur les radicaux de « vie » et « feu »⁵⁶⁵, le nom du petit garçon le prédestine sinon aux querelles (après tout, le nom de son père, Dinon, l'anti-Adonis, peut se traduire par « le Terrible »), du moins à une forte vitalité comme sa mère⁵⁶⁶. Il est peut-être choisi par Théocrite pour sa signification qui sied à la vitalité du jeune enfant. En effet, dans les *Lois* de Platon (2. 664e), l'Athénien explique que la nature « des jeunes enfants étant ardente, elle se trouve incapable de tenir en repos ni le corps ni la langue, elle crie au hasard et saute continuellement » (ἡ φύσις ἀπάντων τῶν νέων διάπυρος οὖσα ἡσυχίαν οὐχ οἷα τε ἄγειν οὔτε κατὰ τὸ σῶμα οὔτε κατὰ τὴν φωνὴν εἶη, φθέγγοιτο δ' αἰεὶ ἀτάκτως καὶ πηδῶ).

⁵⁶¹ Chez Homère, voir par exemple, *Il.* 4. 184 ; 6. 126 ; 7. 153 ; 8. 39 ; 10. 383 ; 15. 254 ; 18. 463, etc ; *Od.* 13. 362 ; 16. 436 ; 19. 546, etc. L'impératif est bien attesté dans le corpus tragique (voir, par exemple, Eur., *Héc.* 345 et 875 ; *Suppl.* 564 ; *Iph. Taur.* 1675).

⁵⁶² La forme θάρσει apparaît régulièrement au début du vers chez Homère (15 des 17 occurrences homériques sont en homotaxie) comme chez Théocrite (*Id.* 22. 56 ; 24. 73 et 74 ; 27. 52). L'occurrence du vers 73b est, à ce titre, une anomalie.

⁵⁶³ Un étranger rassure encore Praxinoa au v. 73b.

⁵⁶⁴ Daniel (1977). C'est aussi le nom d'un général d'Alexandre. Macédonien, probablement nommé stratège de Thrace par Alexandre le Grand ; les sources le concernant sont tardives (Trogu-Pompée, *Prol.* 12 ; Justin, 12. 1. 4-5 et 12. 2. 16-3, 1 ; Macrobe, *Sat.* 1. 11. 33 ; Quinte-Curce 10. 1. 43-45). La campagne de Zopyrion en Scythie qui se solde par une défaite de son armée et sa propre mort au combat semble dater de 331. Voir : Avram, Chiriac & Matei (2013).

⁵⁶⁵ On peut noter la proximité du nom de Zopyrion avec celui de Blépyros dans l'*Assemblée des Femmes* d'Aristophane, texte avec lequel l'*Idylle* entretient des rapports d'intertextualité assez étroits.

⁵⁶⁶ Un autre petit garçon porte le nom de Zopyrion dans une épigramme plus tardive de Lucilius (*AP.* 11. 212).

La racine -πυρ, « feu », renvoie également à la couleur fauve qui peut caractériser la robe d'un cheval ou son caractère fougueux, comme au vers 53 : ὀρθὸς ἀνέστα ὁ πυρρός (son nom pourrait même « annoncer » cette rencontre). Ainsi, l'un des quatre chevaux du char d'Hélios porte, chez Ovide⁵⁶⁷, le nom de Pyrois. On trouve d'ailleurs le souvenir de tels noms de chevaux associés au feu et à sa couleur dans l'épigraphie romaine, ainsi Pyroبولus, Pyrrhus, Pyripinus, Pyrallis⁵⁶⁸ ou Pyro et Popyro⁵⁶⁹. On pourrait donc ajouter au catalogue des symptômes langagiers de la phobie de Praxinoa, le choix du nom de son fils.

Le nom de Zopyrion évoque aussi le Zéphyr, vent bucolique depuis Anytè⁵⁷⁰, mais aussi dieu du vent d'Ouest qui mène le char de Zeus, parfois représenté comme un dieu équin (*Il.* 16. 149 sq. ; 19. 415 sq.). Le vent a donné son nom au cap Zéphyrion, sur lequel un autel d'Arsinoé-Cypris-Zéphyritis est fondé par Callicratès de Samos ; le jeu de mots pourrait alors soutenir la thèse de la divinisation de la souveraine sous le nom de Zéphyritis de son vivant.

γλυκερὸν τέκος : Il y a sans doute une intention du poète de placer l'expression qui décrit Zopyrion en même position métrique que φθονερὸν κακόν qui caractérise son père. L'adjectif γλυκερός qui exprime la tendresse pour une personne⁵⁷¹, est fréquent dans les épigrammes funéraires⁵⁷² et bien attesté dans la comédie⁵⁷³. Cet usage est attesté dès Homère⁵⁷⁴ et Théocrite convoque le souvenir d'un vers de l'*Odyssee* (17. 41 = 16. 23) dans lequel Pénélope s'adresse à Télémaque : ἦλθεες, Τηλέμαχε, γλυκερὸν φάος, « Te voici, Télémaque, ma douce lumière ! ». Théocrite signale l'effet d'écho en plaçant l'adjectif γλυκερὸν en homotaxie ; cet effet est renforcé par la métrique et la construction du début du vers, marqué par l'emploi d'un verbe dissyllabique à l'initiale du vers et le vocatif du nom de l'enfant, qui compte quatre syllabes.

⁵⁶⁷ Ov., *Mét.* 2. 153.

⁵⁶⁸ Toynbee (1948).

⁵⁶⁹ Darder Lissón (1996).

⁵⁷⁰ AP 9. 313 : Ἴζευ τᾶσδ' ὑπὸ καλὰ δάφνας εὐθαλέα φύλλα || ὠραίου τ' ἄρυσαι νάματος ἀδὸ πόμα, || ὄφρα τοι ἀσθμαίνοντα πόνους θέρεος φίλα γυῖα || ἀμπαύσης πνοιᾶ θωπτόμενα Ζεφύρου. « Viens t'asseoir, qui que tu sois, sous l'épais feuillage de ce laurier et puise à ce ruisseau bienvenu un doux breuvage, afin de reposer tes membres, haletants des labeurs de l'été, que caressera le souffle de Zéphyre » (Traduction CUF).

⁵⁷¹ Sapph., fr. 102 ; Soph., *Æd. Col.* 106 ; Aristoph., *Ach.* 462, etc.

⁵⁷² *Epigrammata sepulcralia*, 26. 6 ; 134. 1 ; 174. 4 ; 196. 3, etc.

⁵⁷³ Alexis, fr. 164 ; Aristoph., *Lys.* 889.

⁵⁷⁴ Voir aussi *Hy. Hom Dém.* 1. 66. Théocrite se souvient aussi peut-être de l'apostrophe à une mère de Sappho (γλύκη μαῖτερ, fr. 102) ; dans ce cas, on note l'inversion de l'adresse.

On retrouve cette association entre le petit enfant et la douceur dans la « berceuse » d'Alcmène (*Id.* 24. 7) : 'εὔδεν', ἐμὰ βρέφεια, γλυκερὸν καὶ ἐγέρσιμον ὕπνον, « Dormez, mes bébés, un sommeil doux et dont on se réveille ! ».

Le ton de Gorgô est résolument poétique. L'adjectif γλυκερός a parfois une dimension méta-poétique (voir v. 146) qui pourrait confirmer la dimension méta-poétique de « l'enfant Zéphyr » de Praxinoa. En effet, au vers 41, Praxinoa explique à son fils que le cheval mord et peut estropier : δάκρυ' ὄσσα θέλεις, χολὸν δ' οὐ δεῖ τυ γενέσθαι, « Pleure, tant que tu veux : hors de question que tu finisses boiteux ! ». L'adjectif χολὸν est polysémique et dès Aristophane, la boiterie devient élément de critique littéraire. Le vers « boiteux » évoque surtout un poète, Hipponax, dont la veine poétique « mordante » influence, au temps de Théocrite, Callimaque ou Héronidas notamment⁵⁷⁵. Par ce biais, Praxinoa refuserait symboliquement la parenté d'une telle veine poétique, contraire à l'idéal de « douceur » qui caractérise l'esthétique bucolique de Théocrite.

τέκος : La forme est classique chez Homère et les poètes⁵⁷⁶. Chez Homère, comme s'en souvient Théocrite ici, « l'originalité d'emploi de τέκος réside dans le fait qu'il est fréquemment utilisé (au vocatif) de manière affective par un locuteur qui n'est pas le parent du personnage désigné comme τέκος, mais qui lui parle comme s'il l'était⁵⁷⁷ ». Chez les Tragiques, le mot caractérise l'enfant plutôt du point de vue de la mère⁵⁷⁸. Le mot est donc choisi ici conformément à l'usage homérique. Au vers 47, dans la bouche de Praxinoa, Ptolémée Sôter est nommé ὁ τεκὼν de Ptolémée II. De nombreux échos, internes comme externes traversent ce poème. Si cette pratique poétique est bien attestée dès la poésie archaïque, il est peut-être intéressant de noter l'accentuation de cette « poétique de l'écho » dans la poésie hellénistique et dans la poésie de Théocrite en particulier⁵⁷⁹.

⁵⁷⁵ Théocrite lui a consacré une épigramme (*Ép.* 19) qui met davantage l'accent sur la dimension éthique de l'invective d'Hipponax que sur sa fureur.

⁵⁷⁶ *Il.* 5. 71 ; 3. 160 ; 18. 63 ; 24. 36, etc.

⁵⁷⁷ Le Meur (2009) p. 594.

⁵⁷⁸ Voir Chantraine (1968-1980) p. 848.

⁵⁷⁹ Par cette « poétique de l'écho », on peut évoquer la pratique de l'intertextualité interne (au sein du poème ou du corpus) et externe, mais aussi le dialogue avec certaines œuvres iconographiques et des traces de « dialogue » avec des poètes contemporains.

ἀπφῶν : Le nom, rare, est un hypocoristique⁵⁸⁰ qui attire l'attention sur cette partie du dialogue en lui conférant une tonalité puérile. Eustathe, dans son commentaire à l'*Iliade* (2. 112. 2-3), en propose l'étymologie suivante : ἀφ' οὗ ἔφω. La répétition à trois reprises dans le poème et dans trois vers successifs (v. 13, 14, et 15) de cet *hapax* littéraire manifeste avec clarté le choix du dialecte dorien, comme l'a remarqué Eustathe : ἀπφῶν γὰρ Δωρικῶς ὁ πατήρ (3. 335. 1). La répétition, qui traduit l'exaspération de Praxinoa, a aussi un effet comique : la figure du « Papa », ὁ πάππας, se trouve particulièrement exploitée dans le corpus comique, surtout chez Ménandre⁵⁸¹, tandis que l'on relève plusieurs passages de langage enfantin dans le corpus comique⁵⁸². Callimaque (*Hy.* 3. 6) emploie un autre diminutif rare du nom « père » : Zeus se fait appeler ἄππα par la jeune Artémis, « recyclant » sans doute une scène et un discours homérique. En effet, Au chant 6 de l'*Odyssée* (v. 57), Nausicaa demande à son « papa chéri » πάππα φίλ', un char « vaste et rapide » pour aller faire sa lessive. Comme dans l'*Hymne à Artémis*, le langage des petits enfants contamine le texte⁵⁸³.

Gorgô et Praxinoa, et à travers elle, le poète, défient, en quelque sorte, le « bon ton » car adopter le babil des enfants n'était pas bien vu en général⁵⁸⁴ ; intégrer un tel langage contribue cependant à la fabrique d'une nouvelle poésie.

La triple répétition du nom ἀπφῶν, son absence d'attestation hormis ici et dans des inscriptions plus tardives⁵⁸⁵ invitent à observer de plus près ce nom rare. Chantraine⁵⁸⁶, sous l'entrée ἀπφα écrit : « terme de tendresse dont on se servirait entre frères et sœurs et entre amoureux » et cite diverses formes dérivées dont ἀπφῶς. Il note pour cette famille de mots une étymologie « peu expliquée », « mal défini(e) », mais remarque les qualités expressives de la finale en -ῶς et de la gémée aspirée. Le nom de Sappho, Σαπφῶ, pourrait d'ailleurs être compris comme

⁵⁸⁰ *Etymologicum genuinum*, α 1098 ; *Souda*, α 3724.

⁵⁸¹ Voir par exemple, Philémon, fr. 92 : χαῖρε πάππα φίλτατε ; Ménandre, *Dysc.* 194 ; 204 ; 494 ; 648 ; *Mis.* 213 ; 248 ; 439, etc.

⁵⁸² Pour de nombreux exemples, voir Thomas (2010).

⁵⁸³ Les vers 6-25 de l'*Hymne à Artémis* de Callimaque présentent une expérimentation plus complexe par rapport à l'infantilisation du discours : Stephens (2015) p. 123. Au vers 16, une lecture discutée propose à l'initiale du vers πάππα.

⁵⁸⁴ Ambühl (2005) p. 384 ; sur l'emploi du langage enfantin, voir Plat., *Gorg.* 485b-c ; Théophr., *Caract.* 20.4-5 : καὶ τὸ παιδίον τῆς τίτθης ἀφελόμενος, μασώμενος σιτίζειν αὐτὸς ἢ καὶ ὑποκορίζεσθαι πομπύζων καὶ πανουργημάτιον τοῦ πάππου καλῶν. ; [Plut.] *De Lib. Educ* 4A.

⁵⁸⁵ Corsten (2010) p. 58.

⁵⁸⁶ *DELG* (1968-1980) p. 100, d'après la *Souda* (α 3724) Ἀπφά: ἀδελφῆς καὶ ἀδελφοῦ ὑποκόρισμα.

dérivant de ce mot signifiant « sœurlette ». C'est la thèse de G. Nagy⁵⁸⁷. D. Yatromanolakis⁵⁸⁸ propose, par ailleurs, de lire à travers la lecture de Voigt du fragment 384 (Lobel et Page) attribué à Alcée un jeu de mots sur le nom de Sappho : μελλιχόμειδες ἄφροι (on notera alors la dimension allusive de la poésie déjà présente à l'époque archaïque). Nous pourrions mettre en lien ce jeu de mots avec notre texte, dans la mesure où le terme de νίτρον, convoqué au vers suivant avec la troisième occurrence du nom ἀφῶς, est un nom rare attesté chez Sappho (fr. 189). Théocrite façonne ainsi pour les Syracusaines un langage faussement naïf et bêtifiant qui se trouve cependant parfaitement adapté tant à l'esprit « réaliste » qu'allusif et savant du texte.

v. 14 : ΠΡ. αἰσθάνεται τὸ βρέφος, ναὶ τὰν πότνιαν.

ΓΟ. καλὸς ἀφῶς.

La première partie du vers 14 révèle l'émerveillement ou la surprise de la mère et entame le nécessaire ajustement de la parole des femmes qui ne peuvent pas médire explicitement de Dinon, sans affoler le petit garçon.

αἰσθάνεται : Le sens du verbe est hippocratique et témoigne des conceptions⁵⁸⁹ et des préoccupations⁵⁹⁰ médicales du temps. Chez Hippocrate⁵⁹¹, le cerveau est clairement défini comme le siège de l'intelligence : ὁ ἐγκέφαλος πρῶτος αἰσθάνεται. Pour le lecteur familier de la littérature

⁵⁸⁷ Nagy (2016) p. 489-490 : «The poetics of sisterly affect are so deeply rooted in the songs of Sappho that even her identity as a choral personality is shaped by such poetics. I say this because the name of Sappho seems to be a function of her poetic role as a sister. On the basis of linguistic evidence concerning the form Sapphō, I propose that her name is derived from a word that actually means 'sister'. And, in line with my argument about the poetics of sisterly affect in the songs of Sappho, I propose further that this word for 'sister' is a term of affection, a baby word that derives from affectionate baby talk » : « La poétique de l'affect fraternel est si profondément enracinée dans les chants de Sappho que même son identité en tant que personnalité chorale est façonnée par cette poétique. Je dis cela parce que le nom de Sappho semble être une fonction de son rôle poétique en tant que sœur. Sur la base de preuves linguistiques concernant la forme Sappho, je propose que son nom soit dérivé d'un mot qui signifie en fait "sœur". Et, en accord avec mon argument sur la poétique de l'affect fraternel dans les chansons de Sappho, je propose en outre que ce mot pour "sœur" soit un terme d'affection, un mot de bébé qui dérive d'un langage affectueux de bébé ».

⁵⁸⁸ Yatromanolakis (2008) ch. 3.

⁵⁸⁹ Il ne s'agit pas que d'une appréhension sensorielle : l'air, chassé du corps par la langue, est perçu par le cerveau (*De Sarcibus*, 18).

⁵⁹⁰ On trouve ainsi cinq occurrences de cette même forme dans le seul traité *De Morbo sacro* : 13. 18, 21 ; 17. 18, 21, 24.

⁵⁹¹ *De Morbo sacro*, 17. 23-24.

hippocratique⁵⁹², la situation serait même susceptible de causer une crise d'épilepsie à Zopyrion (*De morbo sacro*, 10. 12-15) : Ἐπικαταρρέει δὲ καὶ ἐξ ἀδήλου, φόβου γινομένου, ἦν δείση βοήσαντός τινος, ἢ καὶ μεταξὺ κλαίων μὴ οἶός τε ἔη τὸ πνεῦμα ταχέως ἀναλαβεῖν, οἷα γίνεται παιδίοισι πολλάκις, la crise d'épilepsie « peut aussi découler d'une cause invisible, l'apparition d'une peur, si <l'enfant> a peur de quelqu'un qui crie, ou encore l'impossibilité de reprendre en vitesse son souffle quand il pleure, choses qui surviennent souvent chez les petits enfants ».

τὸ βρέφος : Le nom est un *hapax* homérique (*Il.* 23. 266) où il désigne un fœtus de mule⁵⁹³ ; mis en lien avec la phobie de Praxinoa et avec cette référence homérique, le terme pourrait prendre ici une connotation comique. Mais, à partir d'Ésope et de Pindare, il désigne, sauf exception⁵⁹⁴, le nourrisson « en danger »⁵⁹⁵, comme dans la berceuse de Danaé chez Simonide (fr. 38. 1. 21-22 : εὔδε βρέφος, || εὔδέτω δὲ πόντος, εὔδέτω δ' ἄμετρον κακόν) dont se souvient Théocrite dans l'*Idylle* 24. Fréquent chez Euripide (32 occurrences), le nom apparaît, en particulier, dans le contexte de l'exposition d'un nourrisson⁵⁹⁶, comme Œdipe. C'est un « bébé jeté de son palais, percé par des épingles (βρέφος ἔκβολον οἴκων || χρυσοδέτοις περόναις ἐπίσαμον, *Phén.* 804-805)⁵⁹⁷. D'autres enfants sont qualifiés de βρέφος : la plupart semblent avoir en commun avec Œdipe d'avoir risqué la mort et d'avoir survécu : Dionysos (*Bacch.* 289⁵⁹⁸), Ion (*Ion*, v. 16) ou Alexandre (*Trach.* 921). La reprise du terme au vers 55 par Praxinoa qui se félicite d'avoir indirectement sauvé son fils semble montrer combien Théocrite réemploie, conformément à la tradition, ce nom : Zopyrion est en grave danger mais comme ses comparses héroïques et divins avec lesquels il semble partager une forme de précocité⁵⁹⁹, il pourra vivre.

⁵⁹² On sait que Nicias, ami de Théocrite, est médecin. Théocrite a probablement lui aussi une culture médicale. Le personnage de Praxinoa, en effet, relève sans doute du sujet mélancolique et le traitement « poétique » de sa phobie semble relever d'une « science de l'âme » consciente de l'impact de certains traumatismes.

⁵⁹³ Il s'agit du petit de la jument qui sera offerte en deuxième prix à la course de chars organisée lors des jeux funèbres d'Achille.

⁵⁹⁴ Pind., *Pyth.* 9. 62.

⁵⁹⁵ Soit le bébé, soit sa mère est en danger : És. *Fable* 224 *aliter*, l. 8 : καθεῦδον δ' ἐνόμιζε φαγεῖν τὸ βρέφος, « <Le loup> s'assit, il pensait manger le bébé » ; chez Pindare, voir *Ol.* 6. 33 (Evadnè) ; fragment 52u. 9 (Héraclès).

⁵⁹⁶ Stephens (2015) p. 293.

⁵⁹⁷ Le motif de la boiterie à éviter pourraient rapprocher, d'ailleurs, Zopyrion et Œdipe.

⁵⁹⁸ Voir aussi Nonnos de Panopolis, *Dion.* 6. 165.

⁵⁹⁹ Héraclès (Pind., fr. 52u ; Théoc., *Id.* 24) ; Apollon tue Python chez Euripide (*Iph. Taur.* 1250 ; Dionysos (*Phén.* 652) ; Apollon et Artémis sont d'autres figures de la précocité enfantine (royale ?) dans les *Hymnes* de Callimaque.

Le nom est particulièrement présent dans la poésie de Théocrite (7 occurrences) et celle de Callimaque (4 occurrences⁶⁰⁰). Chez Théocrite, il qualifie Ptolémée Philadelphe (*Id.* 17. 58 et 65) et Héraclès (*Id.* 24, v. 7, 16 et 85), figures royales, associées à Apollon (*Id.* 17. 64-65 ; *Id.* 24. 105-106). Chez Callimaque, c'est dans *l'Hymne à Apollon* que l'on trouve une occurrence importante du nom βρέφος. En effet, sous la houlette d'Apollon Nomios, patron des bergers⁶⁰¹ et des poètes, le troupeau est « fertile » en « petits » (v. 50-54) :

ῥεῖά κε βουβόσιον τελέθει πλέον, οὐδέ κεν αἴγες
 δεύοιντο βρεφέων ἐπιμηλάδες, ἧσιν Ἀπόλλων
 βοσκομένησ' ὀφθαλμὸν ἐπήγαγεν· οὐδ' ἀγάλακτες
 οἷες οὐδ' ἄκυθοι, πᾶσαι δέ κεν εἶεν ὕπαρνοι,
 ἡ δέ κε μουντοτόκος διδυμητόκος αἴψα γένοιτο.

C'est aisément que le troupeau pourrait se trouver plus abondant, et les chèvres gardiennes des troupeaux ne pas manquer de petits, si Apollon, alors qu'elles paissent, a dirigé son œil sur elles ; et les brebis ne seraient pas sans lait ni stériles, mais toutes seraient allaitantes et l'unipare deviendrait aussitôt porteuse de jumeaux.

Le nom βρέφος pourrait ainsi contribuer à signaler la dimension métapoétique de l'enfant de Praxinoa, personnage muet, mais riche de « facettes » à l'image des autres personnages de Théocrite.

ναὶ τὰν πότνια : Choisi pour sa couleur syracusaine, selon la scholie, le juron mettrait en valeur la fierté presque abasourdie de la mère en prenant à témoin la divinité⁶⁰². Poétique, le nom πότνια est associé à de nombreuses divinités. On peut citer, par exemple, chez Homère, Héra (convoquée lorsqu'il est question de la famille et des fonctions de l'esprit chez Platon⁶⁰³) Hébée, Athéna (déesse de l'intelligence, invoquée au vers 80, πότνι' Ἀθηναία, comme patronne des tisserands) ou Circé ; c'est aussi Aphrodite chez Sappho (fr. 1. 4)⁶⁰⁴. Le nom est bien attesté dans la poésie hellénistique et chez Théocrite en particulier (*Id.* 2. 43 et 191 ; 15. 14 et 80 ; 16. 82 ; 17.

⁶⁰⁰ fr. 268a Pf. ; fr. 487 Pf. ; *Hy.* 2. 52 ; *Hy.* 6. 100.

⁶⁰¹ Le poète Hésiode est berger (*Théog.* 26-28 ; *Call.*, fr. 2. 1-2 Pf.).

⁶⁰² Sur le juron dans l'Antiquité, voir Lefka, (2003) p. 57 sq.

⁶⁰³ Lefka (2003) p. 80.

⁶⁰⁴ Aphrodite est appelée Δέσποινα' au vers 100.

36 ; 18. 27 ; *Ép.* = *AP* 6. 340. 5). Dans une épigramme de Posidippe (3. A-B., v. 4), l'apostrophe est sans doute adressée à une souveraine lagide

Le silence concernant le nom de la divinité est intéressant : il pourrait, enfin, s'agir de Perséphone, autre amante d'Adonis, et déesse tutélaire de Syracuse (*Id.* 17. 83-85), comme peut-être au vers 94⁶⁰⁵. C'est la thèse du scholiaste que l'on peut rapprocher de l'exclamation *μὰ τὴν Ἄϊδεω κούρην* chez Hérondas (*Mim.* 1. 32).

καλὸς ἀπφῶς : L'adjectif *καλὸς* est ici employé par antiphrase ; c'est un mensonge destiné à tromper Zopyrion. Son sens est, ironiquement, ambigu. Il peut désigner la beauté physique, de l'éromène en particulier, ou « morale » ; il est à mettre en lien avec *κακόν* au vers 10. Cette phrase nominale qui traduit un langage enfantin, convoque un comique de langue mais aussi de situation : Gorgô cajole Zopyrion, bêtifie et adopte la syntaxe appauvrie du langage adulte à destination des petits enfants afin de le tromper. En ceci, Gorgô convoque la figure traditionnelle de la femme traîtresse et manipulatrice dont le prototype est la Pandore d'Hésiode. Zopyrion comprend tout à fait quand les femmes parlent normalement ; le lecteur peut ainsi douter de l'effet produit par le mensonge de Gorgô.

D'un point de vue « éducatif », Gorgô commet de nouvelles erreurs, en bafouant les recommandations des philosophes sur la manière d'enseigner le langage aux enfants. On peut se référer à ce sujet à la peinture de Théophraste (*Caractères* 20. 5) ou aux recommandations du stoïcien Chrysippe rapportées par Quintilien concernant l'apprentissage du langage (*Inst. orat.* 1. 1. 4-5) :

Ante omnia ne sit vitiosus sermo nutricibus: quas, si fieri posset, sapientes Chrysippus optavit [...] has primum audiet puer, harum verba effingere imitando conabitur. et natura tenacissimi sumus eorum, quae rudibus animis percepimus [...]. non adsuescat ergo, ne dum infans quidem est, sermoni qui dediscendus sit.

Avant toute chose, que vos nourrices n'aient point un langage vicieux. Chrysippe les choisissait savantes, si cela se pouvait. [...] Ce sont elles que l'enfant entendra d'abord, ce sont elles dont il essaiera d'imiter et de reproduire les paroles ; et naturellement les impressions que nous recevons dans le premier âge sont les plus profondes. [...] Que l'enfant ne s'accoutume donc pas, si jeune qu'il soit, à un langage qu'il lui faudra désapprendre.

⁶⁰⁵ Voir Hérond., *Mim.* 1. 32 : *μὰ τὴν Ἄϊδεω κούρην*.

v. 15 : ΠΡ. ἀποῦς μὲν τῆνός γε πρόαν, λέγομεν δὲ πρόαν θῆν

Les vers 15 à 20 constituent un ensemble : la critique des époux se poursuit ; les deux femmes exposent tour à tour une anecdote visant à prouver l'incompétence de leurs maris respectifs en matière d'achats. La répartition de la parole, symétrique et équilibrée de trois vers chacune, pourrait évoquer l'exercice rhétorique de la σύγκρισις, ou « comparaison ». Whiterhorne (1995) démontre comment cette « joute » pourrait aussi viser à affirmer la supériorité financière de chacune sur l'autre. Enfin, la « réactualisation dramatique » de ces crises conjugales contribue aussi à la résilience des personnages et au déploiement de l'intrigue : revivre la scène, écouter la colère de l'autre, valider chacune une expérience à la fois personnelle et commune permet de poursuivre sa vie et d'envisager un projet personnel, comme Gorgô y invite Praxinoa (vers 21-24), lorsqu'elle propose l'excursion vers le palais royal.

La lecture des vers 15-17 est très discutée⁶⁰⁶. Le vers 15 se caractérise par l'abondance des particules monosyllabiques et la rareté des mots de plus de deux syllabes dont il convient de commenter la mise en relief. Il faut aussi noter l'abondance des sons en α que l'on peut mettre en lien avec le v. 88, la caractérisation du dorien des Syracusaines et le manifeste linguistique de Praxinoa, double de Théocrite.

ἀποῦς μὲν τῆνός : L'anadiplose de l'hypocoristique ἀποῦς relance la critique de Dinon. La colère de Praxinoa balaie les efforts d'apaisement de Gorgô. L'essentiel, pour elle, reste de démontrer la stupidité de son époux.

μὲν : μὲν est une particule à valeur d'opposition, qui souligne l'impatience de Praxinoa et manifeste l'emploi de la langue dorienn⁶⁰⁷. Elle introduit ici le développement de Praxinoa avec une certaine emphase.

τῆνός : Ce démonstratif est déjà employé au vers 8 ; il est de nouveau employé de manière ici péjorative et non laudative comme à l'ordinaire (= *iste*). C'est peut-être une manière héritée de Sophron (fr. 56) qui permet ici de « crypter » la critique de Dinon pour le petit garçon⁶⁰⁸. Ainsi, la réplique de Praxinoa dissimule un jeu de surenchère du blâme par le biais d'antiphrases dont seules

⁶⁰⁶ Je suis globalement la lecture et la ponctuation de Young (1992) qui respecte la transmission des manuscrits modifiée par la lecture du papyrus d'Antinoë. Voir Daniel (1977) p. 77-83 ; Young (1992) p. 134-147, ; Gow (1952) t. II p. 270 ; Campbell (1974) p. 150-3.

⁶⁰⁷ *Greek Particles*, p. 330.

⁶⁰⁸ En effet, on a pu établir qu'en général, l'enfant n'a pas les outils cognitifs nécessaires à la compréhension de l'ironie avant six ans : voir Winner (1988), p. 186. Cette remarque ne vaut pas pour le discours de Gorgô sur son propre époux, qui se situe clairement dans le registre du blâme.

les femmes ont la clé, et non le bébé : pour lui « cet illustre » Papounet devrait être beau (καλός, v. 14) et grand, à la manière du héros homérique.

ἀποφῶς : L'hypocoristique change de statut dans cette troisième occurrence. Praxinoa s'approprie le terme enfantin employé par Gorgô pour mieux critiquer son mari : le langage enfantin est désormais intégré au discours adulte.

On peut alors proposer, ici, un rapprochement du terme avec le nom du dieu égyptien de la destruction et du chaos, Apophis, qui est (comme par hasard !) représenté comme un serpent : « Apophis [Apep] Cosmic serpent of disorder, which attacks Re during his journey on the Night Bark. The battle between Apophis and the followers of Re occurs nightly: he is constantly defeated but cannot be annihilated. Should he be victorious, the universe would slide back to chaos⁶⁰⁹ ». Ptolémée II est rapproché du vainqueur du serpent Python dans l'*Hymne à Apollon* de Callimaque ; il repousse avec succès les Galates, dans l'*Hymne à Délos* (vers 165-188). Il représente ainsi la victoire de l'équilibre contre le chaos, comme l'explique P. Bing : « Just as in the *Hymn to Zeus*, elements of the narrative are constructed to appeal to both the Greek and the Egyptian audience. In the *Hymn to Delos* the syncretistic elements are more obvious than in other poems, even though the poem attempts to interpret in Greek terms and for a Greek audience a conception of monarchy which, in some of its most conspicuous features, was shaped by Egyptian customs⁶¹⁰».

Le combat d'Apollon-Horus contre le Python-Apophis relève ainsi d'une adaptation d'un élément essentiel de l'idéologie pharaonique, le maintien de l'ordre, la *maât*⁶¹¹. Si l'écho sonore est intentionnel, on pourrait lire ici un hommage subtil à Ptolémée II de la part du personnage : Praxinoa, sujet loyal⁶¹², a assimilé l'idéologie de son pharaon, tandis que son époux, affublé de mille défauts, devient « la » divinité infernale à vaincre.

⁶⁰⁹ Foster & Hollis (1995) p. 185 : « Apophis [Apep], serpent cosmique chaos, qui attaque Rê lors de son voyage sur la « Barque de la nuit ». La bataille entre Apophis et les partisans de Rê se déroule chaque nuit : il est constamment vaincu mais ne peut être anéanti. S'il était victorieux, l'univers retomberait dans le chaos ».

⁶¹⁰ Bing (1988) p. 132 : « Comme dans l'*Hymne à Zeus*, les éléments du récit sont construits pour plaire à la fois, à une audience grecque et égyptienne. Dans l'*Hymne à Délos*, les éléments syncrétiques sont plus évidents que dans d'autres poèmes, même si le poème tente d'interpréter en termes grecs et pour un public grec une conception de la monarchie qui, dans certaines de ses caractéristiques les plus évidentes, a été façonnée par les traditions égyptiennes ».

⁶¹¹ Voir aussi Barbantani (2011) p. 199-200. Dans l'*Idylle 15*, le chaos semble à peine contenu. La victoire de Sôter sur les voleurs « à l'esbrouffé » ou « à la tire » (v. 46-50) est à rapprocher de ce motif idéologique du maintien de l'ordre.

⁶¹² Cette hypothèse serait à rapprocher du vers 95 où Praxinoa affirme ne pouvoir accepter qu'« un seul maître » : comme bien souvent dans le poème, il est impossible de déterminer exactement ce que veut dire Praxinoa, mais il pourrait s'agir, dans une perspective encomiastique, de Ptolémée II.

πρόαν : « Avant-hier, l'autre jour ». Chez Homère, l'adverbe apparaît deux fois sous la forme πρόην (*Il.* 5. 882 ; 24. 50) tandis qu'Aristophane, Platon et les orateurs l'emploient à peine plus fréquemment⁶¹³. C'est chez Théocrite que la fréquence d'emploi de l'adverbe est particulièrement marquée : l'œuvre conservée du poète contient quinze occurrences de cet adverbe sous diverses formes. Toutes sont, cependant, des variantes doriennes (πρόαν en *Id.* 4. 60 et *Id.* 5.4 ; πρᾶν en *Id.* 2. 134 ; 3. 28 et 32 ; 5. 81 et 132 ; 6. 41 ; 7. 51 ; 10. 16 ; πρόαν en *Id.* 8. 23 et 14. 5). Praxinoa, double du poète, pourrait proposer ici un commentaire métalinguistique ironique sur ses « tics » poétiques tout en marquant son manifeste linguistique : aucune de ces formes doriennes n'est, en effet, attestée avant Théocrite. Il se pourrait aussi que ce commentaire signale aussi son intégration de formes non-littéraires dans sa pratique poétique.

λέγομεν : L'emploi de la première personne du pluriel (avec une désinence dorienne) inclut peut-être, non sans ironie, Théocrite. Praxinoa a conscience de sa manière de parler, comme en témoigne plus loin son vif échange avec l'étranger et la défense de son accent (v. 92 sq).

δὲ...θην : La particule θην ne se trouve pratiquement⁶¹⁴ que chez Homère (16 occurrences) et dans la comédie « sicilienne » (Épicharme, fr 34. 2 ; fr. 154 ; fr. 173. 5 ; Sophron, fr. 24. 2 ; 36* ; 56). Ici, elle soutient la reprise de πρόαν. C'est une tournure probablement orale ; une autre attestation de l'association de δὲ et θην, qui semble redondante, se trouve dans un fragment iambique de Cercidas (fr. 4. 35) : ἄζομαι δὲ θην λέγειν. Chez Théocrite, se trouvent neuf occurrences de cette particule, dont deux dans l'*Idylle 15* : ici, puis employée par la vieille femme au vers 62 (κάλλισται παίδων· πείρα θην πάντα τελεῖται). Il est possible de voir dans l'occurrence de ce vers un écho à la comédie sicilienne, tandis que la présence de θην, au vers 62, pourrait conférer à la diction de la vieille femme une coloration homérique.

v. 16 : πάντα, νίτρον καὶ φῦκος ἀπὸ σκανᾶς ἀγοράσδων

Praxinoa nous communique un cliché du quotidien avec l'évocation du marché raté de Dinon. Deux *Épigrammes* d'Asclépiade de Samos livrent un même intérêt pour le motif du « shopping » et proposent une adaptation originale du genre comique ou mimique au format de l'épigramme qui pourrait nous engager à réfléchir aux relations que l'*Idylle* entretient avec ce

⁶¹³ 9 occurrences chez Aristophane ; 15 chez Platon, voir par exemple, *Gorg.* 470d.

⁶¹⁴ Une occurrence est conservée chez Pindare (fr. 123) et une chez Eschyle, *Prom.* 928.

genre, mais aussi avec l'œuvre du maître possible de Théocrite. A. Sens⁶¹⁵ cite comme précédents remarquables quelques fragments comiques (Alexis, *Victime d'un glaucome*, fr. 15 ; Archédicos, fr. 4 ; Théophilos, fr. 8a). À travers la comparaison avec l'épigramme AP 5. 181 (= 25 Sens) dans laquelle l'esclave est chargé des achats, l'image de Dinon se trouve dégradée : Praxinoa affirme indirectement son autorité (réelle ou fantasmée) sur un époux qu'elle esclavagise. Cela est d'ailleurs confirmé par la similitude de ton dans les échanges entre maître et esclave (v. 4-7) qui rappellent les altercations entre Eunoia et Praxinoa :

ληστήν, οὐ θεράποντ' ἔχομεν.
οὐκ ἀδικεῖς; —, Οὐδέν.“ —Φέρε τὸν λόγον· ἐλθὲ λαβοῦσα,
Φρύνη, τὰς ψήφους. ὦ μεγάλου κινάδου·
πέντ' οἶνος δραχμῶν, ἀλλᾶς δύο...

C'est un pirate, et pas un serviteur que nous avons ! Tu n'es pas coupable ? - « En rien » - Apporte le compte-rendu. Viens, Phryné, avec les petits cailloux. Quel gros renard ! Vin, cinq drachmes ; saucisson, deux...

Dans l'épigramme AP 5. 185 (= 26 Sens), le lecteur plonge dans la réécriture d'une scène du quotidien héritée du théâtre comique. Le locuteur, qui prépare sans doute un banquet, demande à un certain Démétrios, dont le nom ne peut nous assurer qu'il s'agit d'un esclave⁶¹⁶, d'aller au marché (v. 1 : Εἰς ἀγορὰν βαδίσας, Δημήτριε) et d'y acheter diverses choses dont la liste nous est communiquée. A. Sens propose de voir en Démétrios la figure du compagnon dévoué typique de la Nouvelle Comédie. Ces deux rapprochements marquent une certaine originalité de Théocrite qui pourrait faire de Dinon un avatar esclavagisé d'Adonis et enrichir de manière ironique le diptyque qui oppose et unit l'univers domestique des Syracusaines et celui du palais.

λίτρον : La forme pourrait signaler un emprunt à la langue de Sappho. Le mot a été conservé (fr. 189) pour son orthographe particulière. Théocrite réemploie au vers 97 un autre mot rare de la poétesse de Lesbos conservé par les philologues anciens : πολυίδριδις (fr. 190). Le nom pourrait aussi faire écho au catalogue des éléments nécessaires à la toilette d'une femme conservé dans le fr. 321 d'Aristophane. Théocrite semble en effet, emprunter divers éléments de cet inventaire à travers l'*Idylle* : λίτρον ; μύρον, φῦκος, ζῶμ' ἀμπέχονον, χιτῶνα, περόνας.

⁶¹⁵ Sens (2011) p. 161.

⁶¹⁶ Sens (2011) p. 174.

La substance est aussi attestée chez Hippocrate⁶¹⁷, Aristote et ailleurs dans le corpus comique⁶¹⁸. Le *natron* est connu des Égyptiens de l'Antiquité depuis la Préhistoire ; extrait d'un lac asséché dans le désert de Nitrie, ils le nomment *neter*. À l'époque ptolémaïque, cette substance est un monopole royal. Le *natron* pouvait servir de base lavante pour le corps⁶¹⁹, mais aussi lors de la teinture ou du mordantage de la laine⁶²⁰. Diogène Laërce (5. 42) rapporte que Théophraste, dont on sait que Théocrite est un lecteur attentif⁶²¹, avait écrit un traité *Sur le Sel, le natron et l'alun*. La thématique textile du poème encourage ici à voir dans le *natron* le produit du lavage des toisons.

Si Dinon a acheté autant de sel de table que ce qui fallait de *natron* pour traiter la laine, il est probable qu'il a dépensé une somme astronomique. C'est ce qu'a bien vu J. Whitehorne, je crois, non sans humour. L'auteur évoque le sel et le *natron* : « the two commodities look very similar. So also do icing sugar and cocaine. But the price differential between them is immense and like buying a kilo of cocaine instead of a kilo of icing sugar the mere ability to purchase one rather than the other speaks volumes about the purchaser's buying power and social status⁶²². » Cette confusion de la part de Dinon, qui appartient à la catégorie des ignorants et des incompetents, traduirait ainsi le statut social de Praxinoa : de « nouvelles riches » d'Alexandrie⁶²³.

φῦκος : Les *hapax* homériques φῦκος (*Il.* 9. 7) et φυκίεντι (*Il.* 23. 693) semblent avoir intéressé les poètes hellénistiques⁶²⁴. Théocrite utilise l'adjectif dans les *Idylles* (11. 14 ; 21. 10) et Callimaque donne une grandeur humoristique au « φῦκος du Géraste » dans l'*Hymne à Délos* (v.

⁶¹⁷ Un « nitre rouge » νίτρου ἐρυθροῦ appartient aux ingrédients de la pharmacopée hippocratique. Voir par exemple, *De mulierum affectibus*, 205. 27.

⁶¹⁸ Antiphane, fr. 142 ; Anaxippos, fr. 6. 5. La forme λίτρον est attestée chez Aristophane (fr. 320), Platon le Comique (Lak, fr. 1. 3) et Alexis (fr. 1. 2).

⁶¹⁹ Voir Plat., *Rép.* 430a sur l'usage de carbonate de soude comme savon, par exemple ou Ovid. *Med. Fac.* v. 73.

⁶²⁰ L'un des avantages de la teinture au φῦκος est justement que la laine ne requiert pas forcément de mordantage.

⁶²¹ Amigues (1996).

⁶²² Whitehorne (1995) p. 69 : « Les deux produits sont très ressemblants. Un peu comme le sucre glace et la cocaïne. Mais la différence de prix entre les deux est colossale, et comme l'achat d'un kilo de cocaïne au lieu d'un kilo de sucre glace, cette simple possibilité d'acheter l'un plutôt que l'autre en dit long sur le pouvoir d'achat et le statut social de l'acheteur. »

⁶²³ Whitehorne (1995) p. 70.

⁶²⁴ Voir aussi Nic., *Alex.* 391 ; Nonnos, *Dion.* 39. 237 et 253 ; 41. 110. Une épigramme anonyme (*AP* 9. 325, v. 1-2) convoque aussi le φῦκος maritime à travers la voix d'un coquillage : Πρὶν μὲν ἀλικλύστου πέτρας ἐνὶ βένθεσιν ἡμῶν || εὐαλδὲς πόντου φῦκος ἐπεννυμένα, « Avant, je demeurais dans les profondeurs d'un rocher baigné par la mer, tirant à moi l'algue qui croît avec vigueur ».

100) qui traîne derrière lui la nymphe Astéria⁶²⁵. Le lecteur se heurte cependant à la même difficulté que pour le *natron* pour interpréter à quoi Praxinoa destine le φῶκος dans ce poème. En effet, une espèce de φῶκος peut être employée pour teindre la laine, une autre comme cosmétique⁶²⁶: c'est ainsi que le terme a pu être traduit par « fard à joues ».

Ce n'est pas le même φῶκος, suivant Dioscoride (*De materia medica*, 4. 99), qui est employé pour la teinture. Ce sont des lichens tinctoriaux de la famille des *Rocella*, *Rocella tinctoria* (*Fucus verrucosus tinctorius*) ou *Rocella phycopsis* qui sont employés pour teindre la laine et la soie en pourpre⁶²⁷, dans des tons de rouges et de bruns. Cette technique qui ne nécessite pas forcément de mordant (l'usage d'alcalins permet de varier les nuances) avait aussi l'avantage d'être économique par rapport à la pourpre extraite du *mullex*. Elle pouvait même servir de couleur de base sur un textile ensuite teint à la pourpre de coquillage. Théophraste (*H. P.* 4. 6. 5) salue la beauté de la teinture au φῶκος maritime de Crète, comme étant plus beaucoup plus belle que la couleur pourpre (πολὸν καλλίων ἢ χροῖα τῆς πορφύρας).

De fait, avec J. Whitehorne⁶²⁸, on peut considérer que Praxinoa envoie Dinon acheter du matériel pour teindre ses textiles, le *natron* pour le mordantage, le φῶκος pour la teinture. Suzanne Amigues⁶²⁹ qui souligne les connaissances en botanique de Théocrite, écrit : « Des exemples pris dans les *Idylles* I, II et XIII montrent que les *Recherches sur les plantes* de Théophraste sont la source principale de Théocrite, complétée par des emprunts à Homère, aux Tragiques, ainsi qu'aux traditions populaires orales. Tout en respectant les apparences de la réalité botanique, le poète donne aux plantes de son choix leur pleine valeur symbolique et les intègre dans la fiction littéraire par un jeu savant de réminiscences, d'allusions et d'indices prémonitoires ». Ici, le φῶκος annonce en contrepoint plus modeste les couvertures teintées en pourpre de Tyr qui sont exposées au palais pour les Adonies (v. 125) et rappelle, peut-être, la domination ptolémaïque en Crète.

Dans la mesure où le φῶκος entre dans la conception textile de Praxinoa, il a probablement une dimension métalittéraire. Celle-ci est attestée dans la littérature latine. Ainsi E. Prioux note

⁶²⁵ Le poète nomme Poséidon, τῶ φουκίῳ, dans les *Iambes* (fr. 194 Pf. 67).

⁶²⁶ Grillet (1975) p. 36. Si Théocrite a en tête le fr. 320. 5 d'Aristophane, il trompe l'attente du lecteur en n'adoptant pas le même l'usage du nitre et du φῶκος pour Praxinoa qui ne peut ainsi être réduite à la femme coquette ; voir aussi Alciph., 1. 33 ; *AP* 11. 408 ; *Poll.*, 5. 102. La *Rocella* est mentionnée en *Ezéchiel* 27. 7.

⁶²⁷ Théophr., *H. P.* 4. 6. 5 et 8 ; Arist., *H. A.* 568a ; Pline l'Ancien, *H. N.* 13. 136 ; 26. 103 ; 32. 66.

⁶²⁸ Whitehorne (1995) p. 64-65. C'est à partir d'autres sources, des *papyri* notamment que l'auteur parvient à la même conclusion.

⁶²⁹ Amigues (1996) p. 267.

qu'« in Rome, the “makeup” (*fucus*) and the color were to become well attested metaphors for literary/rhetorical style and carried, in most contexts, a pejorative or ironic connotation (see e. g. Quint. 8.3.6) (...) As far as poetry is concerned, it seems to me quite telling that Ovid, a poet earlier known for his deep interest in makeup and cosmetics (...), insists on the poor quality of his *Tristia*, a book lacking *fucus*⁶³⁰, that is to say the decoration of purple dye, but also stylistic embellishment⁶³¹ ». L'auteur se demande ensuite à juste titre, « if there were Alexandrian antecedents in which makeup was used as a metaphor for poetry with positive connotations of refinement ⁶³²». L'*Idylle 15*, à travers l'emploi du nom *φῶκος* pourrait constituer ce précédent, qu'il soit teinture ou maquillage.

ἀπὸ σκανᾶς : La forme dorienne contribue à l'assonance en α qui traverse le vers. Le terme désigne ici un magasin, une échoppe qui se trouvait sur le marché comme chez Aristophane (*Paix*, 731 ; *Thesm.* 658) et comme en témoigne Démosthène⁶³³. Le marché fait partie des lieux « comiques ». Cependant, le nom rappelle aussi la scène du théâtre qui renverrait au genre du texte : en effet, l'expression οἱ ἀπὸ τῆς σκηνῆς peut renvoyer tant aux personnages sur scène⁶³⁴ qu'aux acteurs⁶³⁵.

ἀγοράσδων : La forme du participe présent qui exprime ici l'intention, est dorienne. La fréquence du verbe ἀγοράζω dans le corpus comique⁶³⁶ reflète l'importance de l'ἀγορά et du marché dans le quotidien antique ; il signifie « acheter » comme chez Aristophane (*Ach.* 625 ; *Plout.* 984, etc.). Le verbe a pour équivalent l'expression εἰς ἀγορὰν βαδίζω attestée chez Aristophane (*Ass.* 711) et chez Asclépiade (*AP* 5. 185). Le verbe se trouve attesté chez Corinna

⁶³⁰ Ov., *Trist.* 1.1.5

⁶³¹ Prioux (2014) p. 205, n. 58 : « à Rome, le « maquillage » (*fucus*) et la couleur deviendront des métaphores bien attestées du style littéraire/rhétorique et porteront, dans la plupart des contextes, une connotation péjorative ou ironique (voir par ex. Quint. 8. 3. 6) (...) en ce qui concerne la poésie, il me semble assez révélateur qu'Ovide, un poète connu depuis longtemps pour son intérêt profond pour le maquillage et les cosmétiques (...), insiste sur la piètre qualité de ses *Tristes*, un livre sans *fucus*, c'est-à-dire dépourvu de la décoration offerte par la teinture violette, mais aussi dépourvu d'embellissement stylistique ».

⁶³² Prioux (2014) p. 205, n. 58 : « s'il existait des antécédents alexandrins où le maquillage était utilisé comme métaphore de la poésie avec des connotations positives de raffinement. »

⁶³³ *De corona*, 169. 3-5 : ἐκ τῶν σκηνῶν τῶν κατὰ τὴν ἀγορὰν, « hors des échoppes qui se trouvent sur l'agora »

⁶³⁴ Démosth., *De Corona*, 180. 4

⁶³⁵ Arist., *Probl.* 922b 16-17.

⁶³⁶ Sont attestées dix occurrences du verbe chez Aristophane, quatre chez Alexis et six chez Ménandre.

(fr. 34) et Pindare (fr. 103)⁶³⁷ au sens de « flâner sur l'ἀγορά » : une connotation péjorative associée à la « paresse » pourrait se surimposer au sens propre du verbe.

v. 17 : ἴκτο φέρων ἄλας ἀμῖν, ἀνήρ τρισκαιδεκάπηγος.

ἴκτο : Cette forme rare de plus-que-parfait cause, sans doute, une surprise au lecteur. La forme ἴκτο est attestée deux fois avant Théocrite : dans une épigramme attribuée à Simonide d'abord, dans laquelle un lion « survient » (*AP* 6. 217) et surtout, chez Hésiode (*Théog.* 481) dans un vers dont se souvient le Syracusain. À travers l'expression ἴκτο φέρων, il propose, en effet, un écho au vers 481 de la *Théogonie* d'Hésiode qui décrit comment Gaia emporte le bébé Zeus sur le Dictè : ἐνθά μιν ἴκτο φέρουσα θοὴν διὰ νύκτα μέλαιναν, « Elle y était parvenue, l'emportant, à travers la rapide nuit noire ». Comme Théocrite, Callimaque et Euphorion se sont intéressés à cet *hapax* hésiodique qui confère à Praxinoa une diction savante et surprenante⁶³⁸. Les « emplettes » de Dinon ressemblent, comme ses démenagements, à une forme de rapt.

ἄλας : Au masculin pluriel, le nom désigne le sel prêt à l'emploi⁶³⁹. Chez Homère, le masculin pluriel est attesté une fois, dans l'*Odyssée* (11. 122-123 = 23. 269-270) : οἱ οὐκ ἴσασι θάλασσαν || ἀνέρες οὐδέ θ' ἄλεσσι μεμιγμένον εἶδ' ἔδουσι, « les hommes qui ne connaissent pas la mer et qui ne mangent pas leur nourriture mêlée de sel ».

En Égypte, le sel est produit localement ; Ptolémée II est à l'origine d'une taxation du sel, la *halikè*. Elle est perçue en argent comptant, et presque tous y sont soumis, hommes et femmes, ainsi que le bétail. Les premiers reçus fiscaux datent de 264-263 mais rien ne prouve qu'elle n'ait pas été perçue avant⁶⁴⁰. « To be exempt from the salt-tax was probably the most favored status⁶⁴¹. » Si, pour Dinon, il est possible de confondre le *natron* et le sel, c'est sans doute pour marquer son incompétence dans les « arts textiles » et sa bêtise. Il est aussi possible que ce soit une allusion à l'aisance financière du foyer⁶⁴² ou à un statut particulier que détiendrait Dinon et sa maisonnée.

⁶³⁷ Voir aussi Aristoph., *Cav.* 1373 ; à rapprocher d'Hérod., *Mim.* 1. 69.

⁶³⁸ Callimaque (fr. 238. 12 Pf.) ; Euphorion (fr. 2 Powell) souligne l'emploi de la forme rare en répétant en homotaxie une forme aoriste mieux attestée du verbe : ἴκτο μὲν ἐς Δωδῶνα Διὸς φηγοῖο προφήτιν, || ἴκετο δ' ἐς Πυθῶνα καὶ ἐς γλαυκῶπα Πρνοιοῖν.

⁶³⁹ Au féminin, le nom désigne la mer (*Id.* 6. 11) ; au singulier, « le grain de sel » (*Od.* 17. 455 ; Théoc., *Id.* 27. 60).

⁶⁴⁰ *Ostrakon O Berlin P 6359* cité par Clarysse & Thompson (2006) p. 39.

⁶⁴¹ Clarysse & Thompson (2006) p. 52 : « Être exempté de la taxe sur le sel était probablement le statut le plus enviable. »

⁶⁴² Whitehorne (1995).

Le *P. Hal.* 1-260-265, daté de 256 av. J.-C. cite comme étant exemptés de la taxe sur le sel, les professeurs de lettres, les *paidotribai*, les entraîneurs d'athlètes, ceux qui ont à voir avec Dionysos, les vainqueurs des jeux organisés à Alexandrie, des jeux Basileia, et des jeux Ptolemaica⁶⁴³. « An emphasis on things Greek was favoured through the tax-system⁶⁴⁴. »

Chez Théocrite, le sel de cuisine ou médical, est évoqué dans la recette « magique » de Tirésias dans l'*Idylle* 24 (δ' ἄλεσσι μεμιγμένον, v. 97). Est attesté également, dès Platon, l'emploi métaphorique du « sel » qui caractérise le « piquant » d'un propos (Plat., *Banqu.* 177b ; *Lettr.* Col. 4. 6). Athénée rapporte dans le troisième livre des *Deipnosophistes* (94) une anecdote qui illustre combien le « salé » s'oppose aussi dans le langage à la douceur (γλυκύς) : ἐπὶ τούτοις λεχθεῖσιν ὁ Κύνουλος πιεῖν ἤτησε δηκόκταν, δεῖν λέγων ἄλμυροὺς λόγους γλυκέσιν ἀποκλύζεσθαι νάμασι, « À ces mots, Kynoukos demanda une décoction, disant qu'il fallait laver ces propos muriatiques avec des liquides sucrés ».

L'esthétique de Praxinoa et de Gorgô comme de Théocrite ayant la « douceur » comme idéal, le « sel » de Dinon, que l'on peut mettre en lien avec la nature « aigre » de l'époux de Gorgô (v. 148), ne peut qu'être mal accueilli.

ἀμῖν : L'emploi remarquable de la première personne du pluriel du pronom personnel⁶⁴⁵ fait écho à l'emploi de ὕμῖν au vers 4. Il peut s'agir d'un pluriel familial ou domestique attesté chez Homère ou un pluriel empreint d'émotions⁶⁴⁶. Il est très rare que « le 'nous' irrégulier indique une amplification du 'je' dans le sens de la majesté⁶⁴⁷ », néanmoins il se pourrait qu'à travers l'emploi de ce pluriel, Praxinoa se confère un statut « royal »⁶⁴⁸. En effet, « chez les Ptolémées et les Attalides, quelques-uns des pluriels 'nous' réels, mélangés à des 'je' et à des 'nous' de majesté, réunissent la famille royale, la dynastie ou l'entourage du souverain. Ces 'nous' suggèrent ainsi le contexte et le processus d'émergence du 'nous' de majesté. Celui-ci s'origine dans une pluralité réelle qui réunit la maison royale, la personne du souverain, sa famille, sa lignée et, le cas échéant, ses conseillers et ministres. En bref, le 'nous' de majesté des souverains hellénistiques fut un

⁶⁴³ Plus tard sont également attestés les médecins ; l'armée a un statut à part (Clarysse & Thompson (2006) p. 54).

⁶⁴⁴ Clarysse & Thompson (2006) p. 53 : « Le système fiscal favorisait les éléments grecs ».

⁶⁴⁵ Berge (2015) offre une synthèse sur « l'alternance 'nous'/'je' dans la littérature grecque, d'Homère à l'époque hellénistique et romaine : pratiques, conventions et significations » dans le chapitre 3 de sa monographie.

⁶⁴⁶ Voir, par exemple, Eur., *Hél.* 1624-1625.

⁶⁴⁷ Berge (2015) p. 66.

⁶⁴⁸ Après tout, la parenté onomastique entre le nom de la reine Arsinoë et celui de Praxinoa est évident.

phénomène littéraire limité et isolé⁶⁴⁹. » Ce « nous de majesté » est également attesté dans l'entourage d'Alexandre le Grand : Plutarque dans sa *Vie d'Alexandre* rapporte que, selon Onésicritos, le prince macédonien utilisait le pronom personnel pour parler de lui (ἡμεῖς), ce qui est confirmé par la lettre « aux bannis des cités grecques » citée par Diodore (18. 8. 4)⁶⁵⁰.

ἀνὴρ : Praxinoa reprend le nom employé par Gorgô au vers 11 et joue sur sa polysémie : en effet, Dinon le « mari » (τὸν τεὸν ἄνδρα) se voit conférer, par antiphrase, un nouveau statut : celui d' « homme » conformément à la tradition homérique chez qui le terme désigne surtout des princes ou des chefs.

τρισκαιδεκάπηγος : Cet *hapax* théocritéen, hyperbolique, est modelé sur des adjectifs homériques comme ἐνδεκάπηγος (*Il.* 6. 319 et 8. 494) ou δωκαικαικοσίπηγος placé en même position métrique (*Il.* 15. 678). Il occupe deux pieds et demi du vers et témoigne de la fonction « poétique » de la colère. L'adjectif fonctionne en double écho avec les adjectifs τριφίλητος (v. 86) et ῥοδόπηγος (v. 128) qui décrivent Adonis, ce qui renforce et l'association et l'opposition entre Dinon et Adonis que construit avec humour le poète.

L'adjectif convoque la grandeur épique et sinon systématiquement sa parodie du moins une forme d'humour, comme déjà chez Aristophane⁶⁵¹, chez le poète comique Anaxandridès au IV^e s. (δωδεκάπηγυν, fr. 41. 28) ou chez Posidippe (τετρακαικαικοσίπηγυν, *Ép.* 19 A.-B., v. 13). En effet, chez Homère et dans l'épopée, les héros sont souvent de haute taille pour les distinguer du commun des mortels. Ainsi, Lycophron (*Alexandra*, v. 860) décrit Achille comme εἰνάπηγυν « haut de neuf coudées », mais d'autres figures gigantesques portent la marque du sacrilège et de la monstruosité⁶⁵², comme Polyphème ou certaines divinités du mal, tel le serpent géant Apophis auquel le nom ἀφῶς nous a fait penser plus haut. Le symbolisme de treize rapproche le nombre de notre « cent » ou « mille »⁶⁵³, comme chez Homère⁶⁵⁴ ou Aristophane⁶⁵⁵ ; la surenchère de

⁶⁴⁹ Berge (2015) p 130-131.

⁶⁵⁰ On retrouve la même anecdote concernant Héphaïstion (Diod., 17. 114).

⁶⁵¹ Dans les *Grenouilles* (v. 1013-1014), Aristophane parle d'hommes « nobles et de quatre coudées » (γενναίους καὶ τετραπήγεις) ; et, dans *Les Guêpes* (v. 553) « d'hommes grands et de quatre coudées » (ἄνδρες μεγάλοι καὶ τετραπήγεις). L'adjectif τετραπήγεις est relativement courant.

⁶⁵² Sur l'ambiguïté du gigantisme dans la littérature et la sculpture grecques archaïques, voir Hermary (2015).

⁶⁵³ Sur les composés et les *hapax legomena* chez Posidippe, voir Di Nino (2010) p. 275-302.

⁶⁵⁴ Ainsi, au chant 5 de l'*Iliade* (v. 387), Arès se trouve enfermé « dans une jarre de bronze pendant treize mois » : χαλκῆφ δ' ἐν κεράμφ δέδετο τρισκαίδεκα μῆνας.

⁶⁵⁵ *Plout.* 846 : Δι. οὐκ, ἀλλ' ἐνεργίωσ' ἔτι τριακαίδεκα, « Non, mais je le porte depuis cent ans »

Praxinoa est d'autant plus flagrante que, chez Posidippe (66 A.-B.), la vache de Myron est qualifiée de τρισεπαργύριον au sens d'« inestimable ».

Il faut également rappeler ici le goût de la mesure et de la précision scientifique des Alexandrins que l'on retrouve dans certains textes de Callimaque⁶⁵⁶ ou de Posidippe (*Ép.* 8 A.-B., v. 7 ; 18 A.-B.) notamment auxquels Théocrite pourrait plaisamment faire allusion ici.

Chez ces derniers, et l'on ne peut exclure ici cette piste, cette « épaisseur » est également convoquée d'un point de vue méta-poétique. Callimaque (fr. 398. 1 Pf.) critique la *Lyde* d'Antimaque en ces termes : Λύδη καὶ παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν opposant ainsi l'esthétique de la miniature, de la légèreté et du petit à la « grandiloquence » épique. Déjà, dans les *Grenouilles* d'Aristophane (1056-1061), Euripide oppose une diction « humaine » plus familière à la grandeur d'Eschyle qui débite « des Lycabettes et des mots hauts comme le Parnasse » (Λυκαβηττοῦς || Καὶ Παρνασσῶν (...) μεγέθη, v. 1056-1057).

Il y a, en outre, quelque chose de « démodé » dans le colossal, comme l'exprime Posidippe (*Ép.* 62 A.-B.) : Μιμ[ή]σασθε τάδ'ἔργα, πολυχρονίους δὲ κολοσσῶν, || ὧ̃ ζ[ωι]οπλάσται, ν[αί,] παραθεῖτε νόμους, « Inspirez-vous de ces travaux, mais ces normes bien anciennes des statues colossales, vous qui modelez la vie, oui, laissez-les de côté ».

Cette conception de l'esthétique alexandrine trouve un écho très clair dans l'*Idylle 15* : à la condamnation du géant de treize coudées Dinon, correspond l'Adonis ῥοδόπηγυς (v. 128) et ἔμψυχ' (v. 83)⁶⁵⁷ peint par des ζωογράφοι. À travers le nom κολοσσός, Posidippe invite probablement le lecteur à se remémorer certaines œuvres sculptées, ou même plusieurs en même temps⁶⁵⁸. De même, l'adjectif τρισκαιδεκάπηγυς convoque les images d'un bagage multiculturel partagé par les lecteurs de Théocrite : des représentations monumentales comme le Colosse de

⁶⁵⁶ Par exemple, les *Iambes* 6, 7, et 9.

⁶⁵⁷ Dans l'*Épigramme* 63 AB, le poète promeut un art calqué sur le vivant et emploie le même adjectif [ἔμψυχ]ος.

⁶⁵⁸ On trouve ce procédé dans l'*Idylle 4* (v. 50-57) : le motif du *Spinario* est attesté d'abord dans l'iconographie égyptienne : Bakka-Lagarde (2017) p. 2. Dans l'*Idylle 22*, Amycos (v. 47) est décrit comme un σφυρέλατος κολοσσός, « « un colosse façonné au marteau ».

Rhodes⁶⁵⁹, des statues « réalistes » colossales de l'époque⁶⁶⁰, des statues primitives archaïsantes et les hiératiques statues colossales pharaoniques.

Le terme de κολοσσός, d'origine dorienne, a d'abord désigné « une statue aux jambes étroitement collées, sinon remplacées par un simple pilier, une statue figée, d'allure archaïque ou archaïsante⁶⁶¹ ». Dinon est ainsi peint à la fois comme un immense nigaud⁶⁶² mais aussi comme un grand empoté.

L'idiotie du mari est un *topos* comique dès Aristophane (*Thesm.* 279-280) : καὶ τὴν θυγατέρα Χοιρίον ἀνδρός μοι τυχεῖν || πλουτοῦντος, ἄλλως δ' ἠλιθίου κάβελτέρου, « Puisse ma fille Porcinette épouser un homme riche, mais par ailleurs sot et niais ». Le passage peut aussi être lu comme un contrepoint ironique à la figure du « grand » fiancé « hyper viril », semblable à Arès et évoqué, non sans humour, dans un chant d'hyménée de Sappho (fr. 111. 5-7) :

γάμβρος †εἰσέρχεται ἴσος† Ἄρει,

<ὁμήναον>

ἄνδρος μεγάλω πόλυ μέζων.

Le fiancé entre, égal à Arès, Hyménée ! Bien plus grand qu'un homme grand.

Stigmatisé comme un colosse, Dinon est un personnage d'un temps et d'une esthétique sinon complètement révolus, du moins contraires aux aspirations et au goût de Théocrite et de ses figures parlantes. Un passage de l'*Idylle* 7 (v. 45-48) pourrait confirmer cette interprétation :

ὥς μοι καὶ τέκτων μέγ' ἀπέχθεται ὅστις ἐρευνῆ

ἶσον ὄρευς κορυφᾷ τελέσαι δόμον Ὠρομέδοντος,

καὶ Μοισᾶν ὄρνιας ὅσοι ποτὶ Χῖον ἀοιδόν

ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι.

⁶⁵⁹ Roux (1960) p. 5 : « En l'année 304 avant J.-C, les Rhodiens, sortis vainqueurs du siège formidable que leur infligeait sans relâche, depuis une année, Demetrios Poliorcète, décidèrent d'ériger à l'entrée de leur port, en action de grâces à la divinité tutélaire de l'île, une statue en bronze du Soleil, haute de soixante-dix coudées. Un disciple de Lysippe, le bronzier Charès de Lindos, conduisit l'entreprise à son terme en douze années de travail, et les Anciens mirent au nombre des Sept Merveilles du monde ce véritable tour de force technique, prouesse d'ingénieur autant que de statuaire, le « colosse » de Rhodes. »

⁶⁶⁰ Voir par exemple, la tête de jeune homme conservée au MOMA (L.2016.33.2)

⁶⁶¹ Roux (1960) p. 34.

⁶⁶² C'est l'interprétation du terme à laquelle invite la scholie.

Comme je déteste et le charpentier qui entreprend de bâtir une demeure égalant par sa hauteur le mont Oromédon et les oiseaux des Muses, autant qu'ils sont, qui s'épuisent à piailler en vain pour rivaliser avec l'aède de Chios.

v. 18 : ΓΟ. χῶμὸς ταῦτα γ' ἔχει· φθόρος ἀργυρίῳ Διοκλείδᾳ·

La réplique de Gorgô est calquée sur celle de Praxinoa : elle introduit la similitude des deux époux, Dinon et Diocleidas⁶⁶³ tandis que le deuxième hémistiche s'achève sur une exclamative qui fait écho à l'exclamation de Praxinoa ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχυς. À la fin du texte, sitôt la performance de la fille de l'Argienne terminée, Gorgô reprend la critique de son mari : l'avant-dernier vers (χῶνὴρ ὄξος ἅπαν, πεινᾶντι δὲ μηδὲ ποτένθης, v. 148) donne l'impression d'un éternel ressassement. Ce retour à l'évocation des crises conjugales traduit bien, entre autres choses, combien l'autorité et l'agentivité des femmes du commun sont, dans ce texte, relativement illusoires.

χῶμὸς : Cette double crase dorienne (= καὶ ὁ ἐμὸς) n'est attestée nulle part ailleurs⁶⁶⁴. Le nom ἀνὴρ (v. 15 ; v. 17) est sous-entendu, quoique le mot n'ait pas forcément la même signification dans le vers précédent. C'est peut-être moins le « mâle homérique » que « l'époux », ici, comme au vers 15, et chez Aristophane (*Lys.* 838) : ἔγωγε· κᾶστιν οὐμὸς ἀνὴρ Κινησίας, « Moi pareil. C'est aussi mon mari Kinésias ».

Le passage pourrait procéder d'une forme d'écho à la scène de *Lysistrata* (v. 99-107), dans laquelle les femmes regrettent l'absence de leurs maris en renchérissant l'une l'autre sur le piteux sort de ces derniers (ὁ γοῦν ἐμὸς ἀνὴρ... ὁ δ' ἐμὸς γε... ὁ δ' ἐμὸς γα) :

Λυ. τοὺς πατέρας οὐ ποθεῖτε τοὺς τῶν παιδίων
ἐπὶ στρατιᾶς ἀπόντας; εὔ γὰρ οἶδ' ὅτι
πάσαισιν ὑμῖν ἐστὶν ἀποδημῶν ἀνὴρ.
Μυ. ὁ γοῦν ἐμὸς ἀνὴρ πέντε μῆνας, ὃ τάλαν,
ἄπεστιν ἐπὶ Θράκης φυλάττων Εὐκράτη.
Κα. ὁ δ' ἐμὸς γε τελέους ἑπτὰ μῆνας ἐν Πύλῳ.

⁶⁶³ L'onomastique les rapproche aussi à travers la répétition du radical Δι- à l'initiale de leur nom.

⁶⁶⁴ Au vers 148, Gorgô emploie la crase χῶνὴρ.

Λα. ὁ δ' ἐμός γα καὶ κ' ἐκ τᾶς ταγαῆς ἔλση ποκά,
πορπακισάμενος φροῦδος ἀμπτάμενος ἔβα.

Lysistrata : *Les pères de vos petits-enfants partis à l'armée ne vous manquent pas ? Car je sais bien que chacune de vous avez un mari absent.*

Myrrhine : *Oui ! Mon mari est parti depuis cinq mois. Malheureuse que je suis ! En Thrace : il garde Eucratès.*

Calonice : *Et le mien est, depuis sept mois entiers, à Pylos.*

Lampito : *Et le mien, s'il revient d'aventure de son régiment, il saisit en vitesse son bouclier et s'envole.*

Si Théocrite se souvient de ce passage, il en propose une réécriture condensée et inversée. En effet, si l'on retrouve une même colère et un même goût pour la surenchère, au désir⁶⁶⁵ des Athéniennes répond le dégoût des Syracusaines. D'ailleurs, en dehors de Théocrite, on trouve la contraction χούμους en même position métrique chez Callimaque (*Ép.* 31. 5. 3) dans l'expression χούμους ἔρωσ. Cette expression fait l'objet de reprises, toujours en même position métrique, chez les épigrammatistes (Asclépiade, *AP* 12. 162. 2 : ούμους Ἔρωσ ; Anonyme, *AP* 12. 104. 1 et 156. 2). L'ellipse χῶμους pourrait ainsi créer un effet de surprise par rapport aux attentes des lecteurs et renforcer l'impression du désamour de Gorgô.

χῶμους ταῦτα γ' ἔχει : Gorgô reprend la syntaxe employée par Praxinoa au vers 8 (ταῦθ' ὁ πάραρος τῆνος) pour introduire sa critique. Marquée par l'asyndète, la formule peut être comprise ainsi : « et le mien aussi ! C'est comme ça » ou « c'est la même chose... ». Elle pourrait rappeler une formule oratoire comme chez Isée (*Περὶ τοῦ Ἀγνίου κλήρου*, 39. 9-10) : Ὅτι δὲ ταῦτα οὕτως ἔχει, ῥαδίως ἐπιδείξω, « Que les choses sont ainsi, je vous le démontrerai facilement ». La fin du vers prend ainsi des accents d'introduction rhétorique⁶⁶⁶ confirmés au vers suivant, lorsque Gorgô énonce la preuve de sa thèse.

φθόρος : Le terme est rare⁶⁶⁷ ; il est possible que Théocrite se souvienne d'un passage de Théognis ce qui confèrerait à la réplique de Gorgô une tonalité moralisante (*Élég.* 1. 832) : Πάντα

⁶⁶⁵ Un peu plus loin est mentionné un *olisbos* de « huit doigts » (v. 109) que Théocrite réintègre peut-être non sans humour mais « avec pudeur » dans l'imbécile de « treize coudées ».

⁶⁶⁶ Voir aussi Aristoph., *Lys.* 717 : Λυ. τί Ζῆν' ἀυτεῖς; ταῦτα δ' οὖν οὕτως ἔχει, « Pourquoi invoques-tu Zeus ? Voici comment sont les choses. »

⁶⁶⁷ 14 occurrences avant Théocrite.

τάδ' ἐν κοράκεσσι καὶ ἐν φθόρῳι) ; l'expression ἐς φθόρον attestée chez Épicharme (fr. 84. 125) et chez Eschyle (*Sept* 252 ; Ag. 1267) traduit la force du sens du mot, lié à la destruction, l'anéantissement. C'est aussi le mot retenu par Thucydide pour décrire la peste d'Athènes entre 430 et 426 (*Hist.* 2. 52. 2) et par Platon (*Euth.* 285b) pour qualifier les sophistes. L'adjectif est ici, substantivé en exclamative comme chez Aristophane (*Cav.* 1151 ; *Thesm.* 535) ou Callimaque (*Iamb*, fr. 197. 25 Pf.) : ἄπωθε τὸν φθόρον, « rejette cette engeance ».

L'adjectif substantivé fait écho à l'expression φθονερὸν κακόν employée par Praxinoa (v. 10) ; il rappelle également la personnification du Φθόνοϛ dans l'*Hymne à Apollon* de Callimaque (*Hy.* 2. 105, 107 et 113). Il est intéressant de signaler que la lecture de la dernière occurrence de Φθόνοϛ au vers 113 est discutée et que divers éditeurs comme Meineke, Vahlen et Bethe ont retenu la lecture de Φθόροϛ qui aurait ainsi constitué un « effet de surprise » en fin d'hymne. Cette hypothèse semble séduisante ; Claude Meillier⁶⁶⁸ est tenté lui aussi d'y voir un paragramme ou paronomase jouant sur la ressemblance des deux mots. Ici, le lecteur aurait pu s'attendre, dans une perspective de « cohérence des échos internes » ou du fait de l'importance de l'*Hymne à Apollon* dans le contexte de la cour lagide à une reprise du mot φθόνοϛ. Il me semble que Théocrite pourrait par ce jeu de mots, et décevoir nos attentes et faire une allusion au paragramme de Callimaque.

ἀργυρίῳ : le génitif, dorien, exprime ici l'objet du φθόροϛ, comme chez Polybe (*Hist.* 3. 51. 3) : φθόροϛ τῶν Καρχηδονίων, « le fléau subi par les Cathaginois »⁶⁶⁹. Dinon est dépensier, mal avisé. Cette mention de l'argent au sens de « monnaie » annonce l'expression ἀργυρίῳ καθαρῶ placée dans la bouche de Praxinoa⁶⁷⁰ au vers 36⁶⁷¹. Dans les deux passages, la négativité de la dépense se cristallise contre l'homme, l'époux imbécile ou le tisserand trop cher. J. Whitehorne⁶⁷² y voit le snobisme des protagonistes qui rivaliseraient pour montrer leur capacité à « claquer » de l'argent.

⁶⁶⁸ Meillier. (1991) p. 88.

⁶⁶⁹ Voir Humbert (1960) § 458. L'expression pourrait être rendue par un adjectif composé *ἀργυρόφθοροϛ que l'on peut rapprocher de l'adjectif ἀργυροστερήϛ, « voleur d'argent » (Esch., *Choe.* 1001).

⁶⁷⁰ De manière amusante, Praxinoa se montre elle-même aussi dépensière que Diocleidas, mais elle blâme indirectement le tisserand.

⁶⁷¹ Au contraire, l'évocation du métal argent au vers 114, renvoie à l'opulence homérique. Il n'y a pas de « monnaie » chez Homère ; les échanges et les dons se font sous forme matérielle (chevaux, femmes, objets précieux) ; l'intérêt pour l'argent en littérature et en philosophie et sa réalité se traduisent dans les textes surtout à partir du V^e s. (Eschyle, Aristophane, Platon, etc.).

⁶⁷² Whitehorne (1995).

Par ailleurs, Diocleidas, par ses achats de toisons (v. 19), pourrait rappeler de manière très dégradée, la libérale et très déloyale Clytemnestre et ses dépenses textiles somptuaires. Dans la tragédie éponyme, Agamemnon hésitant⁶⁷³ à marcher sur les textiles de pourpre préparés par Clytemnestre évoque leur prix « payé en argent » (ἀργυρωνήτους θ' ὑφάς, v. 949) mais celle-ci le rassure en affirmant la richesse de leur maisonnée (v. 962) : πένεσθαι δ' οὐκ ἐπίσταται δόμος, « notre demeure ne sait ce qu'est être pauvre ».

On peut enfin lire dans l'imprécation φθόρος ἀργυρίω un renversement ironique des valeurs hésiodiques selon lesquelles la femme est celle dont on doit se méfier au sein de la maison⁶⁷⁴. Dans les *Travaux et les jours* (v. 373-375), le poète prodigue ainsi ses conseils :

Μηδὲ γυνή σε νόον πυγαστόλος ἐξαπατάτω
αἰμύλα κωτίλλουσα⁶⁷⁵, τεῆν διφῶσα καλήν·
ὄς δὲ γυναικὶ πέποιθε, πέποιθ' ὃ γε φιλήτησιν

Qu'une femme ne trompe pas non plus ton esprit, armée de sa croupe, babillant des mensonges et farfouillant ton grenier : celui qui se fie à une femme, se fie à des voleurs.

Quelques vers plus loin, Hésiode évoque le travail incessant qui procurera à l'homme la richesse (ἔργον ἐπ' ἔργῳ ἐργάζεσθαι, v. 382). Par une inversion comique, ici, c'est Gôrgô (v. 19) qui doit compenser (ἔργον ἐπ' ἔργῳ) les dépenses mal avisées de son époux. À travers ces échos tragiques et hésiodiques, Gorgô, à la manière de Praxinoa, se distingue d'un paradigme féminin clairement misogynne et l'inversant contribue à une forme de « féminisme » qui structure le poème.

Διοκλείδας : Le rejet met en valeur le nom de l'époux de Gorgô. Ce nom est bien attesté dans la littérature et dans le corpus épigraphique (*LPGN*). Il contribue ainsi, à un premier niveau, à la vraisemblance du personnage et du mime. Cependant, conformément à la pratique onomastique de Théocrite, le choix du nom relève de diverses intentions. Les sonorités brutales du nom sont en harmonie avec la colère de la Syracusaine et les dentales semblent symboliser la faim qui le caractérise (v. 147).

⁶⁷³ Agamemnon craint la colère des dieux et « leur regard envieux » (v. 947 : μή τις πρόσωθεν ὄμματος βάλοι φθόνος).

⁶⁷⁴ Selon Hésiode (*Théog.* 608-609), même si l'homme a épousé une bonne épouse « il voit, toute sa vie, le mal compenser le bien ».

⁶⁷⁵ Il n'est pas anodin de remarquer que c'est ce même terme, mis en valeur en fin de vers, que l'homme agacé par le babillage des Syracusaines emploie au vers 87.

Comme le nom de Dinon, le nom de Diocleidas est, associé à la puissance divine ; il est susceptible de susciter la crainte. Il peut se décomposer à partir du nom relativement commun Dioclès (voir, par exemple, *Id.* 12. 29) auquel est ajouté le suffixe patronymique (*Dio-kléos-idès*) et peut se comprendre comme « gloire de Zeus » ou, de manière plus amusante, *Dio-kleis* qui en fait une « divinité de la clé ». Il serait alors forgé sur un radical un peu différent, κλειδ-, que Théocrite n'utilise jamais⁶⁷⁶ pour désigner la clé. Dans les deux cas, le nom évoque ironiquement une grandeur divine dont est dépourvu le personnage.

La capacité de Diocleidas à enfermer Gorgô est toute relative. Il impose, cependant, selon Gorgô, le retour de sa femme à la fin du texte et partant, celui de Praxinoa (v. 144)⁶⁷⁷. Le nom de Diocleidas renvoie à une certaine obsession de l'homme grec particulièrement peinte dans la comédie : mettre la femme sous clé, ou la priver d'accès à certains objets ou à certains espaces de la maison, comme en témoigne Aristophane (*Thesm.* 421-425) :

οἱ γὰρ ἄνδρες ἤδη κλειδία
αὐτοῖ φοροῦσι κρυπτά, κακοηθέστατα,
Λακωνικ' ἄττα, τρεῖς ἔχοντα γομφίους.

*Les hommes portent toujours sur eux des petites clefs
secrètes, tout ce qu'il y a de plus perfide, venant de Laconie, munies
de trois crans.*

L'époque hellénistique confère à la femme davantage de liberté de mouvements ce qui met en échec (partiel) l'éponymie de ce nom dans l'*Idylle 15*. Praxinoa détient autorité sur la clé du *larnax* (v. 33) et sur celle de la porte de la cour (v. 43)⁶⁷⁸, les deux femmes circulent librement dans la ville et choisissent de se laisser « enfermer à clé » (temporairement) au palais (v. 77).

Par ailleurs, le nom de Διοκλείδας rappelle le nom Ἡρακλείδας (*Id.* 17. 26) « Héraclide, un fils d'Héraclès, » c'est-à-dire Hyllos ou Caranos ou Perdiccas, l'un des fondateurs légendaires de la dynastie royale de Macédoine et lui-même fils de Zeus. En cela, le nom de Diocleidas pourrait, comme le nom Dinon contenir une essence royale et divine qui, par effet un effet de dégradation comique, peine à s'actualiser.

⁶⁷⁶ Ailleurs chez Théocrite, les mots construits autour du radical de « clé » le sont avec κλαξ- : v. 33, 43 ; 77. Voir aussi *Id.* 6. 32 et 18. 5.

⁶⁷⁷ Il faut remarquer que la clé est un possible symbole phallique. Voir Henderson (1991) p. 45.

⁶⁷⁸ C'est d'ailleurs Héra qui « garde les clés du mariage » (κλειδίας γάμου φυλάττει) dans les *Thesmophories* d'Aristophane (v. 976).

v. 19 : ἑπταδράχμωσ κυνάδας, γραιῶν ἀποτίλματα πηρῶν,

La construction heurtée du vers⁶⁷⁹ à travers l'asyndète, l'emploi expressif des sonorités consonantiques et la juxtaposition de périphrases énigmatiques marquées par un lexique précis traduisent la colère de Gorgô et jouent tant avec les limites de l'ἐνάργεια qu'avec la curiosité du lecteur. On n'apprendra qu'au vers suivant ce que les deux groupes nominaux du vers signifient : que Diocleidas a acheté des toisons trop chères et de piètre qualité. Les deux mots épousant, par leurs sonorités, la colère de Gorgô, ἑπταδράχμωσ et κυνάδας sont efficacement placés en début de vers. Le lexique mobilisé témoigne de la fonction poétique de la colère dans ce texte.

Le motif iconographique du mari apportant de la laine à son épouse à des fins de tissage et de filage domestique est attesté par une *pyxis* du peintre de Veii (Attique, 470-460 av. n. è.) conservée au Mount Holyoke College Art Museum (South Hadley, États-Unis, Inv. MH 1932.5.B.SII). La scène symbolise une harmonie domestique idéale que Théocrite renverse ici.

ἑπταδράχμωσ : L'adjectif est placé, de manière expressive, au début du vers pour illustrer et justifier la critique énoncée au vers précédent, φθόρος ἀργυρίω. Apposé indirectement à πόκωσ (v. 20), c'est un *hapax* forgé sur le modèle épique. Il confère une sorte de grandeur de ton à Gorgô et actualise le « monde » d'Homère où la monnaie est largement absente. L'adjectif répond à l'adjectif τρισκαιδεκάπαχυς (v. 17) forgé par Praxinoa⁶⁸⁰. La crise contribue à la verve créative des Syracusaines dont l'émulation est favorisée par une forme de rivalité.

Les composés en ἑπτα- sont attestés dès Homère : on peut évoquer ici le bouclier fait de sept peaux de bœufs d'Ajax (ἑπταβόειος, *Il.* 7. 220 ; 222, etc.) ou « Thèbes aux sept portes » (Θήβης (...) ἑπταπύλοιο, *Il.* 4. 406). Chez Pindare également apparaissent quelques composés comme ἐπτάγλωσσον (*Ode* 5. 25) et ἑπτακτύπου (*Ode* 2. 70). Parmi les Tragiques, Euripide est particulièrement créatif (ἑπταφθόγγου, *Ion*, 881 ; ἑπτατόνου, *Iph. Taur.* 1129, etc.). Enfin, parmi les contemporains de Théocrite, on peut remarquer ἐπτάμυχος chez Callimaque (*Hy.* 4. 65). De manière notable, certains de ces composés sont forgés ou réemployés dans un contexte comique⁶⁸¹ comme l'adjectif ἑπταβόειος chez Aristophane (*Gren.* 1017) ; ἐπτάδουλος est attesté chez Hipponax (fr. 147. 2) et repris par Héronidas (*Mim.* 5. 75). L'ironie de Théocrite pourrait aussi ici

⁶⁷⁹ À rapprocher de la syntaxe des v. 8- 9.

⁶⁸⁰ Un intérêt certain pour les chiffres se traduit dans le poème à travers l'emploi d'adjectifs rares et complexes (τρискаιδεκάπαχυς, v. 17 ; ὀκτωκαιδεκετής ἢ ἔννεακαιδεχ' ὁ γαμβρός, v. 129).

⁶⁸¹ Voir aussi par exemple chez Aristophane : ἑπτακότολος (fr. 472) ; ἐπτάπους (fr. 675).

viser la conception des Pythagoriciens⁶⁸² pour qui le nombre premier sept, associé à Athéna, a une riche importance cosmologique, musicale et philosophique. Il représente entre autres « le moment opportun »⁶⁸³. La valeur symbolique du chiffre sept est bien connue par ailleurs⁶⁸⁴.

Le prix énoncé par Gorgô relève de l'hyperbole. Le papyrus *Enteux 2*, daté de 218, pourrait proposer un ordre de valeur pour une toison ; un marchand de laine, Harmeusis, se plaint d'avoir été trompé par Séos, un juif d'Alabanthis qui lui a vendu « 118 toisons à 4 drachmes 5 oboles et 2 chalchoi chacune⁶⁸⁵ ». Le prix de la laine varie beaucoup, comme aujourd'hui, dans les sources papyrologiques : d'après *P. Cair. Zen. 5. 59825* (l. 6) : ἐρίων μν(ῶν) ιε (δραχμὰς) κ, le prix payé est de « 20 drachmes pour 15 mines de laine » dont on peut penser qu'elle a été triée⁶⁸⁶ ; *P. Cair. Zen. 4. 59784* (l. 8-9) rapporte une transaction de 8 talents et demi (510 mines) de laine pour 340 drachmes⁶⁸⁷ ; quant à *P. Cair. Zen. 3. 59398*, il porte le prix de 108 drachmes pour 50 mines de laine⁶⁸⁸.

κυνάδας : L'adjectif, synonyme de κύνεος, est aussi apposé à πόκος. Le sens du mot est débattu car il n'est pas attesté avant Théocrite. Le nouveau Bailly propose d'ailleurs de traduire le mot par « crotte de chien ». On suppose en général qu'il est substantivé⁶⁸⁹. Selon Hésychios (κ 4554), le mot serait synonyme de ἀπομαγδαλιά⁶⁹⁰, une « pâte qu'on roulait dans ses mains pour les nettoyer au sortir de table, et qu'on jetait aux chiens »⁶⁹¹.

⁶⁸² Les sectateurs de Pythagore sont moqués dans l'*Idylle 14* (v. 5-6).

⁶⁸³ Riedweg (2005) p. 81 propose une synthèse de la conception du chiffre 7 pour les Pythagoriciens : il s'appuie sur le témoignage d'Alexandre (*Probl. 2. 47* ; *Metaph. 38. 10-39. 15*).

⁶⁸⁴ Voir par exemple αἱ ἐπτὰ νῆσοι (Alexis, fr. 268) ; οἱ ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας ; τὰ ἐπτὰ θεάματα, Str.17.1.33, ; οἱ ἐπτὰ σοφισταί, Isoc., 15. 109 ; οἱ ἐπτὰ σοφοί Stob., 3. 1. 172 et à l'époque ptolémaïque, la construction de l'Heptastadion, digue reliant l'île de Pharos au continent.

⁶⁸⁵ πόκος ρη ἀνὰ (δραχμὰς) δ (πεντάβολον) (χαλκοῦς).

⁶⁸⁶ Une toison semblant peser, d'après les sources dont nous disposons, entre une et deux mines environ, on parvient au prix de 2 drachmes environ pour une toison « idéale » et peut-être triée pesant 1.5 mines.

⁶⁸⁷ Selon le même calcul, la toison correspondante reviendrait à une drachme. Il s'agit d'une transaction de gros, ce qui explique en partie la faiblesse du coût.

⁶⁸⁸ Selon le même calcul, la toison correspondante reviendrait à 3. 4 drachmes.

⁶⁸⁹ Mais le dictionnaire *LSG* propose de sous-entendre ici le nom θρίξ.

⁶⁹⁰ Aristoph., *Cav.* 415 : le poète comique établit le lien entre les chiens et les ἀπομαγδαλιά : ἀπομαγδαλιάς ὥσπερ κύων ; « des boules de mie, comme un chien ? » Voir aussi Alciph., *Lettres*, 3. 8. 2. 5 ; Plut., *Lyc.* 12. 5. 6 et 6. 6.

⁶⁹¹ Pour une explication précise, voir Jul. Poll., *Onom.* 4. 93.

Ces toisons seraient donc des « torchons⁶⁹² » bons à jeter. Cependant cette interprétation n'est pas complètement convaincante. On peut plutôt considérer⁶⁹³ que Gorgô dénonce la fibre de ces toisons comme étant, à la manière du poil de chien, rêche, courte, épaisse⁶⁹⁴ et qu'elle ne pourra être transformée en textile souple, léger et fin qui est le but des travaux féminins depuis Homère (*Od.* 17. 96-97).

Cette hypothèse est soutenue par un passage de l'*Idylle* 5 (v. 26) : Τίς τρίχας ἀντ' ἐρίων ἐποκίξατο, « Qui tondit des poils au lieu de toisons ? ». Elle pourrait même convoquer, par ironie du poète, le souvenir, de la kunée d'Hadès (κυνέη Ἄϊδος, *Il.* 5. 845) tant le mot est proche, par ses sonorités, de l'expression. Selon Photios (*Lex.* 1203), la kunée porte son nom du fait d'être faite de peau de chien (κυνᾶς· τὰς περικεφαλαίας, ἦτοι τὰς ἀπὸ κυνέων δερμάτων γιγνομένης)⁶⁹⁵. Il y a sans doute une allusion métapoétique à mettre en rapport avec l'art poétique d'Érinna, mais aussi avec celui de Théocrite tel qu'il est manifesté dans l'*Idylle* 28.

Par ailleurs, la dimension péjorative du chien est bien connue : le mot est employé comme insulte dès Homère⁶⁹⁶ ou comme juron⁶⁹⁷, notamment par Socrate (*Gorgias* 482b 5 ; *Ap.* 22a), lorsque la convocation des dieux est impie. Au vers 53, Praxinoa emploie le terme κυνοθαρσής pour houspiller Eunoa. Cet emploi étonnant du terme κυνάδας et sa proximité avec le nom πηρᾶν, pourrait enfin révéler un clin d'œil ironique à la besace (πηρᾶν) du Cynique⁶⁹⁸.

γραιῶν πηρᾶν : La forme du génitif pluriel est dorienne ; l'expression, marquée par l'abondance des sons ouverts, est à rapprocher de l'expression γέρων (...) πέπλος (*Id.* 7. 17), « un vieux péplos » par laquelle, Théocrite évoque le travestissement d'Ulysse au chant 13 de l'*Odyssée*. De manière allusive, il joue ici également avec ce souvenir de lecture.

⁶⁹² Le mot n'est pas complètement heureux car les ἀπομαγδαλιά sont comestibles.

⁶⁹³ Avec Legrand (1925) p. 121 (« peaux de chiens ») ; Gow (1952) t. I p. 111 (« dog's hair ») ; Gow (1952) t. II p. 272 ; Monteil (1968) p. 149.

⁶⁹⁴ Le diamètre de la fibre et la longueur de la mèche sont des éléments essentiels pour produire une laine de qualité et un fil doux, uni et fin.

⁶⁹⁵ Nous possédons peu de sources sur les peaux de chien comme matière première. Voir aussi Aristoph., *Lys.* 158.

⁶⁹⁶ *Il.* 6. 344 et 356 ; 8. 423 ; 21. 48 ; *Od.* 18. 338 ; voir aussi *Il.* 13. 623 ; 8. 299 et 527 ; *Od.* 17. 248 ; 22. 35.

⁶⁹⁷ Voir aussi Cratin. fr. 231 ; Aristoph., *Guêp.* 83 ; Call., *Aitia*, fr. 75 ; 4 Pf.

⁶⁹⁸ Cratès de Thèbes a composé un poème intitulé *Péra* (*La Besace*) qui évoque la cité idéale des Cyniques, Péra (fr. 6-12). Le philosophe cynique est appelé « Chien » chez Aristote (*Rh.* 1411a 24), dans deux épigrammes d'Antipater (*AP* 7. 65 et 413), etc.

γραῖαν : Le mot est d'abord un substantif particulièrement attesté dans le corpus tragique et qui désigne la vieille femme. Le terme *γραία*, assez rare, n'a vraiment la faveur que d'Euripide⁶⁹⁹ avant Théocrite qui le privilégie pour désigner une vieille femme. Homère emploie ce nom une seule fois pour désigner Euryclée, (*γραίης πυκιμηδέος*, *Od.* 1. 438) ; il apparaît aussi une fois chez Aristophane⁷⁰⁰ (*Thesm.* 1024). Il est à noter que l'on trouve le nom *γραία* dans un fragment du maître de Théocrite, Philétas (fr. 14). C'est chez les Tragiques, que le mot, employé comme adjectif, est appliqué à des noms de choses : on trouve ainsi chez Eschyle *γραῖαι δαίμονες* (*Eu.* 150), et *γραίας ἐρείκης* (*Ag.* 295) ; chez Sophocle, *γραίας ἀκάνθης* (fr. 868) et chez Euripide, *γραῖαν ὠλένην* (*Ion*, 1213) et *γραία χερὶ* (*Héc.* 877).

Le rapprochement montre clairement comment Théocrite s'approprie et le texte épique et la diction tragique. Dans ce cas, et ce n'est pas une constante chez Théocrite, l'âge semble perçu négativement. Le terme est peut-être à rapprocher de l'ironie déployée par Gorgô (v. 63) aux abords du palais, après la rencontre avec la vieille femme. Il est d'ailleurs possible de faire une lecture métapoétique de ce vers : aux toisons moelleuses de l'univers bucolique admirées au palais par la Syracusaine, s'opposent un lot d'objets rêches, sales et antiques jugés « convenables » par son époux.

ἀποτίλματα : Le nom est un *hapax* dérivé du verbe ἀποτίλλω qui signifie « épiler, arracher » (*τὰς τρίχας*, Hdt., *Hist.* 3. 16) ou même « écailler un poisson » (*σαπέροδην ἀποτίλαι*, Aristoph., fr. 686). Le verbe apparaît métaphoriquement chez Aristophane (*Lys.* 578) mais il semble renvoyer à une étape précise du tri de certaines toisons dites « jarreuses », le retrait du poil de jarre. Le mot, création possible émanant de la colère de Gorgô, renvoie à des fibres rêches et inexploitable pour le filage d'une laine fine et douce. Notons que c'est ironiquement le même geste, de sélection précise du poil, qui est effectué, du temps de Théocrite, pour prélever les plus belles toisons.

En effet, la production et le soin pris pour prélever une toison de grande qualité a connu de grands progrès dans l'Antiquité. On sait notamment à travers l'étude des *papyri* des archives de Zénon qu'à l'époque de Théocrite, l'on couvrait les moutons dont la laine était la plus précieuse (et surtout ceux de race milésienne) avec des protections en cuir ; ils étaient ensuite épilés à la main comme l'atteste le papyrus *P.Cair. Zen.* 3. 59430⁷⁰¹. « La technique est celle des “brebis

⁶⁹⁹ 11 occurrences de *γραία* pour 13 occurrences de *γραῖς*.

⁷⁰⁰ Probablement dans un contexte parodique d'Euripide. On le trouve aussi chez Sophocle (*Trach.* 870).

⁷⁰¹ Voir aussi Arist., *Prob.* 893a 17.

vêtues" (ὑποδιφθέροι ποιῖναι, les *oves pellitae* des Romains). Les bêtes étaient en effet revêtues de couvertures pour conserver une toison impeccable⁷⁰². Les brebis n'étaient pas tondues, mais on attendait le moment où la vieille laine se détachait naturellement pour l'arracher brin à brin. On produisait ainsi des laines fines (ἔρια μαλακά). Ce type d'élevage était en usage dans de nombreux endroits du monde grec⁷⁰³. »

πηρῶν : Le nom est attesté d'abord dans l'*Odyssée* pour décrire une besace, un sac à provisions en cuir. Du point de vue métrique, ici, comme en *Id.* 1. 49 et 53, Théocrite place le nom en fin de vers à la manière d'Homère, nous signalant ainsi qu'il se souvient de la besace d'Ulysse⁷⁰⁴. Au chant 13 de l'*Odyssée*, Athéna rend méconnaissable le héros (v. 431-437) et le transforme en mendiant :

ξανθὰς δ' ἐκ κεφαλῆς ὄλεσε τρίχας, ἀμφὶ δὲ δέρμα
 πάντεσσι μελέεσσι παλαιοῦ θῆκε γέροντος, (...)
 ἀμφὶ δέ μιν ῥάκος ἄλλο κακὸν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα,
 ῥωγαλέα ῥυπόωντα, κακῶ μεμορυγμένα καπνῶ·
 ἀμφὶ δέ μιν μέγα δέρμα ταχείης ἔσσο' ἐλάφοιο,
 ψιλόν· δῶκε δέ οἱ σκῆπτρον καὶ ἀεικέα πῆρην,
 πυκνὰ ῥωγαλέην· ἐν δὲ στρόφος ἦεν ἀορτήρ.

Elle fit tomber de sa tête ses cheveux blonds et autour de tous ses membres elle plaça la peau d'un antique vieillard (...). Sur lui, elle jeta un faux haillon, vilain, et une tunique, loques sales, noircies d'une méchante fumée. Autour de lui, elle plaça enfin une grande peau d'un cerf rapide qui a perdu ses poils. Puis, elle lui donna un bâton et elle lui donna une ignoble besace, de loques sur loques. De corde était sa courroie.

Le rapprochement des deux passages révèle des échos précis, bien que le poète n'emploie pas les mots d'Homère. Le rapport intertextuel devient ainsi plus allusif : Théocrite emploie ainsi le nom ἀποτίλματα en écho à ψιλόν ; l'isotopie du lambeau, de la vieillesse et de la saleté contribuent aussi au rapprochement. À la besace loqueteuse et vide d'Ulysse, s'opposent, sans

⁷⁰² Diogène le Cynique avait moqué cette méthode comme le rapporte Diogène Laërce (*Diogène*, 41) : il observe les brebis des Mégariens couvertes de peaux et en conclut qu'il valait mieux être le bouc des Mégariens que leur enfant.

⁷⁰³ Chandezon (2003).

⁷⁰⁴ La description de la besace est reprise en *Od.* 17. 197-198 et 18. 108-109 ; au vers 357, elle lui sert de plat pour manger. Le contexte du banquet pourrait orienter le lecteur vers un double sens de κυνάδας.

doute d'autres besaces, garnies d'aliments frais, qui semblent être un accessoire, probablement métopoétique, de la poésie bucolique⁷⁰⁵.

v. 20 : πέντε πόκως ἔλαβ' ἐχθές, ἅπαν ρύπον, ἔργον ἐπ' ἔργω.

La succession de dissyllabes et les jeux de sonorités comme les allitérations en -π, -τ, -κ -ς et -γ contribuent à traduire la rage de Gorgô.

πέντε : On peut remarquer la présence d'un autre chiffre qui contribue à susciter une représentation mentale précise. Ce chiffre est probablement choisi pour ses qualités sonores qui permettent de développer une musicalité vocalique (πέντε πόκως) et une allitération en π qui traduit la fureur de Gorgô (πέντε πόκως (...) ἅπαν ρύπον). Le chiffre correspond cependant à une réalité plausible pour la conception d'un projet textile. Les toisons vendues dans *P. Cair. Zen.* 4 59774 avaient un poids d'environ deux mines chacune⁷⁰⁶ (moins de 1kg) ; cependant, d'après *P. Cair. Zen.* 2. 59287 (1.14), on obtenait quatre mines en moyenne par toison (πόκοι ις, ὧν ὀγκὴ μν(ᾱ).η δ'). Une fois lavées et triées, ces toisons ne devaient fournir que quelques centaines de grammes de fibres aptes au filage.

πόκως : Le nom, à l'accusatif pluriel dorien est le prédicat de ἐπταδράχμωσ ; il clarifie *a posteriori* les vers précédents et explique enfin κυνάδας et γραιῶν ἀποτίλματα πηρᾶν. Le nom apparaît une fois chez Homère pour désigner une toison brute (*Il.* 12. 451). Il est ensuite attesté une dizaine de fois avant Théocrite (*Aristoph.*, *Lys.* 574 ; *Ois.* 714 ; *Eur.*, *Él.* 513, etc.). Les toisons (aussi appelées εἴρια comme en *Id.* 5. 50) font indiscutablement partie du paysage matériel des *Idylles* dites bucoliques. Leur présence dans *Les Syracusaines* est une invitation à considérer les objets comme un élément unifiant l'œuvre de Théocrite et à ne pas réduire le texte à un « mime urbain ». Dans l'*Idylle* 5 (v. 98), Lacon évoque une toison douce pour faire un manteau (ἐς χλαῖναν μαλακὸν πόκον) ; des « toisons douces d'agneaux » sont aussi convoquées par le poète dans l'*Idylle* 28 (v. 12, ἄρνων μαλάκοις (...) πόκοις). Ces toisons y sont douces μαλακὸν ou ὕπνω μαλακώτερα contrairement à celles-ci. Les toisons de Diocleidas fonctionnent en double

⁷⁰⁵ Théoc. *Ép.* 2. Voir aussi la besace de l'enfant représenté sur la coupe dans l'*Idylle* 1 (v. 49 et 53). Dans un passage bien connu de Philoxène, poète à la cour de Dionysos de Sicile, le poète prêtait à son Cyclope « une besace remplie de légumes sauvages humides de rosée » (πήραν ἔχοντα λάχανάτ' ἄγρια δροσερά, fr. 7. 1). Aristophane s'empare de ce passage dans le *Ploutos*, v. 298. La dimension péjorative de la besace est confirmée dans un fragment du poète comique qui nomme un lupanar « besace de Cyllus » (fr. 273).

⁷⁰⁶ C'est peu, si l'on compare le rendement actuel.

opposition par rapport aux tapis de pourpre en laine présentés au Adonies (πορφύρειοι δὲ τάπητες ἄνω μαλακότεροι ὕπνω, v. 125) qui relèvent de deux « esthétiques » réunies, l'une empreinte de grandeur, l'autre essentielle à la poésie de Théocrite.

ἔλαβ' ἐχθές = ἔλαβε χθές : Gorgô fait ici clairement écho au discours de Praxinoa qui emploie l'expression ἔλαβ' ἐνθών au vers 8 à propos de Dinon.

ἐχθές : C'est la forme de l'adverbe systématiquement adoptée par Théocrite (3 occurrences dans les *Idylles* : 2. 171 ; 5. 2 ; 8. 72). Sans être limitée au corpus comique, elle y semble davantage représentée (Aristoph., *Nuées*, 175 ; *Thesm.* 616 ; Euphron., fr. 1. 3 ; Héronid., *Mim.* 2. 58, etc.). L'adverbe fait écho à l'adverbe πρόαν (v. 15) énoncé par Praxinoa. En effet, bien souvent les deux adverbes fonctionnent ensemble, chez les orateurs notamment, dans l'expression ἐχθές καὶ πρόην (Plat., *Gorg.* 470d 1 ; Antiphon, fr. 57. 17 ; Isocr., *Archidamus* 27. 6).

Non sans ironie, les deux Syracusaines respectent les préceptes de Polos, qui s'oppose à Socrate, dans le *Gorgias* de Platon, en matière de preuve dans une argumentation (470b) : ΠΩΛ. Ἀλλὰ μήν, ὦ Σώκρατες, οὐδέν γέ σε δεῖ παλαιοῖς πράγμασιν ἐλέγχειν· τὰ γὰρ ἐχθές καὶ πρόην γεγονότα ταῦτα ἱκανά σε ἐξελέγξαι ἐστὶν καὶ ἀποδείξαι ὡς πολλοὶ ἀδικοῦντες ἄνθρωποι εὐδαίμονές εἰσιν, « Polos : Cependant, assurément, Socrate, tu n'as pas besoin de recourir pour cela à des faits anciens. Car ce qui s'est passé hier et avant-hier est suffisant pour te confondre, et pour démontrer comment beaucoup d'hommes injustes sont prospères ».

Il s'agit peut-être, pour le poète, de moquer, avec subtilité, les ressources de leur éloquence. Si le commentaire « méta-rhétorique » est intentionnel, au-delà des dimensions métaboétiques, méta-dramatiques ou méta-linguistiques du poème, il faudrait considérer le rapport à la rhétorique de Théocrite qui en manifeste, dans les *Syracusaines*, une connaissance assez fine.

ἅπαν : L'hyperbole contribue à manifester la fureur de Gorgô ; ἅπαν pourrait être employé adverbiallement (« rien que » ; « tout entier ») comme au vers 148, mais il est ici probablement apposé à ῥύπον : Théocrite se souvient, ici, de l'expression homérique ῥύπα πάντα employée une fois par Homère lors de l'épisode de la lessive de Nausicaa (*Od.* 6. 93).

ῥύπον : Le nom est apposé à πόκως. Il est normalement masculin. Du point de vue philologique, Théocrite emploie la forme ῥύπον pour confirmer le neutre homérique ῥύπα πάντα (*Od.* 6. 93) qui a suscité bien des commentaires. Avec l'évocation simultanée de la besace d'Ulysse, deux hypotextes s'entremêlent donc dans ce passage qui s'avère également témoigner de l'intérêt pour le lexique du poète, à la suite peut-être de son maître Philétas. Rappeler le souvenir

de la lessive de Nausicaa à ses lecteurs convient bien au contexte. Gorgô, telle Nausicaa, devra, elle aussi, faire une lessive dégoûtante.

La salissure (ρύπον) fait ici référence à ce qu'il faudra éliminer avant le filage et la teinture : la lanoline, les débris végétaux mais aussi les souillures naturelles. Une toison sale demande en effet un lavage soigneux avant de pouvoir être teinte et filée. La triste réalité d'achats de toisons trop rêches ou trop sales, comme ici, est aussi attestée par des documents papyrologiques. La lettre de Zénon à Isingos contenue dans *P. Cair. Zen. 2 59287* nous informe qu'il a dû renvoyer à ce dernier des « laines d'Arabie » (ἔρια Ἀράβια), « 16 toisons » au total (πόκοι ις) parce « qu'elles étaient absolument dégoûtantes et rêches », τελέως ἦν ῥυπαρά τε καὶ τραχέα.

ἔργον ἐπ' ἔργῳ : L'accusatif ἔργον est une ultime apposition à πόκῳς. Gorgô cite ici la polyptote bien connue d'Hésiode⁷⁰⁷. L'expression apparaît au vers 382 des *Travaux et des jours*, dans les conseils prodigués par le poète à Persès (v. 381-382) : σοὶ δ' εἰ πλούτου θυμὸς ἐέλδεται ἐν φρεσὶ σῆσιν, || ὧδ' ἔρδειν, καὶ ἔργον ἐπ' ἔργῳ ἐργάζεσθαι, « Si, pour toi, c'est la richesse que ton cœur désire en ta poitrine, agis ainsi et accomplis travail sur travail ». La citation se trouve cependant détournée et l'éthique hésiodique dévoyée dans la mesure où Gorgô anticipe le travail de mise en valeur des toisons de Diocleidas comme un fardeau, une pure perte de temps et d'énergie. Comme chez Praxinoa, et à l'inverse de chez Hésiode (*Théog.* 373-375), c'est l'homme qui menace l'équilibre économique de la maisonnée.

Le radical ἔργ-, qui apparaît 6 fois dans le texte, entre les vers 26 et 47, témoigne de la valorisation du travail par Praxinoa en particulier, de son mépris pour la paresse (ἀεργοῖς αἰὲν ἔορτά, v. 26) et pour les malfaiteurs (κακοεργός, v. 47). À travers l'expression de Gorgô, ἔργον ἐπ' ἔργῳ, pourrait se dessiner une inclination à la paresse susceptible de contribuer aux tensions entre les protagonistes. L'expression ἀεργοῖς αἰὲν ἔορτά (v. 26) serait alors peut-être moins un adage qu'une critique.

Plus largement, l'isotopie du travail a une présence insistante à travers l'*Idylle* : elle apparaît comme un motif essentiellement positif et unificateur dans le poème. La thématique rapproche notamment les travaux de Ptolémée II (πολλά τοι, ὦ Πτολεμαῖε, πεποιήται καλὰ ἔργα, v. 46) et ceux de Praxinoa (τοῖς δ' ἔργοις καὶ τὰν ψυχὰν ποτέθηκα, v. 37), l'organisation des Adonies par

⁷⁰⁷ Pour d'autres polyptotes, voir West (1978) p. 254. L'expression est également attestée dans *l'Hymne homérique à Hermès* (v. 120) : ἔργῳ δ' ἔργον ὄπαζε.

Arsinoé II (v. 24 ; v. 111) et les travaux des artisans et bergers qui ont contribué aux éléments du dispositif scénique au palais (v. 78-83 ; v. 115-117).

Cette valorisation du « labeur » dévoile un art poétique⁷⁰⁸. Travaux de la laine et travail poétique sont ainsi étroitement associés dans la poésie de Nossis (AP 6. 625) et d'Érinna. Chez Asclépiade (AP 7. 11), son poème intitulé *La quenouille* est présenté comme ὁ γλυκὺς Ἡρίννας οὔτος πόνος ; dans l'épigramme anonyme placée à la suite de l'épigramme d'Asclépiade (AP 7. 12, v. 5), le καλὸς πόνος décrit tout autant le filage que le texte poétique. Ce motif est attesté dès Homère (*Il.* 3. 312) et prend aussi, chez Sappho, la forme du tressage (fr. 1. 2 ; 87. 2. 5 ; 125 ; 188).

v. 21 : ἀλλ' ἴθι, τῶμπέχονον καὶ τὰν περονατρίδα λάζευ.

Gorgô clôt brusquement la critique des époux et recentre l'action sur le départ vers le palais. Les « longs » préparatifs de Praxinoa suivent (v. 22-43).

ἀλλ' ἴθι : Ce début d'hexamètre, quasi formulaire chez Homère⁷⁰⁹, confère à l'invitation de Gorgô une aura épique. L'expression est une invitation à « passer à autre chose » et, du point de vue « dramatique », à quitter l'espace de cette première « scène » comme dans les *Nuées* d'Aristophane, (v. 497) : ἀλλ' ἴθι, βάδιζ', ἴωμεν. Chez Platon, Socrate emploie avec régularité, l'impératif ἴθι, notamment en début de phrase ; dans le *Phédon* (117a), il emploie l'expression ἀλλ' ἴθι pour mettre un terme à ses propres paroles et engager Criton à faire préparer le poison : ἀλλ' ἴθι, ἔφη, πείθου καὶ μὴ ἄλλως ποίει, « Mais allons, dit-il, obéis et ne fais pas autrement ».

τῶμπέχονον καὶ τὰν περονατρίδα : L'expression, par son ampleur, ses sonorités et la précision du vocabulaire, contribue à la vivacité de la représentation mentale. Une expression comparable se trouve chez Antipater de Sidon (AP 7. 413. 3) : ἀμπεχόναι περονήτιδες. Il se souvient peut-être de Théocrite ; à travers le procédé de la prosopopée, la philosophe cynique Hipparchia y affirme son refus des attributs classiques de la femme contemporaine comme « les robes amples fermées par des broches ». Le rapprochement permet de comprendre que Gorgô et Praxinoa sont « à la mode ».

⁷⁰⁸ Au-delà du texte des *Syracusaines*, il est à noter que se trouvent 40 occurrences de mots de la famille de ἔργον chez Théocrite dont la conception du travail mériterait d'être détaillée.

⁷⁰⁹ Voir par exemple dans l'*Iliade* (2. 163) : ἀλλ' ἴθι νῦν κατὰ λαὸν Ἀχαιῶν χαλκοχιτόνων, « mais va, maintenant auprès du peuple des Achéens aux chitons de bronze ». Voir aussi, *Il.* 1. 32 ; 2. 179 ; 3. 130 et 432 ; Théogn., *Élég.* 1. 354 ; Eur., *Héc.* 144 ; Aristoph., *Nuées*, 510 ; Nicophon, fr. 17.

τώμπέχονον : Cette crase dorienne est répétée aux vers 39 et 71, cette fois par Praxinoa qui a adopté l'expression de Gorgô. Elle confère au discours une allure familière. Le nom, précis, désigne un vêtement perçu comme étant exclusivement féminin⁷¹⁰ ; c'est un manteau léger pour l'extérieur porté sur la tunique un châle fin (voir aussi Posidippe, *Ép.* 17 A.-B., v. 2).

Théocrite adopte le neutre, ἀμπέχονον, qui est rare : il est attesté dans un fragment d'Aristophane (fr. 320. 7) et dans le catalogue des vêtements offerts à Artémis du Braurion, en 345-344 (*IG* II² 1514, 35 et 37). La forme habituelle est le féminin ἀμπεχόνη (comme en *Id.* 27. 59 et 60). Le choix du neutre est probablement à mettre en rapport avec la forme ῥύπον employée au vers précédent par Gorgô. Les deux femmes pourraient rivaliser « à coup de neutres inhabituels », l'un hérité de l'épopée, l'autre d'Aristophane, illustrant ainsi l'une des tensions structurantes de l'*Idylle*.

περονατρίδα : Le nom n'est attesté qu'ici. Il désigne une robe agrafée sur une épaule (ou les deux) par une boucle⁷¹¹ ou une broche et qui peut rappeler la chlamyde ; le vêtement est nommé ἐμπερόναμα au vers 34. On trouve chez Antipater de Sidon une forme proche, περονήτιδες, employée comme adjectif qualifiant le nom ἀμπεχόναι (*AP* 7. 413. 3). Au vers 79, les textiles royaux sont appelés περονάματα : la reprise contribue à la construction en diptyque du poème⁷¹².

Il est à noter que la broche est utilisée comme une arme féminine tant en littérature⁷¹³, que dans les récits historiques⁷¹⁴. L'invitation à s'habiller pourrait ainsi évoquer un combat ou un exploit à venir comme au chant 23 de l'*Odyssée*. Ulysse prévoit de feindre qu'un mariage est célébré au palais afin de l'isoler des visites (v. 131) et tuer les prétendants de Pénélope : Πρῶτα μὲν ἄρ λούσασθε καὶ ἀμφιέσασθε χιτῶνας : « d'abord baignez-vous donc, puis enveloppez-vous de chitons ». Cette interprétation est soutenue par l'emploi de l'impératif λάζευ. Théocrite mobilise le thème de la « préparation héroïque », conformément à son traitement de la traversée de la ville vers le palais comme épopée miniature.

⁷¹⁰ Il est porté aussi par des hommes « efféminés » : Phérécr., fr. 108. 28).

⁷¹¹ Une telle attache est bien visible sur l'épaule gauche de *La vieille femme ivre* conservée à la Glyptothèque de Munich (Inv : 437). Voir : Annexe iconographique, figure 6. On peut aussi considérer le « nœud » du drapé de la statue en granite noir conservé à la Grande bibliothèque d'Alexandrie. Annexe iconographique, figure 8.

⁷¹² Voir Noël & Rémond (2017).

⁷¹³ Voir Noël & Rémond (2017).

⁷¹⁴ Voir Duris de Samos, fr. 50 et Hdt., *Hist.* 5. 88 : les deux historiens évoquent le massacre par les femmes des Athéniens morts au combat lors de la guerre entre Egine et Athènes (488-481) du seul survivant athénien à coup d'épingles.

C'est cependant dans le texte comique que le lexique des vêtements et de l'habillement est particulièrement présent, comme dans l'*Assemblée des femmes*, d'Aristophane (33-40a). L'isotopie du costume initiée dans ce vers et le choix du neutre ἀμπέχονον pourraient contribuer à confirmer la dimension expérimentale de l'*Idylle* qui place en tension des héritages variés.

λάζευ : Cette forme de l'impératif de λάζομαι est attestée avant Théocrite dans un fragment tragique non attribué (fr. 381. 2) : καὶ θῶπλα λάζευ, « et saisis tes armes ! ». Si le terme renvoie bien, pour le lecteur antique, au saisissement des armes, la dimension « martiale » de la robe agrafée par une broche se trouverait confirmée. Une autre forme, λάσδεο, est attestée chez Théocrite (*Id.* 8. 84) et chez Nicandre (*Thér.* 610, 648, 838 et 856).

v. 22 : βᾶμες τῷ βασιλῆος ἐς ἀφνειῷ Πτολεμαίῳ

On apprend, enfin, par ce vers qui offre des réminiscences de la manière homérique, le projet que Gorgô a formé pour elle et son amie : une visite au palais royal. Annoncé par un jeu sonore élaboré, le nom du roi Ptolémée II est mis en valeur du par le rejet en fin de vers. Le vers propose, en effet, un jeu remarquable sur les voyelles : le poète semble proposer une gradation vocalique qui parvient à la séquence vocalique du nom du roi Ptolémée II ; il s'en dégage l'impression de l'adéquation de la fonction, de l'opulence, et du nom du souverain mais aussi la légitimation qu'il est naturel que l'on converge vers lui.

βᾶμες : La forme de ce subjonctif aoriste à valeur d'injonction est dorienne (= βῶμεν) ; elle n'est pas attestée ailleurs. Le départ effectif des Syracusaines vers le palais n'aura cependant lieu que vingt vers plus loin (v. 42-43).

τῷ βασιλῆος : Si la forme de l'article est dorienne, la forme βασιλῆος est homérique (*Il.* 1. 340, 410 ; 2. 54 ; 4. 338, 402, etc.). Le titre désigne, chez Homère, le chef d'une cité, d'un peuple, d'une armée, le plus souvent⁷¹⁵. L'exemple homérique reste une référence pour bâtir une réflexion autour du pouvoir royal⁷¹⁶. Pour les Grecs de l'Antiquité, c'est le nom donné par leurs peuples aux rois de Sparte, de Macédoine et d'Épire, de Thrace et d'Illyrie. Influencés également par la titulature achéménide de *Grand Roi*, Alexandre et ses successeurs (Séleucos, Antigone et Ptolémée)

⁷¹⁵ Carlier (1996).

⁷¹⁶ C'est l'objet du livre édité en 2018 par Klooster & Van den Berg : *Homer and the good ruler in antiquity and beyond*.

adoptent assez naturellement le titre de *Basileus*⁷¹⁷. C'est en 305 que Ptolémée I^{er} prend le titre de *basileus* dont hérite ensuite son fils, Ptolémée II.

τῷ βασιλῆος ἐς ἀφνειῷ Πτολεμαίῳ : La construction, elliptique, est homérique ; elle convient bien à l'emphase de Gorgô et à la nature exceptionnelle de son objectif. Un nom de lieu à l'accusatif, οἶκον ou αὐλάν, par exemple, est sous-entendu, comme dans les expressions : εἰς Ἴαιδου [δόμους] (*Il.* 21. 48), ἐς Ἀθηναίης [ιερόν] (*Il.* 6. 379) ou ἐς Πριάμοιο [οἶκον] (*Il.* 24. 160)⁷¹⁸. Théocrite se souvient également de l'expression homérique ἀνδρὸς ἐς [οἶκον/ αὐλάν] ἀφνειοῦ, employée au chant 24 de l'*Illiade* (v. 482)⁷¹⁹. Les génitifs doriens traduisent l'appropriation théocritéenne de l'hypotexte homérique.

ἀφνειῷ : L'adjectif ἀφνειός, « riche », est lui aussi homérique (voir, par exemple, *Od.* 11. 414 ; 14. 116) ; il « est déjà chez Homère mis en relation avec une situation de domination politique⁷²⁰ ». En effet, « ἄφενος renvoie à une richesse de prestige, et est utilisé principalement pour la présentation glorifiante d'un personnage ; c'est un terme surtout homérique, dont l'usage n'a cessé de se réduire ensuite, et dont les emplois dans la poésie tragiques peuvent être analysés comme des réemplois homériques⁷²¹ ». Cet adjectif contribue à décrire la grandeur du palais des Lagides en opposition aux univers domestiques des Syracusaines dans lesquels l'argent est sinon une préoccupation, du moins un sujet de conversation et de tensions domestiques.

v. 23 : **θασόμεναι τὸν Ἄδωνιν· ἀκούω χρῆμα καλόν τι**

Gorgô précise l'objet de la visite qui reste cependant vague ; il s'agit d'un « spectacle » dont le sujet est « Adonis ».

θασόμεναι τὸν Ἄδωνιν : L'allitération en dentale met en valeur l'invitation de Gorgô et lui confère un certain poids. Le premier hémistiche pourrait rappeler le vers 664 des *Oiseaux* d'Aristophane : θεασώμεσθα τὴν ἀηδόνα, « qu'on voie le rossignol ». Il convoque sans doute le souvenir d'autres textes comiques comme le mime de Sophron intitulé ταῖ θάμεναι τὰ Ἴσθμια ou

⁷¹⁷ Carney (2010) p. 203. En 306, Antigone et son fils Démétrios Poliorcète sont les premiers des successeurs d'Alexandre le Grand à prendre le titre de *Basileus* et à adopter le port du diadème.

⁷¹⁸ Voir aussi εἰς Αἰγύπτου [ρόον] (*Od.* 4. 581).

⁷¹⁹ Voir aussi Théoc., *Id.* 17. 95 : ἐς ἀφνεὸν (...) οἶκον ; *Id.* 13. 11) : ἐς Διὸς.

⁷²⁰ Coin-Longeray (2017) p. 2.

⁷²¹ Coin-Longeray (2017) p. 1.

d'autres œuvres comiques perdues dont le sujet est d'assister à un festival. La formulation pourrait être équivoque : on pourrait en effet comprendre qu'une pièce de théâtre, intitulée *Adonis*, sera donnée. Le verbe θεάομαι signifie en particulier « être spectateur au théâtre » (Isocr., 49c)⁷²².

Θασόμεναι : Cette lecture est discutée ; θασόμεναι est un participe futur de forme dorienne à valeur de but ou d'intention. Le verbe θεάομαι est à nouveau employé à l'impératif au v. 65. Ici, il explicite le sujet du texte et en annonce la suite, lorsque les protagonistes admirent et décrivent le décor des Adonies au palais. La mobilisation du regard est caractéristique de l'*ekphrasis*⁷²³ (voir aussi : θᾶσαι, v. 65 ; ἄθρησον, v. 82 et θαητὸς, v. 84).

Dans l'*Idylle* 2, la nourrice invite Simaitha à sortir (v. 70-76) pour « admirer » (θάσασθαι, v. 72) une procession⁷²⁴ : les deux passages comportent quelques similitudes :

καί μ' ἄ Θευμαρίδα Θραῖσσα τροφός, ἄ μακαρῖτις,
ἀγχιθυρος ναίοισα κατεύξατο καὶ λιτάνευσε
τὴν πομπὴν θάσασθαι· ἐγὼ δέ οἱ ἄ μέγαλοιτος
ὠμάρτευν βύσσοιο καλὸν σύροισα χιτῶνα
κάμφιστειλαμένα τὴν ξυστίδα τὴν Κλεαρίστας.

Et Thrassa, la nourrice de Theucharis, paix à son âme, qui habitait la porte à côté, m'a priée, m'a supplié d'aller voir la procession : et moi, hélas, très infortunée, j'y suis allée, avec ma belle tunique de byssus à traîne et enveloppée de la mante⁷²⁵ de Cléarista.

Comme Praxinoa, Simaitha, invitée par une figure d'autorité, s'apprête pour cette sortie « religieuse » et se fait aussi élégante que possible. Dans le contexte d'une manifestation publique, il semble, pour ces femmes, tout aussi important de voir que d'être vue⁷²⁶. Par ailleurs, dans les deux textes, la sortie se révélera tragique.

τὸν Ἄδωνιν : L'article a ici une force particulière : Gorgô veut dire « l'Adonis dont tout le monde parle, le fameux Adonis ». Il s'agit de l'exposition d'une œuvre d'art accompagnée d'une performance chantée qui a peut-être aussi *Adonis* pour titre (v. 96). La formule semble impliquer

⁷²² L'expression οἱ θεῶμενοι désigne les spectateurs chez Aristophane (*Nuées*, v. 517).

⁷²³ Voir Nossis, *AP* 6. 354 (v. 3) ; Anytè, *AP* 9. 745 (v. 1), etc.

⁷²⁴ Voir aussi θασεῖσθε, Call., *Hy.* 6. 3 ; θάμεθα, Sophr., fr. 85.

⁷²⁵ Le nom peut aussi désigner le vêtement porté par un athlète victorieux.

⁷²⁶ Le rapprochement avec l'élégance des femmes représentées par certaines statuettes « Tanagréennes » s'impose. Des moules circulaient dans tout le monde grec et une production alexandrine est attestée. Voir Kassab Tezgör (2007) et Annexe iconographique, figure 7.

la personnification du dieu et son statut de « vivant » qui annonce la double *ekphrasis* de sa représentation. Traditionnellement, la fête des Adonies comportait deux parties, réparties sur deux jours : l'une était une journée de deuil ; l'autre, la célébration du retour du dieu. À Alexandrie, comme à Athènes, et contrairement à Byblos, c'est par la joie que commençaient les Adonies.

Adonis est présent ailleurs chez Théocrite, dans les *Idylles* 1, 3 et 20. Certains éléments rapprochent aussi Adonis et la figure bucolique de Daphnis (voir *Id.* 1. 109-110). Par ailleurs, et même si dans l'état actuel de nos connaissances, il n'est pas possible d'établir avec certitude une interprétation, Adonis est associé à Ptolémée Sôter (et aux Dioscures) dans une inscription dédicatoire à Ptolémée II (*SEG* 53. 907).

ἀκούω χρῆμα καλόν τι : La triple allitération en κ/χ qui contribue à conférer à l'affirmation de Gorgô une certaine puissance assertive, se poursuit au vers suivant avec κοσμεῖν.

ἀκούω : Ce présent à une valeur de parfait qui renvoie à un passé immédiat. On peut le traduire par : « j'ai appris par ouï-dire » ; « la rumeur publique n'est pas éteinte⁷²⁷ ». Cet aspect du verbe est attesté dès Homère⁷²⁸, comme au chant 15 de l'*Odyssée*, νῆσός τις Συρίη κικλήσκειται, εἶ που ἀκούεις, « Il est une île appelée Syriè, tu en as, peut-être, entendu parler » (v. 403) ou dans l'*Illiade* (24. 543) : καὶ σὲ γέρον τὸ πρὶν μὲν ἀκούομεν ὄλβιον εἶναι, « Et toi, vieillard, nous avons appris par ouï-dire qu'autrefois tu étais fortuné »⁷²⁹.

χρῆμα καλόν : L'expression aux accents familiers est attestée dans un fragment comique (*Fragmenta Pseudepicharmea*, fr. 297. 4) et surtout chez Aristophane (*Lys.* 83) : Κα. ὡς δὴ καλὸν τὸ χρῆμα τῶν τιτθῶν ἔχεις, « Ah ! la belle chose d'avoir des tétons comme les tiens ! ». En prose, on la trouve chez Xénophon (*Cyr.* 1. 4. 8. 8) à propos d'un cerf, et, chez Platon (*Ménon*, 97e 7), à propos des « opinions vraies » (αἱ δόξαι αἱ ἀληθεῖς).

χρῆμα : L'imprécision du nom, qui évoque notre « truc », participe à la vivacité et au réalisme de l'*Idylle*. La tournure qui associe χρῆμα à un adjectif est bien attestée chez Aristophane (*Nu.* 2 ; *Ois.* 826 ; *Guêp.* 933, etc.) et rarement en prose pour désigner quelque chose d'extraordinaire ou d'étrange (Hdt., *Hist.* 1. 36 ; Xén., *Cyr.* 1. 4. 8).

⁷²⁷ Monteil (1968) p. 150.

⁷²⁸ Voir aussi *Od.* 3. 193 ; 2. 118 ; Plat., *Gorg.* 503c ; Aristoph., *Gren.* 422, etc.

⁷²⁹ C'est un vers dont se souvient ici peut-être Théocrite. Voir v. 24.

Lorsqu'un adjectif neutre, comme ici *καλόν*, est accompagné de *χρῆμα*, « la signification généralisante du neutre est (...) rendue plus expressive⁷³⁰ ». C'est ainsi qu'est construite aussi la définition du poète, dans l'*Ion* de Platon : *κοῦφον χρῆμα ποιητής ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν* (534b), « un poète est chose légère, ailée et sacrée ». Le mot est d'ailleurs repris dans le contexte d'éloge de l'art et de la poésie par Gorgô au vers 83 (*σοφόν τοι χρῆμ' ἄνθρωπος*) et au v. 144, trahissant l'émotion de Gorgô, et en même temps, peut-être l'ironie de Théocrite⁷³¹.

καλόν : Il y a 12 occurrences de l'adjectif dans le poème ; ici, il fonctionne un écho à l'emploi par antiphrase du vers 15 et contribue ainsi à la structuration du texte fondée sur l'opposition entre l'univers de la maison et celui du palais. À l'absence de beauté de Dinon, « le beau » papa, s'oppose la beauté qui caractérise Adonis, son double anagrammatique, et tout ce qui l'entoure.

v. 24a : *κοσμεῖν τὰν βασιλίσσαν*.

Arsinoé II est présentée comme l'organisatrice de cette fête ; le nom *τὰν βασιλίσσαν* fait écho au nom *τῶ βασιλῆος* au vers 22 et traduit la complémentarité des deux souverains.

κοσμεῖν : le verbe a diverses connotations. D'abord, il apparaît régulièrement en épigraphie dans des contextes d'évergétisme (*IG II² 457, IG II² 665, etc.*) et pour la préparation de cérémonies (*IG II² 775 et IG II² 776, à propos de prêtres ; IG II² 334, etc.*). Le nom *κόσμος* est, par ailleurs, le mot usuel pour évoquer la parure, les bijoux, les éléments précieux du décor d'une statue au sein d'un sanctuaire (*IG I³ 953 ; IG II² 333, etc.*). Conformément à la tradition, la « beauté » et « la recherche d'honneur » guident les actions de l'organisateur, dans le respect des traditions⁷³² et Arsinoé II apparaît dans la continuité des bienfaiteurs civiques.

De plus, dans l'*Illiade*⁷³³, le verbe *κοσμεῖν* est employé dans le sens militaire d'organiser, d'agencer, une armée notamment ; au chant 14, par exemple, ce sont les « rois » qui organisent les troupes (v. 379, *τοὺς δ' αὐτοὶ βασιλῆες ἐκόσμεον*). Théocrite emploie d'ailleurs une seconde fois le verbe dans l'*Idylle 24* (v. 127) pour décrire une action militaire : *κοσμησαί τε φάλαγγα*. Or, les reines lagides, comme Arsinoé II chez Posidippe (36 A.-B., v. 5-6), sont parfois représentées en

⁷³⁰ Humbert (1960) §116.

⁷³¹ Notons que pour Cooper & Krüger (2002) p. 2028, Platon emploie la tournure « only for purposes of persiflage ».

⁷³² L'expression consacrée semble être *καλῶς καὶ φιλοτίμως*, *IG II³,1 904 ; κατὰ τὰ [πάτρια, IG II² 676*.

⁷³³ Dans l'*Odyssée*, le verbe n'apparaît qu'une seule fois (9. 157) dans ce sens martial, à propos de chasseurs qui « s'organisent en trois groupes ».

reines guerrières : ὡς ἐφάνης, Φιλάδελφε, καὶ ἐν χειρὶ δούρατος αἰχμὴν || πότνια, καὶ ἐν πήχει κοῖλον ἔχουσα. « Ainsi tu apparus, Philadelphie, tenant dans ta main la pointe d'une lance, souveraine, et au creux du coude, un bouclier bombé ». Le verbe permet ainsi d'évoquer la fonction politique de la reine. C'est d'ailleurs dans le sens de « gouverner » que l'on trouve le verbe chez Hérodote et Platon, notamment⁷³⁴.

Le verbe κοσμεῖν est aussi associé à la féminité, à l'ornementation de soi⁷³⁵, dès l'époque archaïque, à travers les figures de Pandore ou de la déesse Aphrodite qui est dite « χρυσῶ κοσμηθεῖσα » dans l'*Hymne Homérique* qui lui est dédié (v. 65). En ce sens, le verbe traduit, comme pour Gôrgo et Praxinoa, combien l'agencement des objets pour la célébration de « ses » Adonies est une « parure », « un ornement » qui est aussi projection de soi⁷³⁶. Le goût de la reine ptolémaïque pour l'innovation, l'extraordinaire, l'inattendu⁷³⁷ en art est d'ailleurs explicité dans l'épigramme 3 A.-B. de Posidippe (v. 3-4) : σὺ δὲ καί[ν' ἀγαπῶσα || εὖφρω]ν ἐν δαίτηι, πότνια, τ[όνδε] δέ[χου], « Mais toi qui aimes la nouveauté, avec bienveillance, en ce repas, ô souveraine, accepte ceci ».

Les « Adonies » correspondent ainsi à la vision et à la technique « cosmétique⁷³⁸ » de la reine. En caractérisant de manière amusante Arsinoé II comme une parfaite femme d'intérieur Gorgô semble déjà piquer un peu la fierté de Praxinoa, si l'on se fie à la réplique suivante. En dépit du chaos qui menace sans cesse Praxinoa, elle aspire à ce que représente le verbe κοσμεῖν : l'ordre, la dignité, l'ornement, la parure⁷³⁹.

Enfin, le verbe comporte aussi probablement une dimension métopoétique. En effet, à travers tout le corpus classique⁷⁴⁰, le verbe κοσμεῖν s'applique métaphoriquement à l'ornement du discours. Cette dimension est déjà présente chez Homère. Ainsi, au chant 2 de l'*Illiade*, le perfide

⁷³⁴ Hérodote, *Hist.* 1. 59 ; 1. 100, etc. ; Platon, *Phèdre*, 97 ; *Lois*, 716a ; *Gorgias*, 504 a, etc.

⁷³⁵ Voir *Hy. Hom* 6. 11 ; Athéna « orna » (κόσμησε) Pandore, archétype de la femme dangereuse, voir Hésiode, *Travaux*, v. 72 = *Théogonie*, v. 673.

⁷³⁶ Des traités de « cosmétique » sont attestés, par des autrices, celui de Crito (Gal. 12. 446) et de Cléopâtre, par exemple (Gal. 12. 432).

⁷³⁷ Il est difficile de réduire l'adjectif καινός à un seul concept.

⁷³⁸ Un individu habile en arrangements et en organisation est dit *cosmétique* (Arist., *Écon.* 1344b 26) ; il existe aussi une τέχνη « cosmétique » : Plat., *Soph.* 227a ; *Pol.* 282a.

⁷³⁹ On peut se demander si Théocrite ne propose pas un jeu entre le κόσμος royal et son échec, chez Praxinoa en particulier, l'ἀκοσμία. Au vers 39, Praxinoa affirme son désir d'être « comme il faut » en employant la formule homérique κατὰ κόσμον, mais elle arrive au palais avec un châle déchiré.

⁷⁴⁰ Eur., *Méd.* 576 ; Plat., *Ap.* 17 c ; *Lach.* 196 b ; Aristoph., *Gren.* 1005 ; v. 1027 ; Isoc. 5. 27 ; Thuc., 1. 21.

Thersite est qualifié de ἀμετροεπής (v. 212 ; cf. *Id.* 15. 45) : sa parole est profuse et ses mots, ἄκοσμα (v. 213), « inappropriés » ou « mal agencés »⁷⁴¹ au contraire de ceux de Démodocos (*Od.* 8. 489) qu'Ulysse complimente car il chante « en bon ordre, le sort des Achéens » (κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀείδεις). L'expression κατὰ κόσμον est d'ailleurs employée par Praxinoa au vers 39.

βασίλισσαν : le nom désigne Arsinoé II⁷⁴². Pour E. Carney, l'apparition du titre féminin de *basilissa* est un événement crucial pour l'évolution des femmes des familles royales à l'époque hellénistique⁷⁴³. Les titres de « roi » et de « reine » apparaissent chez les successeurs d'Alexandre pratiquement simultanément.

Le nom de *basileus* est attesté pour la première fois pour Démétrios Poliorcète en 306 et le nom βασίλισσα, en 305, pour son épouse Phila⁷⁴⁴. Phila est non seulement la première βασίλισσα, mais elle est aussi la première « reine » à recevoir un culte à Athènes sous le nom de Phila Aphrodite⁷⁴⁵, ainsi qu'un culte privé⁷⁴⁶, ce qui crée probablement un précédent qui servira de modèle à d'autres reines, comme Arsinoé II.

Selon E. Carney, ce titre est d'abord une marque de statut royal qui a sans doute évolué, suivant les royaumes et les périodes, avec le développement d'un pouvoir au féminin à l'époque hellénistique. Il peut désigner toute femme de la maison royale. « The title institutionalized the public role of royal women to a greater degree than previously, but left the nature of that role undefined and extremely variable across dynasties and even individual reigns⁷⁴⁷».

Ici, il s'agit de l'une des toutes premières attestations du titre en usage pour désigner Arsinoé II. Les sources papyrologiques attestent, dès le III^e s. le titre de βασίλισσα en Égypte pour Bérénice II mais pas pour Arsinoé II. Le titre est reconstruit de manière plausible dans une inscription de Samothrace (*IG* XII, 8 227) : [βασ]ίλισσα Ἀρ[σινόη βασιλέως Πτολε]μαίου

⁷⁴¹ Voir aussi *Hy. Hom* 6. 59.

⁷⁴² Le P3 porte la leçon τὴν βασιλείαν. Pour l'histoire du terme et son développement à l'époque hellénistique : Carney (2000) p. 225-227.

⁷⁴³ Carney (2010) p. 202 : « critical event in the evolution of the role of Hellenistic royal women is the appearance of a female title, basilissa ».

⁷⁴⁴ *SIG* 333. 6-7.

⁷⁴⁵ Ath., *Deipn.* 254a-e.

⁷⁴⁶ Ath., *Deipn.* 255 c.

⁷⁴⁷ Carney (2010) p. 203 : « Le titre a institutionnalisé le rôle public des femmes royales à un degré plus élevé qu'aparavant, mais a laissé la nature de ce rôle indéfinie et extrêmement variable selon les dynasties et même selon chaque règne ».

θυγά[τηρ] || βασιλέω[ς Λυσιμάχου γυνή εὐχὴν Θ]εοῖς Μεγάλ[οις], « La reine Arsinoé, fille du roi Ptolémée, épouse de Lysimaque fait aux Grands Dieux cette dédication ».

Datée entre 299 et 281, cette inscription pourrait prouver qu’Arsinoé II a porté ce titre dès avant son mariage avec Ptolémée II. Le terme βασιλίσσα apparaît aussi dans un décret de Délos (*IG XI*, 2 199, l. 70) daté de 273 et sur la dédicace d’une statue à Arsinoé II difficile à dater avec précision (*IG 14*. 727a). Enfin une statue lui est peut-être dédicacée à Olympie de son vivant (*OGIS* 27 = *IvO* 307) par Callicratès de Samos.

Le poète Posidippe, emploie le nom βασιλίσσα deux fois dans ses épigrammes⁷⁴⁸ : il désigne Arsinoé II (116 A.-B., v. 5-6) et Bérénice II (79 A.-B., v. 1)⁷⁴⁹. Chez Callimaque⁷⁵⁰, on le trouve, si la lecture est juste, dans le fr. 255 Pf. : Βασιλίσσης ἄρμα (v. 9). Théocrite pourrait employer le nom plus classique de βασίλεια en *Id.* 24. 72 et 27. 30.

v. 24b : ΠΡ. ἐν ὀλβίῳ ὄλβια πάντα.

Praxinoa ne paraît pas disposée à se préparer ; elle semble désabusée et prononce peut-être cette maxime à consonance proverbiale avec une once de jalousie⁷⁵¹. On pourrait reformuler ainsi sa pensée : « Évidemment, elle est friquée, c’est normal. » Son univers domestique n’est pas ὀλβιος et le κόσμος y est sans cesse menacé.

ἐν ὀλβίῳ ὄλβια : Praxinoa forge une polyptote⁷⁵² avec rapprochement qui renchérit sur la citation d’Hésiode par Gorgô au vers 20. La brièveté et la construction elliptique de l’expression lui confère une allure proverbiale susceptible de conférer une impression de « sagesse » populaire au personnage, qui n’est pas isolée dans ce texte. Pour J. Russo⁷⁵³, « le portrait du monde présenté dans les proverbes grecs manifeste un indéniable accent de cynisme concernant la nature et la société humaine ». Des recueils de proverbes ont été élaborés tant en Égypte⁷⁵⁴ qu’en langue

⁷⁴⁸ Posidippe emploie aussi le terme de βασιλίσ en *Ép.* 78 A.-B., v. 10 et 82 A.-B., v. 6.

⁷⁴⁹ Voir Stephens (2005) p. 231 sq.

⁷⁵⁰ Comme Théocrite, Callimaque emploie le terme plus classique de βασίλεια, en *Hy.* 5. 52 et dans le fr. 228. 9 Pf.

⁷⁵¹ Gow (1952) t. II p. 275 : « Praxinoa's reply is detached and rather depreciatory—'no doubt it will be a fine show, but I shan't go to it » : « La réponse de Praxinoa est détachée et plutôt dépréciative : « Il ne fait aucun doute que ce sera un beau spectacle, mais je ne m'y rendrai pas » ».

⁷⁵² On note une polyptote comparable chez Sophocle (*Æd. R.* 929-930) à propos de la reine Jocaste : ἀλλ’ ὀλβία τε καὶ ξὺν ὀλβίοις αἰεὶ || γένοιτ’ : « Puisse-t-elle toujours être fortunée et entourée de gens fortunés ! ».

⁷⁵³ Russo (2009) p. 175.

⁷⁵⁴ Pour les corpus égyptiens, voir Lazaridis (2007) p. 18.

grecque⁷⁵⁵ et, sans surprise, l'argent et la richesse font partie des thèmes souvent traités dans les deux cultures⁷⁵⁶.

La polyptote offre par ailleurs un jeu de mots sur les deux emplois de l'adjectif dont seule la seconde occurrence, ὄλβια, a une origine proprement homérique. L'expression elliptique ἐν ὄλβιῳ renouvelle l'expression homérique ἐς ἀφνειῶ (v. 22) à laquelle elle fait écho et référence. Les deux adjectifs sont d'ailleurs rapprochés au chant 17 de l'*Odyssee* (οἴκον (...) ἔναιον ὄλβιος ἀφνειόν, v. 420) : on est « fortuné » dans une maison « riche ». L'adjectif ὄλβια est repris par Gorgô au vers 146 pour caractériser la poétesse : de manière assez ironique, la sentence de Praxinoa est validée⁷⁵⁷.

ὄλβιῳ : L'adjectif caractérise ici une personne en référence à ses possessions matérielles ; on peut le traduire par « heureux, béni, fortuné ». L'adjectif est associé au pouvoir royal depuis Homère (*Od.* 17. 420 ; *Il.* 24. 543)⁷⁵⁸. Chez Euripide, la royauté justifie même la « fortune » : δῶμα ναίειν ὄλβιον τυραννίδι, « habiter une demeure fortunée du fait de la royauté » (*Alc.* 286). Dans les *Idylles* « politiques » de Théocrite, comme chez Homère, l'adjectif reste associé à l'impermanence et à la mort : la richesse est l'apanage des puissants sur terre et disparaît à la mort ou même avant (voir *Id.* 16. 42 ; 17. 177). Dans la poésie bucolique de Théocrite, la notion est parfois revisitée. Elle est associée à l'amour dans l'*Idylle* 12 (v. 28 et 34) : ὄλβιος est le protecteur et le témoin de l'amour ; ὄλβιος est l'enfant (royal) endormi pour la nuit dans l'*Idylle* 24 (v. 9) ; le berger enfin est ὄλβιος (*Id.* 27. 72).

ὄλβια : L'emploi de l'adjectif pour désigner des choses est homérique ; cette forme au neutre pluriel⁷⁵⁹ se trouve uniquement dans l'*Odyssee* (4 occurrences) et elle est systématiquement associée à une prière aux dieux. La formule θεοὶ δέ τοι ὄλβια δοῖεν, « que les dieux t'offrent la fortune » (*Od.* 8. 413 et 24. 402⁷⁶⁰) est reprise dans l'*Hymne Homérique à Apollon* (v. 466)⁷⁶¹.

⁷⁵⁵ Le *Corpus paroemiographorum graecorum*, largement fondé sur le travail de Zénobius et de ses prédécesseurs, est le plus connu ; Lazaridis (2007) s'appuie sur d'autres corpus : les *Menandri Monostichoi* ; les *Sentences* du Pseudo-Phocylides ; les *Sentences* de Moschion ; les *Sentences* de Clitarchus ; les *Sentences* of Sextus ; les *Dits des Philosophes*.

⁷⁵⁶ Lazaridis (2007) : Appendix D.

⁷⁵⁷ Chez les Tragiques, l'*olbos* est aussi possible grâce au *logos* : voir Coin-Longeray (2014).

⁷⁵⁸ Coin-Longeray (2017) ; voir aussi dans l'*Id.* 17, la bénédiction de Ptolémée II par l'île de Cos (v. 66).

⁷⁵⁹ Le terme est rare dans la poésie hellénistique : Bion reprend la formule homérique avec une légère variation : θεοί νό τοι ὄλβια δοῖεν fr. 228.2 ; Posidippe joue probablement avec le mot en débutant son épigramme funéraire consacrée à Menestratè (59 A.-B., v. 1).

⁷⁶⁰ Le poète emploie la variante τοῖσιν θεοὶ ὄλβια δοῖεν en *Od.* 7. 148.

⁷⁶¹ La dernière occurrence se trouve dans la prière d'Alcinoos : τά μοι θεοὶ Οὐρανίωνες || ὄλβια ποιήσῃαν, (*Od.* 13. 41-42).

Théocrite utilise ce même emploi d'ὄλβια au vers 42 de l'*Idylle 16* rappelant que les biens matériels ne valent rien face à la mort, contrairement à la poésie.

v. 25 : ΓΟ. ὧν ἴδες, ὧν εἶπαις κα ἰδοῖσα τὸ τῷ μὴ ἰδόντι.

Il semble que les Syracusaines rivalisent ici à travers la forge de sentences aux accents proverbiaux. Au proverbe énoncé au vers précédent par Praxinoa, Gorgô surenchérit et rétorque sa propre sentence logique marquée elle aussi par la figure de la polyptote. Cette rivalité est d'ailleurs l'occasion d'une fabrique du discours marquée par une certaine créativité⁷⁶². Tournure proverbiale ou expression toute faite, la phrase est supposée convaincre Praxinoa de sortir afin qu'elle puisse à son tour participer à la rumeur publique ; le premier ὧν est un génitif par attraction ; le second dépend de εἶπαις. Pour la construction de λέγω avec le génitif, voir par exemple, *Od.* 11. 174 : εἰπέ δέ μοι πατρός τε καὶ υἱός, « parle-moi donc de mon père et de mon fils ». Les formes ἴδες et εἶπαις sont des aoristes gnomiques. L'expression alambiquée peut rappeler les jeux de mots et de logique du fr. 23 attribué à Sotadès :

<Καλῶς ἂν εἶχε νῆ Δί>, εἰ μετὰ τὸ μαθεῖν
οὐκ ἦν παθεῖν ἂ δεῖ παθεῖν· δεῖ γὰρ μαθεῖν.
Εἰ δεῖ παθεῖν δὲ κἂν μάθω, τί δεῖ μαθεῖν;
Οὐ δεῖ μαθεῖν ἄρ' ἂ δεῖ παθεῖν· δεῖ γὰρ παθεῖν·
διὰ τοῦτ' <ἄρ'> οὐ θέλω μαθεῖν· δεῖ γὰρ παθεῖν.

Ce serait beau, par Zeus, si après avoir appris, il ne fallait souffrir, ce que l'on doit souffrir ; car il faut apprendre. S'il faut souffrir, même si j'apprends, pourquoi apprendre ? De fait, pas besoin d'apprendre ce que l'on doit souffrir, car il faut souffrir. En conséquent, je ne veux plus apprendre, car il faut souffrir.

La même importance du fait de voir de ses propres yeux est exprimée par le personnage d'Euripide qui, dans le prologue des *Thesmophories* d'Aristophane, affirme à son beau-père la supériorité de la vue sur la rumeur publique (v. 5-6) : ἀλλ' οὐκ ἀκούειν δεῖ σε πάνθ' ὅσ' αὐτίκα || ὄψει παρεστώς, « mais tu n'as pas besoin d'apprendre par l'ouïe tout ce que, à l'instant même, tu appréhenderas par la vue ». À cette constatation, malgré tout, se surimpose pour Gorgô le plaisir du commérage et de raconter à ceux qui n'auront pas eu la chance de le voir, le spectacle.

⁷⁶² Voir aussi v. 17 et v. 19.

v. 26a : ἔρπειν ὄρα κ' εἶη.

Cette invitation à s'habiller (v. 21), puis à partir, peut rappeler l'univers comique et les vers 1189-1190 des *Thesmophories* d'Aristophane, pièce à laquelle le poète voulait peut-être déjà nous faire penser au vers précédent. Euripide s'adresse à son parent : καλῶς ἔχει. Λαβὲ θοιμάτιον· ὄρα 'στὶ νῶν || ἤδη βαδίζειν, « C'est bon ; prends ton manteau ! C'est l'heure désormais pour nous de partir ».

ἔρπειν : Le verbe ἔρπω est d'usage fréquent chez Théocrite (16 occurrences) et particulièrement employé dans les *Syracusaines*. Praxinoa le réemploie au vers 42 (ἔρπωμες), puis en composé au vers 48 (παρέρπων). Au vers 136, dans le chant inséré, il caractérise le déplacement (ἔρπεις). Ce verbe appartient à la même famille que le mot « serpent », animal que redoute Praxinoa : le choix du verbe n'est probablement pas anodin.

ἔρπειν ὄρα : l'expression annonce l'expression ὄρα ὁμῶς κῆς οἴκον au vers 147 et contribue à structurer le mime : au départ engagé par Gorgô, répondra son projet de retour après la performance de la fille de l'Argienne au palais d'Arsinoé II. Le nom ὄρα suivi de l'infinitif est attesté depuis Homère (ἀλλὰ καὶ ὄρη || εὔδειν, *Od.*, 11. 330-331). La construction semble prisée dans le corpus dramatique, tant chez les Tragiques (Soph., *Aj.* 245 ; *Phil.* 288 ; Eur., *Héraclid.* 288 ; fr. 718 ; *Phén.* 1584-1585)⁷⁶³ que dans le corpus comique. Dans l'*Assemblée des femmes*, l'expression contribue, comme ici, à la structuration de la pièce ; dans le Prologue, (v. 30), le chœur, prêt à agir déclare ὄρα βαδίζειν, « il est temps de partir ». Plus loin, il répète (v. 285) : ὄρα προβαίνειν, ὄνδρες, ἡμῶν ἐστὶ, « Il est temps pour nous de marcher, ô hommes. » Enfin, une fois le projet accompli, le chœur conclut (v. 1163-1165) :

ὦ ὦ, ὄρα δῆ,
 <ὦ> φίλαι γυναῖκες, εἶπερ μέλλομεν τὸ χρῆμα δρᾶν,
 ἐπὶ τὸ δεῖπνον ὑπανακινεῖν.

Oh ! Oh ! il est temps, chères femmes, si voulons faire la chose, de vous rendre au dîner.

Cette répétition quasi-formulaire de l'invitation à se déplacer vers l'Assemblée puis vers le dîner, dans l'*Assemblée des Femmes*, contribue à une structure annulaire dont Théocrite se

⁷⁶³ Voir aussi Achéios, *Philoct.* (fr. 37. 1 et 4).

souvent peut-être pour l'*Idylle 15*⁷⁶⁴. Gorgô ici reprend la fonction du chœur, consciente du temps qui passe et de la mission qu'elle s'est donnée pour elle et pour Praxinoa. Dans notre texte, la répétition de l'expression traduit également combien leur excursion au palais est une parenthèse « minutée » dans leur vie quotidienne.

κ' εἴη : la particule κε est employée dans le corpus épique, en particulier, suivie de l'optatif (Il. 6. 410 ; 3. 41, etc.) qui exprime ici un ordre atténué, une suggestion qui profiterait au locuteur.

v. 26b : ΠΡ. ἀεργοῖς αἰὲν ἑορτά.

ἀεργοῖς αἰὲν ἑορτά : À la tournure qui semble proverbiale du vers 25, Praxinoa répond de façon similaire : l'effet d'écho se double d'une impression de riposte dans la mesure où Praxinoa façonne sa réponse en reprenant la matière stylistique et sonore de l'invitation de Gorgô : elle développe les voyelles en diphtongue et favorise les consonnes sonores de manière à conférer à sa réplique une force supérieure. Un fragment gnomique d'Antiphon le Sophiste propose une formule comparable autour de la définition de ce qu'est un « jour de fête » pour une autre catégorie de personnes « viles » (fr. 10) : Νόσος δειλοῖσιν ἑορτή· οὐ γὰρ ἐκπορεύονται ἐπὶ πρᾶξιτιν, « la maladie est jour de fête pour les lâches : car ils ne sortent pas à l'assaut ».

Praxinoa semble accepter l'invitation de Gorgô à contre-cœur. En effet, si la réplique ressemble à un adage, Praxinoa semble perfidement viser Gorgô ; elle pourrait aussi viser les souverains eux-mêmes. Le nom ἑορτή désigne une festivité solennelle, religieuse le plus souvent, mais, qui peut, et c'est ainsi que le sous-entend Praxinoa, signifier plus largement, le loisir, l'amusement, la fête, comme au vers 17 du *Mimiambre 6* d'Héronde⁷⁶⁵. Corytto blâme ses esclaves de n'être qu'oreilles et langues et « pour le reste », c'est-à-dire le travail, « la fête ! » (τὰ δ' ἄλλ' ἑορτή).

⁷⁶⁴ C'est une forme de prise de congé qui sert la dramaturgie en clôturant la pièce. Voir aussi le fr. 464 d'Aristophane : ὦρα βαδίζειν μούστιν ἐπὶ τὸν δεσπότην· ἥδη γὰρ αὐτοὺς οἶμαι δεδειπνάναι, « Il est l'heure pour moi de rentrer auprès du maître ; je crois, en effet, qu'ils ont désormais dîné ». Voir aussi la fin des *Thesmophories* (1228-1229) : ὥσθ' ὦρα δὴ 'στι βαδίζειν ἢ οἴκαδ' ἐκάστη, « Ainsi, il est temps de rentrer, chacune, chez soi. ». Héronde emploie une stratégie identique pour clore le *Mimiambre 6* (v. 96-97) : Κοριτ]τί. λαιμᾶι τ[ις], κῶρη ἢ μῖ[ν] ἀφ[.....] ἐστί, « Coritto, quelqu'un a faim : il est pour nous l'heure... ». Platon emprunte peut-être cette manière dramatique à la fin de l'*Apologie de Socrate* (42e) : Ἀλλὰ γὰρ ἥδη ὦρα ἀπιέναι, ἐμοὶ μὲν ἀποθανουμένῳ, ὑμῖν δὲ βιωσομένοις, « Mais voici qu'il est déjà l'heure de partir, pour moi, qui serai mort, et pour vous, qui vivrez ».

⁷⁶⁵ La notion de fête devait peut-être servir à des sentences proverbiales. Voir aussi par antiphrase, Héronde., *Mim.* 5. 85 : ἄξεις τότ' ἀμελι<τ>τιν ἑορτήν ἐξ ἑορτῆς : « Après la fête, ce sera ta fête et sans miel ! ».

La répartition des répliques donne un certain avantage à Praxinoa qui tente de résister à l'invitation que lui fait Gorgô. Est-ce lié à sa phobie des chevaux ? ou est-ce une attaque un peu piquante envers son amie qui se permet facilement d'abandonner sa maison et ses activités domestiques pour profiter d'une journée de fête ? En tout cas, sa résistance s'avère faible et l'énergie qu'elle déploie ensuite rend la remarque un peu gratuite. Les deux femmes n'appartiennent pas à la catégorie des oisives ; elles doivent saisir au plus vite cette parenthèse de liberté.

ἀεργοῖς : L'adjectif, poétique, est peu fréquent⁷⁶⁶. L'oisiveté et la paresse sont traditionnellement perçues négativement⁷⁶⁷, dès Homère et Hésiode. Dans l'*Odyssee*, Télémaque dit à Ulysse qu'un pauvre n'est pas nourri en sa demeure, sans travail en contrepartie (οὐ γὰρ ἀεργὸν ἀνέξομαι, 19. 27). Chez Hésiode, l'oisiveté, notion essentielle de l'éthique des *Travaux et des jours*⁷⁶⁸ dont Théocrite se souvient dans ce début d'*Idylle*, est à bannir. Le poète déclare ainsi à Persès (v. 312-313) : εἰ δέ κεν ἐργάζῃ, τάχα σε ζηλώσει ἀεργός | πλουτέοντα « mais si tu travailles, bientôt l'oisif te jalouera car tu seras riche ». Pour Hésiode, l'envie et la bonne rivalité sont un remède à l'oisiveté qui, réprouvée par les dieux et liée à la pauvreté, est un déshonneur. C'est un motif bien connu de la comédie⁷⁶⁹.

L'adjectif est aussi employé par Théocrite dans l'*Idylle* 28 (v. 15) : la femme de Nicias est qualifiée de ἀνυσίεργος et σαόφρονες en opposition à ἀκίρας et ἀέργω ; il est à noter que le travail de l'épouse de Nicias, Theugénis, est comme celui de Praxinoa en rapport avec le filage et les arts textiles.

Enfin, il se pourrait qu'il y ait un jeu de mot avec le nom de la poétesse de cour (v. 97) dont l'identité pourrait être comprise comme étant « la fille de la paresse (ἀργία) ». La réplique de Praxinoa, l'adjectif pourrait d'ailleurs, non sans irrévérence, renvoyer à l'oisiveté des puissants, dégagés des contraintes du travail matériel, au contraire des deux femmes, ou, si Praxinoa persifle, à la paresse supposée de Gorgô.

⁷⁶⁶ Avant Théocrite, l'adjectif est exclusivement poétique (Théogn., *Élég.* 1. 584 et 1. 1177) ; une seule occurrence est attestée en prose, chez Hippocrate, *De arte*, 11. 35. Le mot est bien représenté dans la *Septante*, dont 3 occurrences dans les *Proverbes* (13. 4 ; 15.19 ; 19.15).

⁷⁶⁷ L'oisiveté est positive dans un passage de Théognis (*Élég.* 1. 1177) et de Nicandre (*Thér.* 634) où l'adjectif décrit des chevaux paissant tranquillement.

⁷⁶⁸ On y observe sept occurrences de l'adjectif (v. 44 ; 302 ; 303 ; 305 ; 310 ; 312 ; 498).

⁷⁶⁹ Voir la suite du passage : les invectives à un esclave paresseux ou malhabile sont un *topos*. Voir aussi Héron., *Mim.* 6. 17.

αἰέν : La forme est homérique et poétique⁷⁷⁰ mais se trouve aussi attestée une fois chez Sophron (fr. 90). C'est la troisième occurrence de l'adverbe dans le texte (v. 7 ; v. 10). Cette hyperbole contribue à la fabrique d'un *ethos* féminin caractérisé par une forme d'intensité. Au vers 105, la poétesse emploie la forme αἰεί. Les formes les plus fréquentes de l'adverbe sont employées harmonieusement par Théocrite : ἀεί (13 occurrences) ; αἰεί (16 occurrences) ; αἰέν (13 occurrences).

ἐορτά : La forme est dorienne. Parfaitement conscients de l'importance des festivals d'un point de vue dynastique et idéologique, les Lagides sont tout autant orchestrateurs que mécènes. Déjà, dans les *Lois* de Platon⁷⁷¹, l'Athénien évoque comment le gouvernement, l'éducation et le contrôle du peuple à travers les fêtes religieuses doivent faire partie de la constitution de la cité.

Dans la littérature, les festivals sont parfois associés à la débauche, aux voleurs⁷⁷². Le thème est fréquent dans les textes comiques⁷⁷³ : on pense à Sophron, à Ménandre dans *La Samienne*, *Le Dyscolos* ou à Aristophane⁷⁷⁴. Chez Théocrite, le festival est l'occasion de rencontres (*Id.* 2 ; *Id.* 7).

Enfin, notons que le repas qui sera fatal aux prétendants⁷⁷⁵ de Pénélope est appelé, non sans ironie du poète, « une fête pour tous » (ἐπεὶ καὶ πᾶσιν ἐορτή) par Eurycleé (*Od.* 20. 156).

v. 27 : Εὐνόα, αἶρε τὸ νᾶμα καὶ ἐς μέσον, αἰνόδρυπτε,

Avec ce vers commence une scène de préparatifs, conforme au registre comique et pleine de vivacité⁷⁷⁶.

αἶρε : Synonyme de φέρε (voir v. 29 et 39), il est cependant bien plus rare et témoigne de l'artificialité du discours des Syracusaines. Cet impératif est attesté neuf fois avant Théocrite, de manière notable chez Sophocle où il s'agit d'amener quelqu'un (*Aj.* 545 ; *Phil.* 886) puis chez

⁷⁷⁰ Voir par exemple : Hom., *Il.* 1. 290 ; Pind., *Ném.* 6. 3 ; Esch., *Prom.* 428 ; Ag. 891 ; Soph., *Aj.* 682. Les formes les plus usitées de l'adverbe chez Homère sont αἰεί (160 occurrences), αἰέν (74 occurrences) et ἀεί (3 occurrences).

⁷⁷¹ Voir le début du livre 8, en particulier.

⁷⁷² Cratinus, fr. 18. 1 : ἄγουσιν ἐορτὴν οἱ κλέπται. Voir ici, v. 48 sq.

⁷⁷³ Épicharme et Platon le comique ont écrit des pièces intitulées *La Fête* ou *Les Fêtes*.

⁷⁷⁴ *Les Thesmophories* ; voir aussi *Gren.* v. 371, 391, 398, 443-444 ; *Paix* : v. 816-817, etc.

⁷⁷⁵ Les instructions d'Eurycleé (*Od.* 20. 149-156) pour le ménage avant la « fête » comportent également la mention de l'eau (ὕδωρ) portée « plus vite » (θᾶσσον) deux mots employés ici par Théocrite et qui pourraient confirmer un réseau d'allusion qui se rapportent aux événements préalables au massacre des prétendants de Pénélope. La raison du rapprochement, s'il est voulu, me semble encore peu claire du point de vue du « sens » à y donner.

⁷⁷⁶ Sur la poétique de la crise autour des objets mobilisés dans ce passage, voir Noël & Rémond (2017).

Aristophane. Cet impératif est, de manière remarquable, le premier mot de *La Paix*⁷⁷⁷. Les impératifs caractérisent les interactions entre maîtres et esclaves mais sont particulièrement nombreux dans le dialogue entre Gorgô et Praxinoa dont les relations doivent aussi être évaluées en termes de rivalité et d'autorité. Le verbe peut servir à faire apporter un élément du costume, comme par exemple, dans la scène des préparatifs d'Euripide dans les *Thesmophories* d'Aristophane : αἶρέ νυν στρόφιον, « prends maintenant un soutien-gorge ! » (v. 255). Le lecteur s'attend à ce que Praxinoa se vête pour sortir, mais elle commence par demander un objet ambigu : le νᾶμα⁷⁷⁸.

τὸ νᾶμα : Les manuscrits ont la forme νᾶμα⁷⁷⁹ comme en *Id.* 24. 76. Le nom est sans doute la forme dorienne, non attestée avant Théocrite, du nom τὸ νῆμα qui désigne la pelote ou le fil, ou par métonymie un textile. Le nom τὸ νῆμα désigne depuis Homère ce qui est filé, le fil, la laine (*Od.* 4. 134 ; Eur., *Or.* 1433 ; Plat., *Pol.* 282e ; Ap. Rh., *Arg.* 3. 255, etc.). C'est en ce sens aussi que le nom apparaît dans l'*Idylle* 24 (v. 76) et chez Posidippe (*Ép.* 46 A.-B., v. 3-4 : νήματα (...) *ποικίλα*). Cette interprétation du nom est soutenue par les activités textiles des Syracusaines et de Praxinoa surtout, et du point de vue lexical, par la présence des noms ἐμπερόναμα (v. 34) et de περονάματα (v. 79) qui font entendre, peut-être « en dépit de leur étymologie », le nom du fil⁷⁸⁰.

Le nom νᾶμα⁷⁸¹ désigne ce qui coule, le courant d'eau, la source, le ruisseau (Esch., *Pr.* 805 ; Soph., *Ant.* 1130) ou un liquide, comme le vin, chez Aristophane (*Ass.* 14, etc.) ; on le trouve ailleurs chez Théocrite qui fait de « la source » un élément du paysage bucolique (*Id.* 7. 116)⁷⁸². Chez Posidippe (118 A.-B., v. 19-20), le nom, au sens de « flux » a une dimension métapoétique évidente : δὸς ἀηδόνι λυγρὸν (...) || νᾶμα, « Donne au rossignol, un flux endeuillé »⁷⁸³. Dans la mesure où le nom évoque le paysage « naturel », le poète pourrait, par son emploi, évoquer l'entrée de l'univers bucolique dans l'univers urbain.

⁷⁷⁷ Aristoph., *Paix*, 1 ; 1227 ; *Ois.* 759 ; *Thesm.* 255 ; *Plout.* 71.

⁷⁷⁸ Chez Cratinus (fr. 205) le verbe sert à demander un masque de tragédie. Enfiler un costume, un vêtement sur scène peut se concevoir en termes de méta-théâtralité. Théocrite s'amuse peut-être avec les attentes du lecteur sur divers plans.

⁷⁷⁹ La même « correction » des leçons des manuscrits en νῆμα a été opérée en *Id.* 24. 76.

⁷⁸⁰ Théocrite pourrait proposer un jeu sur l'étymologie de ces deux noms.

⁷⁸¹ Gallavoti (1993) penche pour cette interprétation. La mention de « l'eau » serait la fois pragmatique et symbolique. L'eau peut évoquer une purification rituelle de Praxinoa avant les Adonies.

⁷⁸² Voir aussi *Id.* 23. 61.

⁷⁸³ Il y a un précédent chez Platon du « flux » comme métaphore du langage (*Ti.* 75e).

Théocrite a probablement écrit $\nu\acute{\alpha}\mu\alpha$ et l'ambiguïté du propos pourrait être voulue au moment où Praxinoa est sur le point de commencer sa toilette ; l'emploi d'homophones révélerait alors un jeu de mots susceptible de mettre en valeur le dialecte dorien, les limites de la représentation mentale de son texte⁷⁸⁴ et la dimension méta-poétique du « fil » de Praxinoa.

αἰνόδρυπτε : C'est un nouvel *hapax* forgé par Praxinoa dont la lecture pose problème⁷⁸⁵. L'adjectif αἰνόδρυπτε, attesté par une tradition manuscrite et le papyrus d'Antinoë semble être une variation non attestée ailleurs de l'*hapax* αἰνοδρυφής (« terriblement lacérée », en signe de deuil) attesté dans un fragment attribué à Antimaque de Colophon (fr. 156). Praxinoa surimposerait les griffures rituelles du visage lors d'un deuil et les marques de violence infligées à l'esclave⁷⁸⁶. De nombreux *hapax*⁷⁸⁷ sont forgés à partir du préfixe αἰνο- par les poètes tragiques, puis à l'époque hellénistique ; ils s'appuient probablement sur le modèle homérique de l'adjectif αἰνόμορος « au funeste destin » (*Il.* 22. 481 ; *Od.* 9. 53) ou de l'*hapax* αἰνοπαθής (*Od.* 18. 201) chez Homère. L'adjectif αἰνοδρυφής joue également sur le souvenir d'un autre *hapax* homérique, l'adjectif ἀμφιδρυφής (*Il.* 2. 700) qui est attesté aussi une fois sous la forme ἀμφίδρυφος (*Il.* 11. 393) et sous la forme ἀμφίδρυπτος dans l'*Anthologie grecque* (*AP* 6. 84. 5 : ἀμφίδρυπτον et 9. 323. 7 : ἀμφίδρυπτα). L'*hapax* serait ainsi modelé par des manières attestées ailleurs. Enfin, l'adjectif, pourrait contenir un jeu de mots fondé sur l'homophone de l'adjectif αἰνός : αἴνος « récit, histoire » (*Il.* 23. 652 ; *Od.* 14. 508).

C'est la première insulte adressée à Eunoia. D'autres suivent de manière très rapprochée : ἄπλαστε (v. 30) et δύστανε (v. 31). Les insultes proférées aux esclaves sont caractéristiques du genre comique mais sont attestées dès Homère⁷⁸⁸. Intéressante est la variation du comportement de Praxinoa qui, aux vers 66-68, fait des esclaves Eunoia et Eutyichis des membres à part entière de leur groupe et s'adresse à Eunoia sans violence perceptible. Il y a peut-être, au sein du poème, co-

⁷⁸⁴ Cusset (2011) p. 96 note un tel procédé d'ambiguïté volontaire fondée sur des jeux d'homophonie dans l'*Id.* 6. Le *quiproquo* reste ainsi irrésolu et irrésolvable pour le lecteur, en l'absence de représentation théâtrale.

⁷⁸⁵ Sa colère contribue à la fabrique de néologismes (voir v. 17). La scholie commente une autre leçon : αἰνόθρυπτε ; c'est aussi un *hapax*. En faveur de la leçon de la scholie, notons que Théocrite n'utilise nulle part ailleurs un mot de la famille de δρύπτω mais qu'il emploie des mots forgés sur la racine θρυ- : ἐνδιαθρύπτῃ (*Id.* 3. 36) ; διαθρύπτεται (*Id.* 6. 15) et θρύπτει (*Id.* 17. 80). Au vers 99 de l'*Idylle 15*, la tradition manuscrite porte διαθρύπτεται.

⁷⁸⁶ Ovide témoigne de telles violences qui seraient ainsi « genrées » (*Art d'aimer*, 3. 239-240).

⁷⁸⁷ Chez Théocrite, notons αἰνολέων « lion terrible » (*Id.* 25. 168). Voir aussi : αἰνοδάκχευτος, « aux transports furieux », *Lyc.*, *Alex.* 792 ; αἰνοδίης, « d'une force terrible », *AP* 7. 226 ; αἰνογένειος, « aux mâchoires effroyables », *Call.*, *Hy.* 4. 92.

⁷⁸⁸ C'est le cas, par exemple, de Pénélope en *Od.* 19. 91-92.

figuration de la double figure de l'esclave telle qu'elle est développée dans la comédie : « On the one hand, there is the representation of the bad slave, who is by nature lecherous, lazy, mendacious, incompetent and a constant source of aggravation for the master; this type-character reassures the slave-owning class that there are such things as 'natural slaves' (to adopt Aristotle's later theoretical crystallization of the problem) for whom harsh discipline and careful surveillance are both necessary and justified (...). On the other hand, the representation of the good slave (...), offers an idealized image of the institution of slavery, in which the relation of power between master and slave is masked⁷⁸⁹. »

ἐς μέσον : L'expression contribue probablement à mobiliser le motif des préparatifs de guerre et l'idée d'affrontement⁷⁹⁰ : l'expression homérique ἐς μέσον, (*Il.* 4. 79 ; 6. 120) signifie « entre deux armées » et désigne le centre du camp chez Xénophon, par exemple (εἰς τὸ μέσον τοῦ στρατοπέδου, *An.* 3. 1. 46). Les deux autres acceptions de l'expression chez Théocrite se trouvent dans l'*Idylle* 22 (v. 82 et 183) et désignent l'aire des combats.

v. 28 : θὲς πάλιν· αἱ γαλέαι μαλακῶς χρήσδοντι καθεύδειν.

θὲς πάλιν : « Mets à nouveau ; remets ». Il n'est pas besoin de lire une antiphrase ironique si l'on considère que Praxinoa demande à Eunoia de verser plus d'eau.

αἱ γαλέαι μαλακῶς χρήσδοντι καθεύδειν : Il est difficile de prouver que l'expression est proverbiale, mais ses accents gnomiques sont évidents. Tout un bestiaire est convoqué dans la littérature paroemiale et la fable, dont la belette⁷⁹¹. Diogénien cite divers proverbes mobilisant l'animal⁷⁹², présage malchanceux ou honteux profiteuse dans l'espace domestique⁷⁹³, comme en

⁷⁸⁹ Akrigg & Tordoff (2013) p. 59 : « D'un côté, il y a la représentation du mauvais esclave, par nature lubrique, paresseux, menteur, incompétent et source constante d'agacement pour le maître ; ce caractère-type conforte la classe des propriétaires d'esclaves dans l'idée qu'il existe des « esclaves naturels » (pour citer la cristallisation théorique, plus tardive, du problème par Aristote) pour lesquels une discipline sévère et une surveillance attentive sont à la fois nécessaires et justifiées (...). D'autre part, la représentation du bon esclave (...), offre une image idéalisée de l'institution de l'esclavage, dans laquelle la relation de pouvoir entre maître et esclave se trouve masquée. »

⁷⁹⁰ Chez Homère, l'expression peut aussi désigner le prix mis en jeu dans un affrontement (*Il.* 23. 704).

⁷⁹¹ On peut aussi citer sa présence dans les fables d'Ésope : *Aphrodite et la belette* (fable 50) ; *La belette* (fable 59) ; *Les Souris et les Belettes* (fable 174), *La Chauve-souris et la belette* (fable 182), *Le Serpent, la Belette et les souris* (fable 212).

⁷⁹² γαλῆν ἔχεις (3. 84) « tu tiens une belette » témoigne de l'association qui existe entre la belette et la malchance bien attestée dans le monde grec. Voir Aristoph., *Ass.* 791-793 ; Théophr., *Caract.* 16. 3). C'est un animal de mauvais augure, comme notre chat noir.

⁷⁹³ Burckhardt (réed. 1972) rapporte un proverbe égyptien qui rappelle l'idée évoquée par Praxinoa (p. 152) : « Quand le lion est parti, le furet danse et la belette chante ».

témoignent les adages suivants : Γαλή χιτώνιον, « un petit chiton pour la belette » (3. 82), Γαλή κροκωτόν « une crocote pour une belette » (6. 98. 4) ou Γαλή στέαρ, « du lard pour une belette » (3. 84).

L'expression fait ici allusion à la mollesse « sensuelle et oisive » d'Eunoo⁷⁹⁴. Le sommeil, moment de liberté des esclaves, et leur paresse est un *topos*. *Les Guêpes* d'Aristophane s'ouvrent sur le sommeil (aviné) de deux esclaves, Sosie et Xanthias. Hérondas prise aussi le motif du maître houspillant l'esclave endormi en ouverture de ses *Mimiambes*. Ainsi, le *Mimiambe* 8 débute sur les imprécations du maître contre Psylla, son esclave endormie (v. 4-5) : κῶς δ', ἄτρυτε, κού κάμνεις || τὰ πλ]ευρὰ κνώσσουσ'; αἰ δὲ νύκτες ἐννέωροι, « Mais comment, infatigable, ne t'exténues-tu pas les poumons à dormir ? ». Le *Mimiambe* 7 débute de même (v. 5-7) :

Δριμύλωι φωνέω·

πάλιν καθεύδεις; κόπτε, Πίστε, τὸ ρύγχος

αὐτοῦ, μέχρις τὸν ὕπνον ἐκχέηι πάντα·

C'est à Drimylos que je parle ! Tu te rendors ? Pistos, fracasse sa gueule jusqu'à tant que tout son sommeil s'en déverse.

αἰ γαλέαι : Selon les témoignages de Plutarque et de Pline l'Ancien, des belettes vivaient, plus ou moins indésirables, à demeure ; elles pouvaient chasser les insectes et autre nuisibles comme le serpent⁷⁹⁵. Comme l'affirme S. Benton, « they were tolerated, but they were not loved⁷⁹⁶ ». Elles sont réputées malodorantes (Aristoph., *Plout.* 693). Chez Plutarque (*Quaestiones convivales*, 730b), la belette est associée à la mouche comme exemple de nuisibles domestiques : les adjectifs ληιβότεραν, « qui ravage ou dévore les moissons », τρυγηφάγον, « qui mange les récoltes » et σπερμολόγους, « qui ramasse ou picore des grains » traduisent leur voracité, ironiquement perceptible, dans les sonorités évoquant la dentition, de la forme dorienne χρήσδοντι. Chez Ésope, elle se trouve en concurrence avec les souris (voir par exemple les fables 174 et 212)⁷⁹⁷.

⁷⁹⁴ Comme au v. 26, Praxinoa critique l'inaction et la paresse de ceux qui l'entourent. Seuls Aphrodite et Adonis « ont droit » au repos dans le texte.

⁷⁹⁵ Call., *Hy.* 6. 111.

⁷⁹⁶ Benton (1969) p. 261.

⁷⁹⁷ C'est un motif peut-être traditionnel : des fragments d'une *Galéomyomachie* ont été publiés en 1983 par Schibli.

La belette est, surtout, un animal mythologique⁷⁹⁸ et littéraire et pour cette raison qui dépasse l'exactitude zoologique, il est essentiel de ne pas traduire γαλέαι par « chats⁷⁹⁹ ». Elle est associée à Hécate⁸⁰⁰ et à la figure lascive, paresseuse et rusée de la femme⁸⁰¹. De manière ironique, l'esclave entre ainsi en écho avec une figure de la femme susceptible de duplicité qui traverse l'*Idylle*⁸⁰². L'animal est particulièrement présente dans le texte comique⁸⁰³. C'est aussi l'un des symboles des sept types de femmes pour Simonide⁸⁰⁴. Dans les *Acharniens*, Aristophane utilise le terme γαλιῆ pour désigner des jeunes filles (v. 255).

Chez Héronidas, la cliente convoque une sentence proverbiale dans laquelle la belette est associée, comme chez Aristophane, dans *Les Guêpes* (v. 363) au vol (*Mim.* 7. 89-90) : ἀλλὰ θύλακον ράψαι || τὰς μνέας ὄκως σοι μὴ αἰ γαλαῖ διοίσουσι, « Mais couds ton sac pour que les belettes n'emportent pas tes mines ! ».

Parasite, voleuse, rusée, lascive, la belette est un animal de choix pour insulter tant une esclave qu'une femme et rappeler la filiation du texte l'*Idylle* 15 avec le genre comique et la comédie d'Aristophane notamment. Enfin, il est à remarquer que les animaux évoqués par Praxinoa, la chienne, les belettes et Mormô, la jument sont des animaux associés à Hécate, au féminin.

χρήσδοντι : Le verbe χρήζω est fréquent chez Homère et les poètes tragiques⁸⁰⁵. Cette forme du verbe n'est pas attestée ailleurs. Cependant, Homère emploie une fois la forme ionienne χρήζοντι (*Od.* 11. 340) à laquelle Théocrite pourrait « répondre » ici. L'emploi de ce verbe poétique dans un contexte prosaïque crée un effet de variation probablement assez comique. Le verbe, qui signifie « désirer », initie la joute entre Daphnis et Ménalcas dans l'*Idylle* 8 (v. 11-12) :

MΕΝΑΛΚΑΣ : χρήσδεις ὧν ἐσιδεῖν; χρήσδεις καταθεῖναι ἄεθλον;

ΔΑΦΝΙΣ : χρήσδω τοῦτ' ἐσιδεῖν, χρήσδω καταθεῖναι ἄεθλον

Ménalcas : *Veux-tu le voir ; veux-tu proposer un prix ?*

⁷⁹⁸ Dans le mythe de Galanthis en particulier, servante d'Alcmène alors enceinte d'Héraclès (Nic., *Heteroioumena*, livre 4 ; Ant. Lib., *Mét.* 29 ; Ov., *Mét.* 9. 306 sq.)

⁷⁹⁹ Legrand (1925) et Gow (1952) traduisent ainsi le mot.

⁸⁰⁰ Sur les liens entre la belette et Hécate : Patera (2015) p. 255-257.

⁸⁰¹ Aristophane, *Ass.* 924.

⁸⁰² Noël & Rémond (2017).

⁸⁰³ On trouve 14 mentions de la belette Aristophane : voir, par exemple, *Acharn.* 880 ; *Paix.* 1151 ; *Thesm.* 558-559.

⁸⁰⁴ *Iambe sur les femmes* (7. 50-56).

⁸⁰⁵ Le verbe est particulièrement prisé d'Euripide (86 occurrences).

Daphnis : *Je veux le voir ; je veux proposer un prix.*

μαλακῶς : C'est la première occurrence, dans ce texte, d'un mot de la famille de μαλακός un adjectif caractéristique de l'univers bucolique⁸⁰⁶ ; il est repris à trois reprises dans le chant de la poétesse (v. 103, 119 et 125) et contribue à l'opposition de l'univers du palais et de la maison de Praxinoa pour qui, le doux sommeil, positivement perçu pour Adonis et Aphrodite, est le comble de la paresse. L'adverbe déjà associé au sommeil chez Homère (*Od.* 3. 350 ; 24. 255) est aussi employé en *Id.* 7. 69.

μαλακῶς ... καθεύδειν : L'expression « dormir mollement » est attestée chez Hippocrate (*De diaeta*, 66. 52) et dans un fragment d'Antiphane, fr. 187. 5. L'expression est une réécriture de la formule homérique μαλακὸς ὕπνος « doux sommeil » (*Od.* 15. 6) qu'Héronidas revisite en ἡ μαλακότης ὕπνος (*Mim.* 6. 71).

καθεύδειν : « Dormir » fait partie des activités bien attestées dans le corpus comique⁸⁰⁷ : cela fait partie des plaisirs de la vie en temps de paix. Le sommeil est associé aux plaisirs de l'amour, par exemple chez Aristophane dans la *Paix*⁸⁰⁸ (v. 338-345). Chez Théocrite, dans l'*Idylle* 18, le sommeil est associé à l'impotence de Ménélas (v. 10 : ἦ ῥα φίλυπος ;) et à la paresse, comme ici, en *Id.* 5. 58.

v. 29 : κινεῦ δὴ· φέρε θᾶσσον ὕδωρ. ὕδατος πρότερον δεῖ,

Le vers est marqué par des asyndètes qui contribuent à conférer une extrême vivacité à cette scène.

κινεῦ : C'est la forme dorienne de l'impératif moyen ; le passage peut être rapproché du vers 9 du *Mimiambe* 7 d'Héronidas où Cerdon s'adresse à son esclave endormi : κίνει ταχέως τά γούνα, « remue en vitesse tes genoux ! ». Dans le corpus comique, comme au vers 2 du *Mimiambe* 5 d'Héronidas, le verbe peut avoir un sens obscène⁸⁰⁹. Le rapprochement du verbe καθεύδω avec κινέω est d'ailleurs courant dans la comédie ; ils sont souvent synonymes⁸¹⁰. Sans affirmer, que

⁸⁰⁶ 15 occurrences dans l'œuvre de Théocrite. Ici, comme ailleurs dans le corpus, il entre en réseau avec les mots de la famille de ἀδύς, ἀπαλός, γλυκύς.

⁸⁰⁷ Deux comédies perdues au moins portaient le titre du *Sommeil*, une de Xénarque et une d'Antiphane.

⁸⁰⁸ Voir aussi *Ach.* 1147-1148.

⁸⁰⁹ Voir par exemple : Eup., fr. 233. 3 : γυναῖκ' ἐκίνουν ; Aristoph., *Ach.* 1052 ; *Cav.* 364, *Nu.* 1103, etc.

⁸¹⁰ Henderson (1996) p. 152.

l'intention comique est patente, on peut noter que plus loin dans le poème, Praxinoa pourrait jouer sur des doubles sens obscènes⁸¹¹ lorsqu'Eunoa semble « hypnotisée » par le cheval qui cabre et lorsqu'elle est prise « en sandwich » dans la foule.

φέρει θᾶσσον ὕδωρ : « Apporter de l'eau » est une scène de la vie courante dès Homère (φέρειτε δὲ χερσὶν ὕδωρ, *Il.* 9. 170) ; il faut parfois, comme ici, le faire « vite » (*Od.* 20. 154). Dans le corpus comique, l'eau fait partie des objets mobilisés⁸¹² qu'un esclave doit souvent apporter « en vitesse » comme dans ce passage du *Sicyonios* de Ménandre (v. 364) : Θήρων, ὕδωρ, ὕδωρ, ταχύ, « Théron, de l'eau ! de l'eau, vite ! ».

θᾶσσον : Le neutre employé adverbialement est fréquent chez Homère (23 occurrences ; voir par exemple, *Od.* 2. 307) et dans le corpus tragique uniquement chez Sophocle (8 occurrences) et Euripide (13 occurrences) ; θᾶσσον ne confère cependant pas forcément une grandeur décalée à l'ordre de Praxinoa. Le mot est, en effet, attesté une fois chez Épicharme (fr. 151) <καὶ> φασήλους φῶγε θᾶσσον, « et fais rôtir au plus vite les haricots ! » On trouve cette forme ailleurs chez Théocrite (*Id.* 14. 36 et 24. 48). Il pourrait y avoir un jeu de mots avec le verbe θάσσω, « être assis », posture possible de la paresseuse Eunoa.

ὕδωρ. ὕδατος : La polyptote et l'anadiplose forgent ici une répétition comique qui permettent aussi au lecteur de mieux visualiser la scène.

ὕδατος πρότερον δεῖ : Le génitif ὕδατος dépend de δεῖ. Praxinoa poursuit ses reproches. Cependant, dans le contexte de récriminations, c'est plutôt la forme χρῆν qui semble employée (Aristoph., *Thesm.* 842 ; Eur., *Andr.* 607 et 650 ; *Héc.* 265 ; *Suppl.* 1112 ; *Hér. Fur.* 211 ; *Trach.* 1025). Le verbe δεῖ explicite les attentes de Praxinoa vis-à-vis d'Eunoa qui intervertit les étapes de la toilette. L'expression πρότερον δεῖ, caractéristique du conseil ou de la prescription morale est fréquente chez Ésope (*Fab.* 9. 1. 22 ; 9. 2. 18 ; 9. 3. 15, etc.) et dans les *Maximes des sept sages*. Il se pourrait que du contraste entre l'allure philosophique de la formulation (Plat., *Prot.* 345b 7 ; *Gorg.* 460c 7 ; Arist., *GA*, 742a 25 ; 742b 4 ; *Pol.* 1258a 34, etc.) et l'objet trivial de la prescription, naisse une forme de comique⁸¹³.

⁸¹¹ Sur le goût des sous-entendus par opposition à l'obscénité franche des Anciens, voir Aristote, *Éth. Nic.* 4. 13. 1228a.

⁸¹² Aristoph., fr. 502 ; Amphis, fr. 7 ; Mén., *Sic.* 364 ; Eupolis, fr. 298, etc. L'ordre de porter du feu en *Id.* 24. 48 peut se lire comme un contrepoint à ce *topos* comique : Οἴσετε πῦρ ὅτι θᾶσσον, « Apportez du feu, aussi promptement que possible ! ».

⁸¹³ Voir aussi Aristoph., *Ass.* 700.

Cette manière que l'on pourrait qualifier de pédagogique est assez originale et place Praxinoa tant dans une position d'autorité tant socio-économique qu'intellectuelle. Chez Théocrite, δεῖ est relativement peu fréquent. On trouve le verbe seulement dans les *Idylles 14* et *15*. Dans l'*Idylle 14*, c'est Thyonichus qui l'emploie à deux reprises rapprochées : αἰτεῖν δὲ δεῖ οὐκ ἐπὶ παντί, || Αἰσχίνα, « Mais il ne faut pas réclamer à tout propos, Aischinas » (v. 64) ; ποιεῖν τι δεῖ ἄς γόνυ χλωρόν, « il faut faire quelque chose tant que le genou est frais » (v. 70). Dans l'*Idylle 15*, le verbe n'est employé que par Praxinoa, ici, et au vers 41, à l'adresse de Zopyrion : χωλὸν δ' οὐ δεῖ τυ γενέσθαι.

v. 30 : ἄ δὲ σμᾶμα φέρει. δὸς ὅμως. μὴ δὴ πολὺ, ἄπληστε.

Eunoa apporte les éléments de la toilette dans le désordre : sa confusion se traduit également par de la maladresse ou des étourderies. En ceci, elle est, ironiquement, à l'image de sa maîtresse qui ne sait plus où se trouve la clé du coffre où elle enferme son vêtement le plus précieux (v. 33). La confusion caractérise également l'*ethos* de Dinon. Praxinoa apparaît ainsi en lutte perpétuelle contre un chaos qui menace sans relâche son univers. Les allitérations en dentales et en sifflantes communiquent la colère et l'exaspération du personnage.

σμᾶμα : Le nom désigne un savon, un onguent servant au lavage ; cette forme dorienne du nom σμῆμα n'est pas attestée ailleurs⁸¹⁴. Le savon est peut-être préparé à base de νίτρον, mentionné au vers 16 ; on appelait d'ailleurs ἀπόνιπτρον (Aristoph., *Ach.* 616) ou νίπτρον (Poll., 10. 77 ; Eur., *Hél.* 1384 ; *AP* 12. 68, etc.) l'eau pour se laver. Le savon est convoqué dans d'autres textes comiques et contribue à la vraisemblance⁸¹⁵ de l'*Idylle*. On peut citer ici le fr. 136 d'Antiphane :

ἐν ὄσῳ δ' ἀκροῶμαί σου, κέλευσόν μοί τινα
φέρειν ἀπονίψασθαι. Β. δότω τις δεῦρ' ὕδωρ
καὶ σμῆμα.

A - *Et tant que je t'écoute, ordonne qu'on m'apporte de quoi me laver.*

B - *Qu'on donne ici de l'eau, et du savon.*

⁸¹⁴ La forme σμῆμα est attestée chez Eupolis fr. 1. 102.

⁸¹⁵ Il fait partie des dons du père à la jeune épousee, les *epaulia*, d'après l'*Et. Magn.* 354. 9.

Signe de raffinement, le savon peut être parfumé, selon le témoignage de Philoxène de Rhodes qui évoque des *σμήμασιν ἱρινομίκτοις* « savons à l'huile d'iris » (fr. 2. 40-41). Ici, le savon confirme surtout, par son prosaïsme, les emprunts de l'*Idylle* à la comédie.

δὸς ὅμως : L'impératif *δὸς* est réemployé par Praxinoa au vers 66 à l'adresse de Gorgô. L'adverbe *ὅμως*, réemployé aux vers 72 et 147, pourrait être traduit par « quand même ». Praxinoa peut « restaurer l'ordre » de la toilette, en dépit de l'incompétence d'Eunoa.

πολύ : La forme est attestée chez Homère ; ici, l'abondance est proscrite. On pourrait le traduire par « trop » comme parfois *πολλά* (Eur., *Suppl.* 576 ; Aristoph., *Gren.* 228). À la *truphè* royale associée aux bienfaits d'Aphrodite et manifestée par la répétition de *πᾶς* (v. 105, 118), d'*ὄσος* et des composés en *πολύ-* (*πολύιδρις*, v. 97 ; *πολυόνυμε καὶ πολύναε*, v. 101), s'oppose ainsi la parcimonie des Syracusaines. L'expression peut rappeler la manière dont Asclépiade décrit l'art d'Érinna (*οὐχὶ πολὺς*, *AP* 7. 11. 1).

ἄπληστε⁸¹⁶ : Telle est la lecture du papyrus d'Antinoë et des manuscrits qui a été suspectée car elle suppose l'élision de *πολύ*⁸¹⁷ ou l'aphérèse du alpha. La colère moralisatrice de Praxinoa face à l'insatiabilité supposée d'Eunoa pourrait renfermer non seulement un jugement moral qui peut rappeler une sentence de Théognis (*ἄπληστον γὰρ ἔχουσι κακοὶ νόον*, « les méchants ont une âme insatiable », *Élég.* 1. 109), mais aussi, et peut-être surtout, une allusion à la *République* de Platon dans laquelle la notion d'*ἀπληστία* sert non seulement à caractériser les hommes sans sagesse ni vertu (*Οἱ ἄρα φρονήσεως καὶ ἀρετῆς ἄπειροι*, 586a) qui en viennent à s'entretuer par « avidité » (586b), mais à expliquer les origines et les effets de la tyrannie, notamment sur l'âme (578a) : *Καὶ ψυχὴν ἄρα τυραννικὴν πενιχρὰν καὶ ἄπληστον ἀνάγκη εἶναι*, « Et une âme tyrannisée est nécessairement toujours pauvre et jamais rassasiée ». La confusion d'Eunoa rappelle d'ailleurs les états de l'âme tyrannisée selon Socrate : *troublée* (*ταραχῆς*, 577e) et *repentante* (*μεταμελείας*). Derrière l'attaque infondée de l'esclave, pourrait ainsi se dessiner une réflexion ou un jugement d'ordre politique dont la portée exacte reste à définir.

⁸¹⁶ Gow (1952) t. II p. 276 ne retient pas cette lecture : « The reading of Pap.3 and the mss *ἄπληστε* has been defended, but the crasis or elision involved is without parallel in T. or elsewhere. It may also be said that Eunoa's immediate fault is extravagance rather than rapacity, and unless *ἀπληστε* was used, like *λαστρί*, as a term of general abuse it is not very apposite ».

⁸¹⁷ L'élision est attestée dans la *Metaphrasis Iliadis* de Nicolaus Lucanes (5. 1. 58) dans l'expression *πολ' ὕδωρ*. Avait-il accès à un précédent homérique ?

v. 31 : ἔγγει ὕδωρ. δύστανε, τί μεν τὸ χιτώνιον ἄρδεις ;

Ce vers est marqué, comme le précédent, par l'asyndète. La scène de toilette se poursuit avec vivacité et mobilise un comique de geste, l'arrosage de Praxinoa.

ἔγγει : C'est un impératif ; le verbe apparaît le plus souvent dans le contexte d'un banquet⁸¹⁸ ou de « libations » (*Paix*, v. 1102 et 1105 ; *Mén.*, fr. 292. 2). Il est associé une fois à l'eau chez Homère lorsqu'Euryclée offre un bain de pied à Ulysse qui mènera à sa reconnaissance (*Od.* 19. 387 : ὕδωρ δ' ἐνεχεύατο πουλὸν) : deux images se surimposent alors dans cette vignette qui fait ainsi de Praxinoa un double d'Ulysse. Le jeu avec l'hypotexte homérique et en particulier le souvenir de passages liés au retour à Ithaque d'Ulysse ne s'avère pas nécessairement porteur d'un message linéaire ou cohérent⁸¹⁹ du point de vue du sens à donner au texte : il est cependant essentiel pour comprendre la fabrique de cette *Idylle* et de l'*ethos* « au prisme polyphonique et varié » des personnages.

δύστανε : La forme est dorienne. L'adjectif homérique a une certaine grandeur ; il est ensuite bien attesté dans le corpus tragique⁸²⁰. La forme au vocatif n'est attestée que trois fois⁸²¹, dans le corpus tragique, avant Théocrite : c'est, remarquablement, l'adjectif que choisit Médée pour se qualifier et qui se trouve, ensuite, repris par le chœur pour la désigner (*Eur.*, *Méd.* 442 et 995). Plus loin, dans l'*Idylle*, au vers 87, c'est la même insulte qu'emploie l'homme excédé par l'accent des Syracusaines : ὦ δύστανοι. L'insulte qui traduit ici la supériorité de Praxinoa, unit finalement les femmes sémantiquement⁸²².

χιτώνιον : Praxinoa est représentée en sous-vêtements, dans une tenue strictement féminine. Le nom χιτώνιον est un diminutif du nom χιτών qui désigne une tunique ou une chemise que les femmes portaient sous leur *chiton*, comme l'explique le grammairien Ptolémée dans son *Περὶ διαφορᾶς λέξεων* (406. 27-28) : χιτώνιον τὸ τῆς γυναικὸς ἔνδυμα· ἐστὶ δὲ τοῦτο λεπτόν· χιτῶν δὲ

⁸¹⁸ Anacr., fr. 11a. 3 ; Xénophane, fr. 5. -32 ; Phérécrate, fr. 70. 4 ; Amipsias, fr. 2. 2.

⁸¹⁹ Nous avons déjà noté le préfixe Eu- qu'ont en commun Eunoa et Euryclée ; Gorgô a déjà été associée à la figure d'Ulysse à plusieurs reprises ; Praxinoa et Gorgô ont été également rapprochées de la figure de Pénélope. La dimension « épique » de l'entreprise des Syracusaines est largement admise.

⁸²⁰ Voir par exemple : Esch., *Pers.* 909 ; au sens moral : ; *Il.* 6. 127, etc ; Soph., *Él.* 121 ; *Il.* 6. 127, etc.

⁸²¹ Œdipe est appelé δύστανε par le chœur, Soph., *Œd. Col.* 542.

⁸²² Une autre occurrence de l'adjectif est attestée chez Théocrite (*Id.* 14. 49) : δύστανοι Μεγαρήες. Il est employé sans l'idée de condamnation morale.

καὶ χιτωνίσκος ὁ τοῦ ἀνδρός, « Le « petit chiton » est un vêtement de la femme ; il est léger. Le « chiton » et le « chitonisque » sont pour l'homme ».

Avant Théocrite, le nom n'est attesté que dans le corpus comique⁸²³, chez Aristophane⁸²⁴ et chez Strattis (fr. 71) dans l'expression proverbiale γαλῆ χιτώνιον⁸²⁵. C'est un élément du costume qui identifie la femme : il s'agit de le cacher dans l'*Assemblée des femmes* (v. 268-269) au profit de sandales « laconiennes » qui sont un signe évident de masculinité. Dans *Lysistrata* (v. 45-47), le « petit chiton », sous-vêtement érotique⁸²⁶, devient instrument politique « pour sauver la Grèce » :

Λυ. ταῦτ' αὐτὰ γάρ τοι κάσθ' ἃ σώσειν προσδοκῶ,
τὰ κροκωτίδια καὶ τὰ μύρα καὶ περιβαρίδες
χιγγουσα καὶ τὰ διαφανῆ χιτώνια.

Lysistrata : *Oui, c'est exactement, en effet, ce grâce à quoi je prévois de la sauver, la petite crocote, et la myrrhe, et nos sandalettes, le fard et les petits chitons transparents !*

Rien de tel, ici. Cependant, la nudité de Praxinoa se trouve révélée par le tissu mouillé, et en cela, la scène pourrait évoquer le « drapé mouillé » ou transparent de certaines représentations iconographiques d'Aphrodite ou d'Arsinoé II elle-même⁸²⁷.

ἄρδεις : Le verbe apparaît hyperbolique et contribue à la variété du vers. De manière assez surprenante, il décrit l'abreuvement du bétail et en particulier celui des chevaux (*Hy. Hom.* 9. 3 ; *Hdt., Hist.* 5. 12, etc.). Le choix pourrait être intentionnel dans la mesure où la double phobie de Praxinoa influence, malgré elle, son discours. Ce verbe apparaît aussi dans un contexte agricole au sens d'« irriguer, arroser les plantes ». Ainsi, on arrose la « terre » comme dans les *Nuées* d'Aristophane : καρπούς τ' ἄρδομένην ἱερὰν γῆθόνα (v. 282), « et la terre sacrée, à ses fruits arrosée ». Il pourrait y avoir ici un jeu de mots fondé sur la paronomase entre γῆθών et χιτών. Enfin,

⁸²³ On trouve une occurrence dans une lettre attribuée douteusement à Platon (363a 3).

⁸²⁴ Voir Aristoph., fr. 326 ; fr. 632 ; *Ass.* 374 ; *Plout.* 984.

⁸²⁵ Théocrite pourrait faire penser à ce proverbe le lecteur, à travers la mention rapprochée de la « belette » (v. 21) et du « petit chiton ».

⁸²⁶ Voir aussi *Lys.* 150-151 ; *Gren.* 412.

⁸²⁷ On peut penser au type de la *Venus Genitrix* hérité d'une statue en bronze d'Aphrodite sculptée par Callimaque au IV^e s. Pour Arsinoé II, voir la statue en granit noir conservée à la Grande bibliothèque d'Alexandrie. Annexe iconographique : figure 8.

on peut noter un emploi métaphorique intéressant chez Pindare qui associe positivement l'humidité au chant (*Isthm.* 6. 64 : ἄρδοντι καλλίστα δρόσω ; fr. 6b. f1 :]ἄρδοντ' αἰοιδᾶς).

v. 32 : παῦέ · ὀκοῖα θεοῖς ἐδόκει, τοιαῦτα νένιμμαι.

Le vers est empreint d'un fatalisme qui permet à Praxinoa d'exprimer son respect des dieux. La volonté divine s'exprime de manière profondément opposée pour Praxinoa, « douchée » par son esclave maladroite, et pour Arsinoé II qui bénéficie de l'attention directe d'Aphrodite à travers la divinisation de sa mère Bérénice I^{re}.

παῦέ : L'impératif présent impose ici une action immédiate ; il pourrait évoquer une certaine grandeur homérique (il apparaît en même position métrique en *Il.* 9. 260). La forme est fréquente dans le corpus dramatique, tant chez les Tragiques (Eur., *Ion*, 522 ; Soph., *Phil.* 1275) que chez Aristophane (*Guêp.* 37 ; 1194 ; *Paix*, 648 ; *Gren.* 122, etc.). Elle impose souvent le silence⁸²⁸ ou la fin d'une émotion et moins souvent, comme ici, la cessation d'un geste (*Gren.* 270).

ὀκοῖα θεοῖς ἐδόκει, τοιαῦτα νένιμμαι : La résignation de Praxinoa emprunte au registre tragique et rappelle, par exemple, la voix de Ioalos dans les *Héraclides* d'Euripide (εἰ θεοῖσι δὴ δοκεῖ τάδε || πράσσειν ἔμ', « s'il plaît aux dieux de me faire cela », v. 437-438) ou celle d'Oreste (*Él.* 986-987) : εἰ θεοῖς δοκεῖ τάδε, || ἔστω, « si cela plaît aux dieux, soit ». Cette maxime qui s'exprime ailleurs et de manière variée⁸²⁹ est souvent associée à Socrate⁸³⁰ et notamment à ses derniers moments, dans les textes en prose⁸³¹. Épictète⁸³² cite ainsi Socrate : 'εἰ ταύτη τῷ θεῷ φίλον, ταύτη γινέσθω' « Si c'est ainsi qu'il plaît au dieu, qu'il en soit ainsi ». Pour lecteur familier de Platon ou de certains auteurs socratiques, la réplique de Praxinoa peut prendre une double dimension, tragique et philosophique.

νένιμμαι : Cette forme de parfait moyen n'est attestée nulle part ailleurs ; elle est employée pour sa valeur résultative : « Me voilà lavée ! » Le verbe νίζω, poétique, est attesté des Homère et

⁸²⁸ Ainsi, dans *les Oiseaux*, Prométhée impose le silence à Pisthétairé sur son nom : παῦε παῦε, μὴ βόα || σίγα, μὴ κάλει μου τοῦνομα (1504-1505), « Cesse, cesse, ne crie pas ! Tais-toi, n'appelle pas mon nom ».

⁸²⁹ Voir aussi Eur., *Hél.* 1683 ; on peut citer également la formule τῷ θεῷ γὰρ ἦν φίλον (Eur., *Ion*, v. 14) ; ὅ τι ἂν τῷ θεῷ φίλον ἦ, Xén., *Hell.* 7. 9. 4.

⁸³⁰ ὅπη τῷ θεῷ φίλον, ταύτη ἐχέτω τε καὶ λεγέσθω Plat., *Phèdr.* 246d. 3 ; Plat., *Thg* 130e. 5-6 : εἰ μὲν τῷ θεῷ φίλον ἦ ; Xén., *Ap. Socr.* 5. 2 ; *Mem.* 4. 8. 6. 2.

⁸³¹ ὅπη τῷ θεῷ φίλον, Plat., *Ap.* 19a 6.

⁸³² *Dissertationes ab Arriano digestae*, 1. 29. 18-19.

Hésiode pour désigner le lavage du corps, et des mains et des pieds en particulier (*Il.* 16. 230 ; *Od.* 1. 138 ; 2. 261, etc. ; Hés., *Tvaux*, 739) ; il évoque plus rarement la toilette du corps dans son ensemble (*Od.* 6. 224). Le verbe *νίζω* est employé avec une fréquence particulière dans le chant 19 de l'*Odyssée* (v. 358 ; 376 ; 392 ; 505) auquel Théocrite semble vouloir nous faire penser.

v. 33 : ἄ κλᾶξ τᾶς μεγάλας πεῖ λάρνακος; ὧδε φέρ' αὐτάν.

Une fois sa toilette achevée, Praxinoa veut s'habiller. On comprend au vers suivant que sa tenue des grands jours se trouve enfermée dans un coffre dont la clé se trouve momentanément égarée. L'univers de Praxinoa semble, nous l'avons vu, constamment menacé par le chaos. Cela se traduit aussi dans la syntaxe de ce vers qui semble marquée, elle aussi, par un chaos verbal. La question elliptique, traduit l'angoisse ou l'exaspération de Praxinoa⁸³³.

Du point de vue de la dramaturgie de l'*Idylle*, c'est un nouvel objet, la clé qui, après l'eau et le savon, initie une autre « mini-crise »⁸³⁴. Le jeu des sonorités qui unit le nom de la clé (ἄ κλᾶξ) et celui du « grand coffre » (τᾶς μεγάλας ... λάρνακος) met en valeur le nom du λάρναξ, un coffre associé à la création poétique dans l'*Idylle* 7.

κλᾶξ : La forme dorienne du nom κλείς n'est pas attestée ailleurs dans la littérature, mais on la trouve dans des inscriptions⁸³⁵. Au sein du texte, la clé fait écho au verbe ἀπόκλαζον au vers 43 qui se trouve répété au vers 77 (ἀποκλάζας) et au nom de l'époux de Gorgô, Diocleidas. La clé révèle l'agentivité de Praxinoa qui impose l'ouverture du coffre, la fermeture de la porte de la maison et choisit l'enfermement temporaire et métaphorique dans le palais. Être gardienne des clés confère à Praxinoa un statut et un pouvoir au sein de sa maisonnée qui l'associe à l'onomastique du mari de Gorgô, Diocleidas. En effet, posséder une clé est tout autant la capacité à ouvrir un espace qu'à le fermer, à permettre son accès ou à l'exclure.

Comme Pénélope au chant 21 de l'*Odyssée*, Praxinoa est maîtresse des clés : εἴλετο δὲ κληῖδ' εὐκαμπέα χειρὶ παχείῃ, || καλήν χαλκείην· κόπη δ' ἑλέφαντος ἐπῆεν, « et elle (Pénélope) saisit la clé bien recourbée de sa main solide : elle était belle, en bronze et sa poignée était d'ivoire ».

⁸³³ Pour un autre exemple de question elliptique, voir Héronde., *Mim.* 3. 60 ;

⁸³⁴ Noël & Rémond (2017).

⁸³⁵ *LSJ s. v.* κλείς : « IG 42(1).102.110, al. (Epid., iv B.C.), 5(1).1390.92 (Andania, i B.C.) ».

La serrurerie a cependant bien évolué depuis les temps homériques. La clé de Pénélope qui ouvre la porte de la salle des trésors royaux est une tige relativement simple mais de grande taille, tandis que la clé de Praxinoa est une petite⁸³⁶ clé « moderne ». L'époque hellénistique a vu, en effet, se développer un nouveau type de clé⁸³⁷, qui non seulement se complexifie, mais se miniaturise et se « démocratise », et ce, dès l'époque ptolémaïque. Théocrite peint ainsi une femme de son temps⁸³⁸ qui manie un objet tout à fait novateur : la petite clé de boîte⁸³⁹. Le système de la serrure était même doté d'un ressort.

Dans l'*Idylle 21* (v. 15), qui commence à la manière d'une fable à partir d'une morale (Α πενία, Διόφαντε, μόνα τὰς τέχνας ἐγείρει, « seule la pauvreté, Diophante, réveille les savoir-faire ») le pêcheur qui sert d'*exemplum*, ne possède « ni clé, ni porte, ni chienne » οὐ κλειῖδ', οὐχὶ θύραν ἔχον, οὐ κύνα. Ces éléments sont des signes d'une « richesse » que Praxinoa possède, à l'inverse du pêcheur.

πεῖ : Cette forme dorienne de l'adverbe ποῦ n'est attestée que chez Sophron⁸⁴⁰ ; la place de l'adverbe interrogatif, au milieu du groupe nominal, est inattendue : elle traduit la confusion de Praxinoa.

λάρνακος : Objet attesté dès Homère, le λάρναξ⁸⁴¹ est un meuble de prix, en argent, où l'on conserve des armes (ὄπλα τε πάντα || λάρνακ' ἐς ἀργυρέην συλλέξατο, *Il.* 18. 413), puis des objets précieux (Hdt., *Hist.* 3. 123 ; Bacch., *Épin.* 5. 141). Ici, le nom désigne un coffre à vêtements, ce qui n'est pas le cas ailleurs. Ainsi, des vêtements commandés par Zénon (*P. Cair. Zen.* 1. 59092) sont conservés dans un autre type de coffre, un ρίσκος. La présence d'un λάρναξ chez Praxinoa trahit l'artificialité de l'univers composé par Théocrite. De même que l'emploi de l'hexamètre et de mots rares ou la réécriture de scènes typiques du genre épique, la présence d'objets du mobilier homérique permet de renforcer la cohérence de son projet poétique, la refonte du mime et la création d'un nouveau « genre ».

⁸³⁶ Le fait que Praxinoa puisse l'égarer témoigne également de son faible encombrement.

⁸³⁷ Haddad (2016) p. 63 la nomme « the smart Hellenistic Laconian key type » : « la “clé intelligente” laconienne de l'époque hellénistique ».

⁸³⁸ Un autre élément de la « modernité » de Praxinoa est son recours à un tisserand professionnel (v. 35).

⁸³⁹ Haddad (2016) p. 63.

⁸⁴⁰ Edition Loeb 2003 : Fr. 4a : δός μοι τὸ τῶμφακες· φέρ' ὧ τὰν σκύλακα. πεῖ γὰρ ἄ ἄσφαλτος; Fr. 74 : πεῖ ἐσσι, λειοκόνιτε; Fr. 139 : πεῖ εἶ;

⁸⁴¹ Pour une synthèse complète sur le λάρναξ dans l'*Idylle 15*, voir Noël et Rémond (2017).

Le λάρναξ est ainsi un véhicule de choix pour manifester les filiations du texte mais aussi ses multiples implications y compris méta-poétiques. En effet, le λάρναξ est attesté comme étant également un coffre-bibliothèque⁸⁴². Enfin, dans l'*Idylle 7* (v. 78-85), il est un espace de création poétique de même que le χηλός est la demeure des Charites du poète dans l'*Idylle 16* (v. 10). Le λάρναξ, qui contient l'œuvre de Praxinoa contribue à faire de cette dernière un double du poète⁸⁴³. Fermé à clef, il doit être ouvert pour que l'on puisse admirer l'ouvrage, de même que le palais royal dont il présente un double, en miniature et « en moins bien »⁸⁴⁴.

ᾤδε φέρ' αὐτάν : L'expression est à rapprocher d'Hérondas φέρ' ᾤδε τὸν ποδίσκον, « donne-moi ton petit pied » (*Mim.* 7. 113). La tournure n'est pas classique et pourrait témoigner d'un fait de langue familier en développement si l'on se fie à son attestation dans la *Septante* (*Jos.* 18. 6. 2 ; *Jud.* 18. 33), puis dans le *Nouveau testament* (*Matth.* 14. 18. 1 ; 17. 17. 3).

ᾤδε : L'adverbe est homérique mais son emploi comme adverbe de lieu signifiant « ici », avec une idée de mouvement a fait l'objet de contestation dès l'Antiquité : pour Aristarque, ᾤδε, chez Homère, n'est pas un adverbe de lieu⁸⁴⁵. Cependant, cet usage est attesté dans le corpus dramatique (*Soph.*, *Æd. R.* 7 ; 144 : 298 ; *Æd. C.* 182 ; 841 ; 1206 ; 1547 ; *Trach.* 402 ; *Aristoph.*, *Ois.* 229), puis chez Callimaque (*Ép.* 28. 2 Pf.) et Hérondas notamment (*Mim.* 1. 49 ; 5. 48 ; 4. 42, etc.). L'adverbe est réemployé de manière analogue par Gorgô au vers 78.

v. 34 : ΓΟ. Πραξινοά, μάλα τοι τὸ καταπτυχῆς ἐμπερόναμα

Entre le v. 33 et le v. 34, la clé est trouvée, le vêtement précieux, fermé par des broches aux épaules est sorti du coffre. Gorgô s'extasie et complimente son amie.

μάλα τοι : L'association des deux particules⁸⁴⁶ est peu fréquente mais bien attestée depuis Homère (*Il.* 9. 304 ; 23. 543 ; *Od.* 20. 304 ; Hés., *Tvaux*, 799 ; Héraclit., fr. 1. 106 ; Eur., *Iph. Aul.*

⁸⁴² Sur le λάρναξ comme bibliothèque ou meuble d'archives, voir Coqueugniot (2007) p. 297.

⁸⁴³ Pour une illustration iconographique du *larnax* associé à la lecture voir, par exemple, un lécythe attique à figures rouges attribué au Peintre de Klügmann conservé au musée du Louvre. Annexe iconographique : figure 9.

⁸⁴⁴ Il pourrait également faire échos aux mythes d'Adonis et d'Osiris. Dans le mythe d'Adonis rapporté par Apollodore (*Bibl.* 3.14.4). C'est dans un λάρναξ, substitut du ventre maternel, que le bébé est enfermé par Aphrodite pour le transmettre à Perséphone. Ce double symbolisme de sarcophage et de lieu de renaissance est également clairement exprimé dans le mythe d'Osiris : Plutarque (*Sur Isis*, 13sq.) emploie le nom λάρναξ pour désigner son sarcophage. C'est donc une boîte d'où l'on sort, qui rend possible la résurrection.

⁸⁴⁵ *LSJ* : s. v. ᾤδε.

⁸⁴⁶ Ici, il ne s'agit d'ailleurs pas forcément de la particule. L'expression τοι μάλα est aussi attestée. Voir par ex. *Il.* 16. 838 ; 21. 230 ; *Od.* 2. 306 ; Hés., *Théog.* 1015 ; Call., *Hy.* 2. 77 ; Ap. Rh., *Arg.* 3. 511.

5 ; Soph., *Phil.* 854 ; énoncée par Socrate : Xén., *Mém.* 1. 2. 46) et chez Théocrite en *Id.* 24. 71. Dans le corpus des poètes hellénistiques, elle est attestée chez Aratos (*Phén.* 566) et Apollonios de Rhodes (*Arg.* 3. 427). L'expression confère sans doute une certaine pompe au ton de Gorgô.

τοῖ : Dans l'*Idylle 15*, la répétition du monosyllabe τοῖ (pronom, article ou particule) ressemble d'abord à un tic de langage de Gorgô (4 occurrences : v. 34, 35, 38, et 57) qui contamine tour à tour Praxinoa (2 occurrences v. 46, 51) et la poétesse (v. 102), au tout début de son hymne. Cette répétition contribue à donner à l'hexamètre une allure homérique. L'outil statistique du *TLG* analyse une sur-représentation de la forme τοῖ à l'époque archaïque. L'œuvre d'Homère compte 947 occurrences de τοῖ dont 539 dans l'*Odyssee*. Au contraire, le mot est sous-représenté au III^e s. mais, si l'on considère l'œuvre de Théocrite on trouve une fréquence d'usage comparable à celle d'Homère (0.52% pour 0.47% chez Homère).

καταπτυχῆς : L'adjectif est un *hapax* de Théocrite. Il est dérivé du verbe πτύσσω, attesté chez Homère pour évoquer le pli du vêtement (*Od.* 1. 439 ; 6. 111 et 252) et rappelle l'adjectif homérique πολύπτυχος (*Il.* 8. 411 ; 20. 5 ; 21. 449, *Il.* 22. 171. Hés., *Théog.* 113) qui décrit par leurs nombreux reliefs en creux les Monts Olympe et Ida en particulier⁸⁴⁷.

La scholie⁸⁴⁸ renvoie à un élément du costume homérique : le manteau à double pli, la δίπλαξ (*Il.* 3. 126 et 22. 441 ; *Od.* 19. 241). Œuvre de reine, elle est toujours teinte en pourpre (δίπλακα πορφυρέην). Au chant 22 de l'*Illiade*, Andromaque est en train de tisser une δίπλαξ, lorsque la nouvelle de la mort d'Hector parvient à Hécube. Le manteau qu'Hélène tisse, évoqué au chant 3 de l'*Illiade*, est brodé de l'histoire de sa vie : il fonctionne de toute évidence comme un double de l'épopée composée par le poète (v. 125-128) :

τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρω· ἦ δὲ μέγαν ἴστον ὕφαινε
δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
οὓς ἔθεν εἵνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμῶων·

(Iris) la trouva dans son palais. Elle tissait un grand tissu, un manteau à double pli de pourpre, et brodait les nombreux combats entre les Troyens dompteurs de chevaux et les Achéens aux chitons d'airain, combats qu'ils subissaient à cause d'elle par les mains d'Arès.

⁸⁴⁷ L'adjectif pourrait rappeler l'expression : κατὰ πτύχας Οὐλύμπιοιο (*Il.* 11. 77).

⁸⁴⁸ Voir annexe 2.

Comme Hélène, Praxinoa se projette sur son œuvre textile⁸⁴⁹. Cela est évident lorsqu'elle affirme que pour les finitions, « elle y a placé toute son âme » (καὶ τὰν ψυχὰν ποτέθηκα, v. 37)⁸⁵⁰. Cependant, les temps ont changé, c'est un tisserand payé par ses soins qui a œuvré sur le métier (v. 35-36). Théocrite emploie le nom δίπλακα dans l'*Idylle* 25 (v. 254).

La dimension métagoétique du « pli » est évidente chez Pindare (*Ol.* 1. 103-105) : πέποιθα δὲ ξένον || μή τιν' (...) τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδαλωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς, « Je suis persuadé qu'il n'est point d'hôte (...) parmi les hommes d'aujourd'hui, que nous parerons des plis glorieux des hymnes ! ». La métaphore du « pli » fait du poème un vêtement et inversement, ici. Il est d'ailleurs plausible que Pindare évoque en même temps, à travers cette métaphore, le rouleau de papyrus. Chez les Tragiques, le nom πτύξ⁸⁵¹ décrit, en effet, les plis du papyrus (Esch., *Suppl.* 947 : ἐν πτυχαῖς βίβλων ; Soph., fr. 150 ; Eur., *Iph. Aul.* 98).

ἐμπερόναμα : Cet *hapax* dorien de Théocrite n'est pas attesté avant l'*Idylle* 15, de même que περονατρίς (v. 21) et θολία (v. 39). Le verbe ἐμπερονάω n'est attesté qu'à deux reprises et dans le corpus comique⁸⁵². Chez Hermippe, (θώρακα δ' ἅπας ἐμπερονᾶται, fr. 47. 2), il désigne le fait d'attacher des cuirasses de protection sur la cage thoracique. Le verbe homérique περονάω (*Il.* 10. 133 ; 14. 180) s'applique à la chlamyde des mercenaires de Ptolémée II dans l'*Idylle* 14 (περονᾶσθαι, v. 66). Le rapprochement est pertinent dans la mesure où la toilette de Praxinoa reprend certains motifs de la préparation militaire.

Le nom ἐμπερόναμα désigne, avec variation, la περονατρίδα, la tenue de Praxinoa fixée par une broche à l'épaule⁸⁵³ mentionnée au vers 21. Ce jeu de variation lexicale se poursuit avec le nom περονάμα qui désigne les textiles exposés au palais (v. 79). Chacun de ces noms est dérivé du nom περόνη, la « broche », qui sert dès Homère à fixer le vêtement (*Il.* 5. 425) mais fait entendre avec insistance l'ambigu nom νᾶμα.

Au chant 19 de l'*Odyssée*, Ulysse décrit le manteau que lui a tissé Pénélope : un manteau à double pli de pourpre. « C'est un manteau entièrement teint de pourpre qu'avait le divin Ulysse »,

⁸⁴⁹ Noël & Rémond (2017).

⁸⁵⁰ Si Théocrite convoque ici le souvenir d'Hélène, il annonce la comparaison du vers qui associe Arsinoé II et Hélène (v. 110) et contribue à faire de Praxinoa un double « plus commun » de la souveraine, qui emploie elle aussi des tisserands (v. 80-81).

⁸⁵¹ Le verbe πτύσσω (plus tardivement) exprime aussi l'action de refermer un livre (βιβλίον, *N.T.*, Luc. 4. 20).

⁸⁵² C'est l'action d'un homme chez Ménandre (fr. 838), mais le contexte est inconnu.

⁸⁵³ Le *péplos* d'Athéna est aussi refermé par des « broches » en Call., *Hy.* 5. 70 (πέπλων λυσαμένα περόνας).

χλαῖναν πορφυρέην οὔλην ἔχε δῖος Ὀδυσσεύς, || διπλῆν, (v. 225-226). Celui-ci est brodé et refermé par une broche (περόνη, v. 226) fixée par Pénélope elle-même : « elle avait placé une fibule éclatante » (περόνην τ' ἐπέθηκα φαεινήν, v. 256). Au-delà de la mention du tissage brodé fermé par des broches qui rappelle le vêtement de Praxinoa, on peut noter que l'admiration éprouvée par Gorgô ressemble à celle de l'entourage d'Ulysse : τὸ δὲ θαυμάζεσκον ἅπαντες (v. 229), πολλαί γ' αὐτὸν ἐθήησαντο γυναῖκες (v. 235), « et tous l'admiraient (...), et de nombreuses femmes le contemplaient ». Toujours marquée par le regard féminin, la scène est désormais intime et l'émotion modérée, contrairement à la réaction collective décrite dans l'épisode homérique.

v. 35 : τοῦτο πρέπει· λέγε μοι, πόσσω κατέβα τοι ἄφ' ἰστώ;

Le vers propose un éloge assez « sec » qui peut être mis en rapport avec l'éloge des artisans et des poètes pour le thème, et celui de Ptolémée II (v. 46) pour la forme.

πρέπει : L'idée est que le vêtement de Praxinoa lui va bien. La tournure personnelle du verbe est attestée dans le corpus tragique surtout pour dire qu'une personne « se distingue » par quelque chose, et en particulier par le vêtement, la parure (Eur., *Alc.* 512 ; 1050). Théocrite emploie ici une construction avec un sujet de chose et sans complément attestée, par exemple chez Pindare, en parlant d'un objet brillant, d'une lumière, (*Pyth.* 10. 106)⁸⁵⁴. Comme la lune ou de l'or, le vêtement « éblouirait ».

Le verbe est aussi souvent employé pour décrire « le convenable », « l'approprié »⁸⁵⁵. L'impression donnée est celle d'un compliment assez sec, une validation abrupte, dont on ne sait s'il relève de l'appréciation esthétique ou morale, d'autant qu'il se trouve éclipsé immédiatement par la question du prix.

Le pragmatisme de l'éloge de Gorgô est en opposition avec la réaction émerveillée des deux femmes face aux textiles exposés au palais. S. Caneva affirme que « pour l'élite du royaume, l'accès, bien que limité, à la fabrication et à la possession du merveilleux stimule un esprit d'imitation, qui consolide à la fois la hiérarchie sociale et un certain conformisme envers les valeurs proposées par les souverains⁸⁵⁶ ». Si l'esprit d'émulation des Syracusaines et ses

⁸⁵⁴ Aristoph., *Thesm.* 390 ; Esch., *Sept* 372 ; *Pers.* 239.

⁸⁵⁵ Avec un datif σοί le plus souvent sous-entendu.

⁸⁵⁶ Caneva (2015).

implications politiques sont ici perceptibles, les aspirations de Praxinoa n'exercent pas d'éblouissement durable sur Gorgô.

λέγε μοι : Cette formule apparaît une seule fois chez Homère. Au chant 11 de l'*Odyssee* (v. 374), Alcinoos invite Ulysse à exposer ses « prodigieux travaux » : σὺ δέ μοι λέγε θέσκελα ἔργα, « mais toi, dis-moi tes travaux prodigieux ». Les ἔργα de Praxinoa se limitent cependant aux façons ajoutées à la robe. Comme les souverains, elle a eu recours à un artisan « mercenaire ». Pouvant sembler très naturelle⁸⁵⁷, l'expression est ensuite peu présente en dehors de Platon. Le pronom μοι fonctionne ici avec τοι et contribue à une forme d'opposition entre Gorgô et son amie.

πίσσω : La forme dorienne du pronom interrogatif est ici au génitif de prix. Praxinoa, ou son esclave, prépare la laine et semble la filer, voire la teindre, si la mention du φῶκος se rapporte à l'usage tinctorial de ce lichen et que le nom νῆμα (v. 27) désigne bien le fil. Mais le vêtement que Praxinoa sort de son λάρναξ est sans doute plus fin et plus travaillé que celui qu'elle pourrait tisser chez elle. Le climat égyptien est doux et sa garde-robe pourrait privilégier le lin : dans l'*Idylle* 2, la robe de Simaitha est en βύσσος⁸⁵⁸.

Alexandrie est reconnue pour sa production textile : celle de fines toiles de lin, surtout, issues du savoir-faire égyptien. Elles sont imprimées ou brodées, conformément au goût hellène. Praxinoa a eu recours, comme il est d'usage, à un tisserand professionnel. Certains *papyri* (*PSI* IV 341 ; *PSI* VI 599) des archives de Zénon témoignent de ces ateliers textiles familiaux.

κατέβα : Le verbe, à la forme dorienne, décrit, ici, l'action du décrochage de la pièce tissée sur un métier vertical, à haute lisse. Néanmoins, le verbe n'apparaît pas ailleurs dans un contexte similaire et son emploi semble forcé. Il est d'abord rarement employé avec un sujet inanimé (*Il.* 14. 19 ; Eur., *Andr.* 111 ; Plat., *Crit.* 118d, etc.). Chez Homère, un dieu peut « descendre » du ciel (οὐρανόθεν, *Il.* 11. 184, etc.) ; on peut descendre de sa chambre ou aux Enfers. C'est d'ailleurs un emploi du verbe fréquent (*Od.* 23. 252 ; Soph., *Ant.* 822 ; Eur., *Héracl.* 913, etc.). Le verbe s'emploie également dans le domaine équestre⁸⁵⁹ : on « descend » plus simplement du dos d'un cheval, d'un char (δίφρου, *Il.* 5. 109 ; ἐκ τῆς ἀρμαμάξης, Hdt., *Hist.* 9. 76 ; ἀφ' ἀρμάτων, Pind., *Ném.* 6. 51 ; ἀπὸ τοῦ ἵππου, Xén., *Cyr.* 5. 5. 6). Enfin, le verbe évoque le discours. L'orateur descend de la tribune (Lys., 12. 92 ; Dém., 19. 23, etc.) et le verbe peut signifier « en venir à,

⁸⁵⁷ On ne compte que quatre occurrences chez Aristophane (*Ach.* 299 ; *Ois.* 452 et 587 bis ; *Gren.* 1124)

⁸⁵⁸ Voir aussi Posidippe, *Ép.* 36 A.-B.

⁸⁵⁹ Il peut alors s'agir d'un jeu de mots en lien avec la phobie de Praxinoa.

aboutir à », notamment pour un discours (Hdt., *Hist.* 1. 116 ; 1. 118 : κατέβαινε λέγων, « il dit en finissant »). Le verbe est quasi absent de la poésie hellénistique⁸⁶⁰.

ἀφ' ἱστῶ : La forme du génitif est dorienne. On trouve la même forme au sein du corpus théocritéen : c'est Hélène qui est célébrée comme une tisserande insurpassable (*Id.* 18. 32-34). « It is probable that the extensive manufacturing of cloth for Greeks was woven on warp-weighted looms, even though it is not clear whether the term *histos* (which in Greek is usually used to denote an upright construction) is used exclusively for the warp-weighted loom⁸⁶¹. »

Praxinoa est interrogée sur du prix du tissage de l'étoffe, avant confection⁸⁶² (ἀφ' ἱστῶ). Le coût reflète les étapes du travail du tisserand (le lavage, le cardage et le tissage) mais aussi des taxes⁸⁶³. Un papyrus, *PSI* 6. 599, clarifie les étapes de la fabrication et donne un ordre de grandeur pour la rétribution des artisans mobilisés :

Ζήνωνι χαίρειν
οἱ ὑφάνται. ἤκαμεν
ᾧδε ὥστε ἐργάζεσθαι.
ὅπως ἂν τὸ δίκαιον λάβω-
μεν, δεῖ ἡμῖν δοθῆναι
τοῦ ταλάντου, ὥστε
πλῦναι καὶ διελεῖν,
(δραχμῆν) α καὶ ὕφαντρον
τοῦ ἐνὸς ὀθονίου χαλ(κοῦ) (δραχμὰς) γ
καὶ ταῦτα ἡμῖν οὐχ ἰκα-
νόν· ἐπιβάλλει ἐκάστωι
ὀθονίωι σώματα γ, γυ-
νὴ μία, καὶ ἐν ἡμέραις
ἕξ ἐκτήμνησθαι(*)

⁸⁶⁰ On trouve deux autres occurrences chez Théocrite (*Id.* 13. 21 et 24. 41). Le verbe est très fréquent dans la *Septante* et il est bien attesté dans les *papyri* : sa présence pourrait relever aussi d'un emprunt à la langue orale et quotidienne.

⁸⁶¹ Papadopoulou (2016) : « Il est probable que la plupart de la production textile des Grecs ait été effectuée sur des métiers à tisser vertical à pesons, même s'il n'est pas certain que le terme *histos* (qui en grec est généralement utilisé pour désigner une structure verticale) soit exclusivement utilisé pour ce type de métiers à tisser. »

⁸⁶² Sur le processus de commande et la dimension esthétique des choix des clients (les sources sont un peu plus tardives), voir Bogensperger (2016).

⁸⁶³ Voir *P. Hamb.* 4.2 37.

À Zénon, salutations, les tisserands. Nous sommes venus ici pour travailler. Afin de recevoir un salaire juste, il faut nous donner, pour le lavage et le cardage d'un poids d'un talent, une drachme et trois drachmes de bronze pour le tissage d'une tunique. Et même cela n'est pas suffisant. Pour chaque tunique, il faut trois « personnes⁸⁶⁴ » et une femme et c'est en six jours que la pièce est coupée (du métier).

Ce témoignage contribue à démontrer que le coût payé (v. 36-37) par Praxinoa est d'une importance particulière.

v. 36 : ΠΡ. μὴ μνάσης, Γοργῶ· πλέον ἀργυρίῳ καθαρῷ μῶν

Après une protestation de principe, Praxinoa répond à son amie et décrit le coût matériel et émotionnel de son vêtement (v. 36-37). La syntaxe est heurtée afin de mettre en valeur la somme dépensée qui est remarquable. La construction de la seconde proposition du vers est elliptique : <ποτέθηκα> πλέον μῶν ἀργυρίῳ καθαρῷ ἢ δύο : j'y ai mis « plus en mines d'argent pur que deux ».

μὴ μνάσης : La construction en μὴ suivi du subjonctif aoriste exprime l'interdiction de commencer à faire quelque chose ; on trouve la même construction au v. 52, énoncée par Praxinoa. La protestation de Praxinoa, mise en valeur par la forme dorienne du verbe, semble un peu mondaine, puisqu'elle livre immédiatement le prix de son vêtement, et ce, probablement avec une certaine fierté. Non sans ironie, si l'allusion est intentionnelle, l'injonction rappelle la prière du poète Théognis (*Élég.* 1. 1123) : Μὴ με κακῶν μίμνησκε, « ne me fait pas souvenir de mes malheurs. ».

μῶν : La somme est mise en valeur par la paronomase construite sur le rapprochement du nom à la forme dorienne du génitif (en ῶ) et du verbe μνάσης et l'allitération en μ et ν perceptible dans le vers. Le génitif de μῶν s'explique soit du fait qu'il complète πλέον soit qu'il s'agisse d'un génitif de prix.

La mine est une monnaie en or « d'actualité » au moment de la composition du texte. En effet, « à partir de 272-271, le *maieon* vaut nominalement 100 drachmes d'argent alors que le

⁸⁶⁴ Le grec dit « corps ».

poids réel de la pièce ne pèse que le poids de 8 drachmes⁸⁶⁵ ». C'est chez Héronidas, que l'on trouve le plus de prix établis en mines. Là encore, il faut être prudents pour établir un ordre de valeur, car comme aujourd'hui, le prix d'un vêtement dépend de la matière, de la façon, de la teinture, du temps de confection. Dans le *Mimiambe* 7, une paire de chaussures est annoncée à une mine (γύναι, μιῆς μυῆς ἐστὶν ἄξιον τοῦτο τὸ ζεῦχος, v. 80) ; dans le *Mimiambe* 2 (v. 22-23), Battaros attribue au manteau de son adversaire Thalès une valeur de trois mines attiques⁸⁶⁶ (χλαῖναν || ἔχει τριῶν μνέων Ἀττικῶν) ; enfin, dans le *Mimiambe* 5 (v. 21), trois mines correspondent au prix d'un esclave (τρῆϊς ὑπὲρ σευ μνᾶς ἔθηκα).

Les prix attestés chez Héronidas comme ici, semblent très élevés par rapport aux chiffres livrés par la documentation papyrologique. On trouve ainsi mention, en 249, d'une « tunique de femme » valant 40 drachmes (*P. Cair. Zen.* 3 59319 : χι(τῶν) γυ(ναικεῖος) (δραχμαὶ) μ), tandis que le « manteau » d'un homme dénommé Conon, valait 25 drachmes (Κόνωνος ἱμάτι(ον) (δραχμαὶ) κε). On ne sait rien de ces vêtements, ni s'ils étaient neufs, mais il semble bien que le coût de la tenue de Praxinoa la distingue socialement et économiquement du commun des gens de son temps.

ἀργυρίω καθαρῷ : Le groupe nominal au génitif complète le nom μνᾶν. L'expression, permet, par ses sonorités (homéotéleutes, assonances en α et ω) de former une image mentale de cet « argent ». Au vers 18, Diocleidas était caractérisé comme dépensier (φθόρος ἀργυρίω Διοκλείδης) alors que Praxinoa valorise un achat, qui se caractérise par un coût exorbitant et une destruction précoce (v. 70), car le vêtement n'est pas adapté à la cohue des abords du palais royal. Pourrait se redessiner alors, non sans ironie de la part du poète, l'*ethos* des protagonistes ou du moins de celui de Praxinoa : vaine, injuste vis-à-vis de des époux, mal avisée et bien plus dépensière qu'eux⁸⁶⁷.

À l'époque hellénistique, l'estimation monétaire est souvent exprimée en numéraire d'argent de même que le libelle des prix dans les *papyri*. L'expression μνᾶν ἀργυρίου est attestée la première fois chez Hipponax (fr. 36. 3)⁸⁶⁸. Parmi les contemporains de Théocrite, Théophraste

⁸⁶⁵ Gorre (2010) p. 3 n. 12. Un *mmaieion* d'or pèse 27, 5 g environ.

⁸⁶⁶ Ce sont aussi les dommages et intérêts que réclame Battaros : une mine pour la porte cassée ; une mine pour avoir reçu un coup de poing et 1000 drachmes pour « manœuvre incendiaire ou violation de domicile » (v. 51-54).

⁸⁶⁷ L'opposition entre la dépense de Praxinoa et celle de Diocleidas pourrait aussi être marquée par l'emploi de l'adjectif καθαρῷ. Dans les sources papyrologiques, l'adjectif est bien attesté pour qualifier la laine propre : voir, par exemple, *P. Cair. Zen.* 1 59012, l. 62 : ἔρια καθαρὰ ; *P. col.* 4 113 (un *memorandum* des archives de Zénon) dans lequel ῥυπαρῶν (l. 32) s'oppose à καθαρῶ (l. 35).

⁸⁶⁸ Pour Hipponax, la somme de « trente mines d'argent » équivaut à la fortune (fr. 36. 3).

(*Caractères* 21. 5. 1) critique l'homme qui paie sa dette d'une mine en nouvelles pièces d'argent. L'adjectif καθαρός, qui s'oppose à la « crasse » des toisons de Diocleidas, pourrait évoquer les espèces « sonnantes et trébuchantes » ou « de bon aloi »⁸⁶⁹. Il existe, d'ailleurs une préoccupation importante concernant la qualité des monnaies et du métal dont les derniers vers de l'*Idylle* 12 témoignent indirectement (v. 35-37) :

ἦ που τὸν χαροπὸν Γανυμήδεα πόλλ' ἐπιβῶται
 Λυδίῃ ἴσον ἔχειν πέτρῃ στόμα, χρυσὸν ὀποίῃ
 πεύθονται, μὴ φαῦλος, ἐτήτυμον ἀργυραμοιβοί.

Il invoque constamment Ganymède aux yeux de lumière pour avoir une bouche comme la pierre de Lydie, avec quoi les changeurs véridiques reconnaissent si l'or n'est pas mauvais.

Trad. Legrand (CUF).

v. 37 : ἦ δύο· τοῖς δ' ἔργοις καὶ τὰν ψυχὰν ποτέθηκα.

ἦ δύο : Le rejet de δύο, qui dépend de πλέον⁸⁷⁰, souligne l'importance de la somme engagée : « mille ou deux mille drachmes ». Cette dépense très imprécise témoigne d'un statut social assez élevé et plus élevé que celui que l'on donne en général aux Syracusaines⁸⁷¹. Par ailleurs, si l'isotopie de la « richesse » traverse son œuvre, Théocrite évoque peu l'argent dans sa matérialité, contrairement à Héronidas⁸⁷².

ἔργοις : Le pluriel est expressif : il évoque les tâches successives nécessaires à la finition complète du vêtement, comme des broderies, par exemple. Homère désigne parfois les travaux textiles par l'expression ἔργα γυναικῶν, comme au chant 6 de l'*Iliade* (v. 289) : ἔνθ' ἔσαν οἱ πέπλοι παμποίκιλα ἔργα γυναικῶν || Σιδονίων, « là se trouvaient les *péploi*, œuvres aux coloris variés des femmes Sidoniennes »⁸⁷³.

Dès Homère, c'est le travail des femmes, en tout cas, de manier la quenouille et le métier à tisser (*Il.* 6. 490-493 ; *Od.* 1. 356-359 et 21. 350-353). Certaines sont anonymes (les servantes),

⁸⁶⁹ Gow (1952) t. II p. 278.

⁸⁷⁰ C'est la construction classique : voir Aristoph., *Cav.* 835 : πλεῖν ἢ μῶς τετραράκοντα.

⁸⁷¹ J. Whitehorne (1995) le premier, a évoqué le snobisme possible des Syracusaines.

⁸⁷² Le nom μῶς est employé à sept reprises : pour une chlamyde (*Mim.* 2. 21-22) ; des dommages et intérêts (2. 51-52) ; le prix d'un esclave (5. 21) ; des chaussures et la fortune du cordonnier (7. 79 ; 90-91).

⁸⁷³ Voir aussi *Od.* 7. 96-97.

mais les reines⁸⁷⁴, les nymphes, comme Calypso et Circé (*Od.* 5. 62 ; 10. 222-223 et 254), ou la déesse Athéna elle-même, confectionnent des textiles d'exception (*Il.* 5. 734-735 ; 8. 385-386). Hélène (*Il.* 3. 125-128) comme Andromaque (*Il.* 22. 440-441) font même de leurs toiles des récits narratifs. À l'époque classique, les représentations de la femme et de ses travaux textiles relèvent autant du document que de l'idéalisation de la maisonnée.

Contrairement à ces femmes, Praxinoa s'est « seulement » acquittée des finitions de sa robe, conférant ainsi une touche personnelle à un vêtement tissé professionnellement. La transaction économique, présentée comme étant de son fait, confère à la jeune femme une forme d'indépendance « modernisée » qui correspond à une réalité historique. Cependant, contrairement aux textiles exposés au palais d'Arsinoé, le vêtement de Praxinoa ne s'offre au lecteur ni par ses motifs, ni par ses coloris. Seul le rouge du *φῦκος* est évoqué dans l'univers domestique ; c'est au palais que la gamme chromatique se développe avec la présence de rouge, de blanc, de fauve, d'or, d'argent et de noir, des couleurs royales et funèbres spectaculaires et intenses.

τὰν ψυχὰν ποτέθηκα : « Mon âme, ma vie » ; l'expression, hyperbolique, fait écho à l'exclamation de Gorgô au v. 4 (ὦ τᾶς ἀλεμάτω ψυχᾶς) et peut rappeler l'expression προστίθημι Ἄϊδη δέμας « je livre un corps à Hadès » chez Euripide (*Héc.* 368). Praxinoa a réalisé les finitions de sa robe, les broderies ou des passementeries et cela lui a coûté des efforts importants⁸⁷⁵. L'objet textile est ici clairement défini comme une projection de soi⁸⁷⁶, un autre soi-même⁸⁷⁷ auquel on insuffle « une âme ». Praxinoa expose ainsi les fondements de son esthétique. Elle les convoquera de nouveau au palais : ἔμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά (v. 82).

D'autres poètes évoquent le fait de placer leur « âme » dans le labeur ; c'est, par exemple, le cas de Bion (fr. 8. 11-14) qui s'interroge :

ψυχὰν δ' ἄχρι τίνος ποτὶ κέρδεα καὶ ποτὶ τέχνας
βάλλομες ἰμείροντες αἰεὶ πολὺ πλείονος ὄλβω;
λαθόμεθ' ἢ ἄρα πάντες ὅτι θνατοὶ γενόμεσθα,
χὼς βραχὺν ἐκ Μοίρας λάχομες χρόνον;

⁸⁷⁴ Arète, *Od.* 7. 234-235 ; Hélène, *Od.* 15. 105 et 126 ; Pénélope, *Od.* 17. 96-97 ; 19. 139-147, etc.

⁸⁷⁵ L'âme est associée à l'effort ailleurs chez Théocrite comme dans l'*Idylle* 8 (v. 35) : βόσκοιτ' ἐκ ψυχᾶς τὰς ἀμνάδας, « fais paître les agneaux du mieux que tu peux ».

⁸⁷⁶ Noël & Rémond (2017).

⁸⁷⁷ Dans l'*Idylle* 24 (v. 8), Alcmène appelle ses enfants ἐμὰ ψυχά, « mon âme ». Voir aussi le vœu de Daphnis (*Id.* 27. 62) : αἶθ' αὐτὰν δυνάμαν καὶ τὰν ψυχὰν ἐπιβάλλειν, « Puissé-je y mettre ma puissance de vie et mon âme ! ».

Jusqu'où jeterons-nous notre âme vers le profit et la technique, mus par le désir incessant d'une plus grande et plus grande richesse ? Avons-nous oublié, tous que nous sommes, que nous sommes nés mortels et que le temps que nous obtenons de la Moire est bien court ?

La répétition de *ποτὶ* au vers 11, comme le préfixe *ποτ-* du verbe *ποτέθηκα* traduit l'application de l'artiste, son engagement. Le verbe *προστίθημι*, employé métaphoriquement, est habilement choisi, il est associé à la dépense (Plat., *Euthyph.* 3d) et à la comptabilité dans des *papyri* contemporains du poème (*Mich. Zen.* 28. 24 ; *PCair. Zen.* 647. 56 ; *PCair. Zen.* 23. 32).

v. 38 : ΓΟ. ἀλλὰ κατὰ γνώμαν ἀπέβα τοι τοῦτό κα εἶπαις.

κατὰ γνώμαν : Un jeu de mots est possible entre *γνώμαν*, qui évoque la raison et *ψυχᾶν* au vers précédent. Gorgô semble minorer la fougue de Praxinoa et recentre le propos sur « l'intelligence ». On peut rapprocher l'expression de *κατὰ νῶν*, employée ailleurs par Théocrite (*Id.* 14. 57). L'expression *κατὰ γνώμην*, « selon les vœux » de quelqu'un ou « selon ses idées, son jugement » est surtout attestée dans le corpus tragique (*Soph., Œd. R.*, 1087 ; *Eur., Andr.* 737 ; *Héc.* 867). Ici, du fait du caractère elliptique de l'expression, il est possible de comprendre que Gorgô dise « à mon avis », comme chez Hérodote (*Hist.* 1. 196. 1 ; 2. 26, 5. 3), Platon (*Soph.* 225d, 10) ou Aristophane (*Ass.* 153, ; ou *γνώμην ἐμήν*, *Guêp.* 983 et *Paix*, 232).

Non sans ironie, l'expression paraît d'ailleurs, par ses sonorités, constituer un écho à *καθαρῶ μνᾶν*, soulignant ainsi la déraison de la somme dépensée ; à *κατὰ γνώμαν*, répond ensuite l'expression *κατὰ κόσμον* (v. 39), ménageant des jeux de mots susceptibles d'illustrer, par leurs sonorités, la « rivalité » y compris poétique, des deux femmes.

ἀπέβα τοι : En général, le verbe *ἀποβαίνω* et le nom *γνώμη* sont associés pour exprimer la surprise, en particulier par le biais de l'expression *παρὰ γνώμην ἀποβαίνω* (*Thuc., Hist.* 5. 14. 3.1 ; *Isoc., In Call.* 9.10 ; *Lys., Contr. Sim.* 2. 4). La formule *ἀπέβα τοι* permet un autre jeu de mots qui fait écho à *κατέβα τοι* (v. 35). Le verbe confère probablement à la remarque de Gorgô une dimension méta-poétique qui était aisément perceptible par les lecteurs d'Euripide. En effet, le dramaturge clôt cinq de ses tragédies par un même couplet de cinq vers assumés par le chœur (*Alc.* 1159-1163 = *Andr.* 1284-1288 = *Hél.* 1688-1692 = *Bacch.* 1388-1392) :

Χο. πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων,
πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί·

καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,
 τῶν δ' ἀδοκίτων πόρον ἦϊρε θεός.
 τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

Le chœur : *Nombreuses sont les formes de la puissance divine ; nombreuses aussi les choses imprévisibles que les dieux accomplissent : celles que nous escomptions ne se réalisent pas ; pour l'inattendu, un dieu a découvert la voie. Et c'est de cette manière que s'achève notre histoire.*

L'emploi du verbe ἀπέβη dans l'*exodos* du chœur signifie tout autant la fin de l'histoire transmise par le mythe que la pièce composée par le dramaturge. C'est cette dimension métapoétique à laquelle Théocrite souhaite sans doute faire référence dans la réplique de Gorgô : la robe est, ici, un autre objet poétique, mais dans le cas de notre poème, les dieux sont sinon absents, sinon relégués à l'arrière-plan de sa fabrique. C'était déjà en germe chez Euripide : les dieux servent de « caution », pour ainsi dire, à l'originalité de la pièce et aux innovations « inattendues » de l'auteur.

τοὔτό κα εἶπαις : La lecture de ces mots est discutée. L'attribution de la réplique est aussi sujette à débats. Legrand (1925) attribue ces mots à Praxinoa, suivant la scholie, Gow (1952) et Gallavotti (1993) les attribuent à Gorgô.

v. 39 : τὸμπέχονον φέρε μοι καὶ τὰν θολίαν· κατὰ κόσμον

Après avoir revêtu sa belle robe, Praxinoa complète sa tenue de deux accessoires, un châle fin d'été et un couvre-chef que sa servante Eunoa doit apporter et placer sur sa tête. La préparation de Praxinoa dure depuis un moment (v. 27) et ce vers en initie la dernière phase. Cette attention à la manière dont on apparaît dans l'espace public, surtout lors d'un festival, perceptible dans l'*Idylle 2* ou dans l'esthétique de certaines statuettes tanagréennes⁸⁷⁸, relève d'une réalité historique. Comme le rappelle S. Dillon, « Hellenistic decrees concerning festivals encourage everyone—young, old, citizen, foreigner, men and women—to participate actively, to dress appropriately, to follow the processions, and to attend the sacrifices⁸⁷⁹ ».

⁸⁷⁸ Dillon (2012).

⁸⁷⁹ Dillon (2012) p. 232 : « Les décrets hellénistiques concernant les fêtes encouragent chacun - jeune, vieux, citoyen, étranger, hommes et femmes - à participer activement, à s'habiller convenablement, à suivre les processions et à assister aux sacrifices. »

La statuette connue sous le nom de *La Dame en bleu* et conservée au Louvre⁸⁸⁰ offre une illustration éclatante du costume « public » d'une femme à l'époque hellénistique. On notera les effets de superposition et le drapé des étoffes, leur polychromie et le tissage du vêtement parfois bordé d'or dont le plissé implique un métrage de tissu important, on remarquera aussi l'élégance de la tenue, de la coiffure, et de la posture qui est empreinte d'assurance. Cette attention du coroplaste au détail, à la manière dont le costume « sied » et « convient » n'est pas étrangère à l'*Idylle*.

Le festival est une occasion d'être vue et de se singulariser, tout en respectant une forme de « bienséance ». « Elite women aimed not for public invisibility but for quite the opposite—they aimed to be noticed. Drapery played a crucial role in this public performance⁸⁸¹ ». Les vers 33-40 traduisent aussi du point de vue émotionnel, la tension que l'apparition publique, dans une tenue particulière, cause. Divers enjeux s'entremêlent qui placent la femme mariée, la « citoyenne » au cœur d'une forme de dilemme : au-delà de sa valeur, matérielle et sentimentale, la tenue doit être seyante (v. 38), attirer le regard, susciter une forme d'admiration tout en restant « convenable » (v. 39).

τώμπέχονον : Cet accessoire, déjà mentionné au vers 21, sera déchiré aux vers 70-71. Ce type de châle pouvait être très fin : Philon (*De somniis*, 2. 53. 3) évoque ainsi des « robes tissées comme des toiles d'araignées », τὰς ἀραχνοῦφεῖς ἀμπεχόνας. Enfin, il est susceptible d'être nimbé d'un certain érotisme comme la « robe qui exhale des parfums », μύρων || ἔκπνοος ἀμπεχόνη, de Doricha qui se trouve pratiquement personnifiée dans l'*Épigramme* 122 A.-B. de Posidippe (v. 1-2).

θολίαν : Au sens de couvre-chef pointu à la forme d'une ombrelle, c'est un *hapax* de Théocrite. Le mot est expliqué par certains lexicologues anciens⁸⁸² et diverses statuettes tanagréennes, comme MNB 907⁸⁸³ ou MNB 574⁸⁸⁴ conservées au musée du Louvre, offrent une illustration précise de ce type de chapeau.

⁸⁸⁰ Annexe iconographique : figure 7.

⁸⁸¹ Dillon (2012) p. 233 : « Les femmes de l'élite sociale ne visaient pas l'invisibilité publique, mais plutôt le contraire : leur but était de se faire remarquer. Le drapé jouait un rôle crucial dans cette performance publique. »

⁸⁸² Pausanias, *Ἀττικῶν ὀνομάτων συναγωγή* (θ. 15) : θολία· πῦλος εἰς ὄξυ ἀπολήγων, οἱ δὲ σκιάδιον ; Hésych., *Lex.* (θ 627) : θολία· πέτασος εἰς ὄξυ συνηγμένος. Σκιάδιον ; (σ 111) : σαλία· πλέγμα καλάθω ὅμοιον, ὃ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς φοροῦσιν αἱ Λάκαιναι. οἱ δὲ θολία.

⁸⁸³ Annexe iconographique : figure 7.

⁸⁸⁴ Annexe iconographique : figure 10.

κατὰ κόσμον : « Comme il convient ». L'expression est homérique⁸⁸⁵. Chez Homère, elle est cependant attestée un peu plus souvent à la forme négative⁸⁸⁶. La formule κατὰ κόσμον « qualifie différentes actions accomplies « selon l'ordre », d'où « d'une manière appropriée », conformément à certaines normes dans les relations sociales⁸⁸⁷ ».

Ici, l'expression traduit non seulement un souci d'élégance ou de coquetterie de la part de Praxinoa, qui « cite Homère », en plus, mais encore et surtout, l'accord de son costume avec la convenance sociale. L'expression révèle donc que l'on ne porte pas simplement un vêtement pour soi mais que l'apparence va être soumise à l'évaluation voire au jugement d'autrui. En cela κατὰ κόσμον ainsi fait écho à l'expression κατὰ γνώμαν employée par Gorgô au vers précédent, et la corrige. L'adéquation au projet personnel est essentielle dans l'espace privé, mais la composition textile doit être en conformité avec les « attentes » de la société.

L'expression κατὰ κόσμον implique également « un savoir-porter » du vêtement. Comme l'affirme S. Dillon, en évoquant les statuettes de Tanagra, « these are distinguished women, who could not only afford such obviously expensive garments but knew how to wear them, to control them—as Christiane Vorster has recently pointed out, “perfection in the handling of her clothing was considered a sign of a woman’s education and manners and therefore revealed much about the origin and social status of the person so depicted” (Vorster 2007 : 120). Managing one’s drapery effectively demanded knowledge, care, and exquisite attention to detail⁸⁸⁸. »

Cependant, l'expression pourrait aussi avoir des implications métopoétiques ; c'est déjà le cas chez Homère. Au chant 8 de l'*Odyssée*, Ulysse loue le chant de Démodocos en ces termes (v. 487-491) :

“Δημόδοκ’, ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ’ ἀπάντων·
ἢ σέ γε Μοῦσ’ ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἢ σέ γ’ Ἀπόλλων·

⁸⁸⁵ On trouve chez Homère 14 occurrences de cette expression, dont 4 dans l'*Odyssée* (3. 138 ; 8. 179 et 489 ; 14. 363) et 8 dans l'*Illiade* (2. 214 ; 5. 759 ; 8. 12 ; 10. 472 ; 11. 48 ; 12. 85 ; 17. 205 ; 24. 622). Voir aussi *Hy. Hom. Hermès* (v. 433 et 479).

⁸⁸⁶ Ce qui traduit une critique. Chez Théocrite, l'expression est employée une seconde fois, à la forme négative, οὐ κατὰ κόσμον, dans l'*Idylle* 22 (v. 149).

⁸⁸⁷ Du Sablon (2012) p. 366.

⁸⁸⁸ Dillon (2012) p. 233 : « ce sont des femmes distinguées, qui non seulement pouvaient s'offrir des vêtements visiblement aussi chers, mais savaient les porter, les maîtriser - comme l'a récemment souligné Christiane Vorster, « la perfection dans le maniement de ses vêtements était considérée comme un signe d'éducation et de mœurs et révélait donc beaucoup sur l'origine et le statut social de la personne ainsi représentée » (Vorster 2007 : 120). Gérer efficacement sa draperie exigeait des connaissances, des soins et une attention particulière aux détails. »

λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀείδεις,
 ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
 ὣς τέ που ἦ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας.

Démodocos, c'est assurément toi que parmi tous les mortels, je révère au-dessus de tous ; c'est la Muse qui t'a enseigné, la fille de Zeus, ou Apollon, car tu chantes absolument comme il convient l'infortune des Achéens, tout ce qu'ils ont accompli et souffert et tout ce que les Achéens ont supporté de fatigues, comme si tu avais été toi-même là-bas ou que tu l'avais appris d'un autre.

Le dernier vers de ce passage qui rappelle le vers 25, célèbre la « véricité » du récit de l'aède : le récit « pourrait » être un témoignage direct et Ulysse, qui se fait ici critique littéraire, valide la « convenance », la conformité aux faits, et même l'organisation formelle de la manière de Démodocos. En effet, κατὰ κόσμον peut se comprendre comme « selon la bonne ordonnance » ou même « selon la bonne construction ». Le héros nous y invite lui-même en demandant à l'aède de chanter ἵππου κόσμον, « la construction du cheval » de Troie (v. 492) κατὰ μοῖραν (v. 496), « comme il est juste », « conformément aux faits ». On retrouve la même idée d'organisation du discours dans l'*Hymne homérique à Hermès* (v. 433 puis v. 479) : au vers 433, le fils de Zeus est décrit πάντ' ἐνέπων κατὰ κόσμον, ἐπωλένιον κιθαρίζων, « disant toute chose selon le bon agencement ».

À travers ces quelques vers échangés entre Gorgô et Praxinoa se dessine donc peut-être un art poétique qui décrit la conciliation nécessaire entre la réalisation d'un projet personnel conforme « à l'intention, au goût » qui est un « investissement », une projection de soi dans l'œuvre et sa validation sociale et esthétique par le public. Cet art poétique pourrait traduire une tension tout à fait unique manifestée par les longues étapes de la toilette de Praxinoa et l'importance accordée « aux dernières touches ».

v. 40 : ἀμφίθεξ. οὐκ ἀξῶ τυ, τέκνον. Μορμώ, δάκνει ἵππος.

La rupture après le premier dactyle met en valeur l'impératif ἀμφίθεξ destiné à Eunoa. Praxinoa change brusquement d'interlocuteur, sinon de de ton, et s'adresse désormais à son fils, Zopyrion. Le petit enfant a compris que sa mère sortait. C'est la seconde « intrusion » de l'enfant dans le dialogue des deux femmes.

ἀμφίθεος : Le verbe est poétique et relativement peu fréquent (16 occurrences avant Théocrite dont 6 chez Euripide) ; il décrit notamment le positionnement d'un textile entourant le corps⁸⁸⁹ ou le visage (Eur., *Héc.* 432), celui d'une parure (Eur., *Méd.* 787) ou d'une couronne (Eur., *Ion*, 1433⁸⁹⁰). Du point de vue du sens, le verbe est choisi conformément à son usage dans le corpus épique et tragique, pour l'ajustement et du châle et du chapeau. Il convient cependant de noter la tournure elliptique de la phrase dans la mesure où le verbe est employé sans objet précis. Il peut renvoyer tout à la fois au positionnement du châle et du chapeau.

Chez Homère, ἀμφιτίθημι est, sauf exception, employé en tmèse. Il peut désigner, comme ici, le placement d'un couvre-chef (*Od.* 13. 431), comme la kunée (*Il.* 10. 261). L'usage du verbe ἀμφιτίθημι sans dissociation du préfixe verbal est rare : il est attesté à deux reprises seulement. D'abord, lorsqu'Ulysse, au chant 10 de l'*Illiade*, se prépare avec Diomède pour entrer dans le camp troyen : il « met » un casque en dents de sangliers que Mérion lui offre (v. 271) ; la deuxième occurrence se trouve au chant 21 de l'*Odyssée* (v. 431-432), lorsque Télémaque s'arme et « se ceint » de son « glaive aigu » (ὁ δ' ἀμφέθετο ξίφος ὄξυ || Τηλέμαχος). L'emploi du verbe ἀμφίθεος sans tmèse contribue ainsi à la fabrique de l'*ethos* héroïque de Praxinoa.

οὐκ : L'adverbe de négation a ici toute sa force : « non, ne... pas ». Praxinoa se tourne vers Zopyrion qui, comprenant qu'elle va quitter la maison, exprime son désir de rester auprès d'elle. De manière, semble-t-il, très réaliste, Praxinoa fixe des limites à son enfant⁸⁹¹. Plus loin dans le texte, les épreuves traversées durant le trajet vers le palais la conforteront dans sa décision (v. 55).

ἄξῳ : Le verbe est attesté au sens d'emmener avec soi en *Od.* 8. 62 : κῆρυξ ἦλθεν ἄγων ἀοιδόν, « le héraut vint emmenant avec lui un aède ». La décision de Praxinoa est sans appel et correspond à la conception éducative du temps : en effet, « increasingly in the fifth century BCE, the idea that the child needs to be toughened up so that he can survive and compete against others begins to emerge as an alternative to the indulgent attitude that prevails in early hexameter⁸⁹² ».

τέκνον : Le nom renvoie à la filiation maternelle, au lien par l'enfantement. Chez Homère, τέκνον apparaît souvent au vocatif, comme ici (20 occurrences sur 43) et témoigne d'un lien

⁸⁸⁹ Voir Théoc., *Id.* 23. 39.

⁸⁹⁰ Voir aussi Xénoph., fr. 1.3 ; Eur., *Iph. Aul.* 1531 ; Bacch., *Épin.* 1. 4.

⁸⁹¹ C'est peut-être la première attestation en littérature d'une leçon de « parentalité » en action.

⁸⁹² Pratt (2013) p. 228 : « De plus en plus, au cinquième siècle avant notre ère, l'idée que l'enfant a besoin d'être endurci pour pouvoir survivre et rivaliser avec les autres commence à émerger comme une alternative à l'attitude indulgente qui prévaut dans les premiers hexamètres ».

affectif puissant, puisque le parent s'adresse le plus souvent à un adulte à travers les expressions τέκνον ἐμόν ou le simple τέκνον. « Pourquoi pleures-tu, mon enfant ? » demande, par exemple, Thétis à Achille au chant 1 de l'*Illiade*⁸⁹³. Le thème du lien matrilinéaire traverse de manière structurante l'*Idylle 15*⁸⁹⁴. Cependant, en mère « moderne », Praxinoa, au contraire de Thétis, ne demande pas à Zopyrion pourquoi il pleure.

Μορμῶ : « Mormô est un « mot populaire expressif » qui peut être employé comme une exclamation destinée à effrayer les enfants et qui repose peut-être sur une onomatopée. Son nom traduit des bruits confus et des grondements, des sonorités susceptibles de provoquer l'effroi, mais aussi de traduire la crainte ressentie⁸⁹⁵. » Ici, l'évocation de Mormô, monstre protéiforme⁸⁹⁶, est destinée à faire obéir Zopyrion, comme dans l'*Hymne à Artémis* (v. 70) de Callimaque. Le poète transpose sur l'Olympe, de manière amusante, la discipline des enfants par la peur (v. 66-71) et Hermès, le visage barbouillé de cendre noire, « fait la Mormô » (αὐτίκα τὴν κούρην μορμύσσεται) pour effrayer les petites filles désobéissantes⁸⁹⁷.

Ce nom convoque aussi le souvenir possible d'Érinna (fr. 1b. 25). Chez Aristophane, on observe un emploi analogue du nom, en exclamative : μορμῶ τοῦ θράσους (*Cav.* 693)⁸⁹⁸. Mormô est également convoquée par Socrate à trois reprises dans l'œuvre de Platon. Cela est d'autant plus amusant que Socrate manifeste son désintérêt (ἐμοὶ δὲ πρὸς αὐτὰ οὐδαμῶς ἔστι σχολή) pour les créatures monstrueuses comme « les Gorgones » et autres monstres de la mythologie dans le

⁸⁹³ τέκνον τί κλαίεις; (*Il.* 1. 362 = 18. 73 ; voir aussi v. 414). Sont aussi appelés τέκνον dans l'*Illiade*, Hector (*Il.* 22. 82 ; 84, etc.), Patrocle (11. 786) ; Aphrodite (5. 382 et 428), Athéna (19. 342), Héphaïstos (21. 379) et les chevaux d'Achille, Xanthe et Balios (19. 400), etc.

⁸⁹⁴ Au v. 60, Gorgô et Praxinoa sont appelées τέκνα par la vieille femme. À rapprocher des liens entre, entre Arsinoé II et Bérénice (v. 110) et la dénomination de la poétesse, « la fille de l'Argienne » (v. 97). Au vers 15, Gorgô apostrophe « comme s'il était son enfant », Zopyrion. Au v. 47, Ptolémée II est désigné par le nom τεκῶν (« rejeton ») de Ptolémée Sôter.

⁸⁹⁵ Patera (2005) p. 373 ; voir aussi Patera (2015).

⁸⁹⁶ C'est ainsi que la décrit Érinna (fr. 1b. 25-26) : « sur sa tête elle avait de grandes oreilles, et elle marchait à quatre pattes ; et elle changeait d'apparence ».

⁸⁹⁷ En réalité, il se fait passer pour un Cyclope. Le verbe μορμύσσεται signifie simplement « faire peur » comme dans l'*Hymne à Délos* (v. 297). Dans ce texte, c'est l'hyménée qui, tout comme Mormô, terrorise (μορμύσσεται) les cœurs des jeunes filles. À travers l'emploi du verbe, c'est l'immatunité des jeunes filles à marier, leur caractère encore enfantin, qui se dévoile (voir *Phédon*, 77e).

⁸⁹⁸ Voir aussi *Ach.* 582 ; *Paix*, 474. Voir aussi chez Xénophon (*Hell.* 4. 4. 17) et Lucien (*Philops.* 2).

Phèdre (229d⁸⁹⁹). Dans ces évocations, indirectes de Mormô, il est fait allusion à « l'être faible en soi », « un enfant intérieur⁹⁰⁰ » en quelque sorte.

Mormô comme Gorgô, la Gorgone de la mythologie, font partie des figures de la peur enfantine convoquées par Socrate⁹⁰¹. Associées chez Hippolyte (*Refutatio omnium haeresium* 4. 35. 5) et dans une scholie d'Aristophane⁹⁰², elles semblent dans certains cas, interchangeable. Il est sans doute significatif que le nom μορμολυκεῖον qui désigne le masque tragique (τὰ τῶν τραγωδῶν προσωπεῖα) selon la *Souda*⁹⁰³ (μ. 1250) porte le nom de *gorgion* chez les Doriens : τὰ τῶν ὑποκριτῶν προσωπεῖα, ἃ Δωριεῖς γόργια καλοῦσιν, « les Doriens appellent *gorgia* les masques des acteurs ».

Convoquer Mormô, n'est-ce pas aussi marquer la théâtralité de l'*Idylle* ? Dans le cadre d'une performance, Praxinoa pourrait d'ailleurs très bien joindre à la parole, un accessoire, masque ou marionnette, pour mieux terroriser son fils. Enfin, du point de vue des sonorités, Mormô semble annoncer les fourmis, μύρμακες (v. 45), métaphores de la foule qui effraie Praxinoa.

δάκνει ἵππος : La formulation pourrait rappeler un proverbe cité par Théodore Hyrtakenos: Μορμῶ δάκνει, φησὶν ἡ παροιμία (*Lettre* 28. 2). Comme au vers 14, la diction semble imiter le langage des enfants⁹⁰⁴: elle est, en particulier, marquée par l'absence d'article qui confère à ἵππος une ambiguïté de genre. On peut ainsi comprendre « le cheval » ou « la cavale », possible figure de Mormô. « Malgré leur nombre important, les sources mentionnant Mormô restent très généralement allusives. L'histoire, l'aspect et les contours de ce personnage restent flous. Lorsqu'elle n'est pas identifiée à d'autres figures similaires, elle est décrite comme une femme

⁸⁹⁹ Au v. 58, Théocrite pourrait faire allusion à formule employée par Socrate : καὶ ἐπιρρεῖ δὲ ὄχλος τοιούτων Γοργόνων καὶ Πηγάσων.

⁹⁰⁰ *Phédon*, 77e : ἀλλ' ἴσως ἐνὶ τις καὶ ἐν ἡμῖν παῖς ὅστις τὰ τοιαῦτα φοβεῖται, « mais peut-être qu'il y a en nous un tel enfant qui éprouve ces mêmes terreurs ». Cet « enfant intérieur » pourrait être déstabilisé par le sophiste Polos (Μορμολύττη αἰ, ὃ γενναῖε Πῶλε, *Gorgias*, 473d) ou craindre la mort dans le *Phédon* (77e), « les fers, la mort et le dénuement » (δεσμῶν καὶ θανάτου ἐπιπέμπουσα καὶ χρημάτων) dans le *Criton* (46b-c).

⁹⁰¹ Socrate défie Mormô comme il a, plus légèrement, bravé la Gorgone-Gorgias dans le *Banquet* (198c). Le passage fait référence à Homère (*Od.* 11. 633-635 ; *Il.* 5. 740-742). Socrate ironise sur le fait que Gorgias pourrait le pétrifier et ainsi le rendre muet : με λίθον τῇ ἀφωνία ποιήσεις. Ce passage pourrait être également mis en rapport avec le silence imposé par Gorgô à Praxinoa (v. 96).

⁹⁰² Voir la scholie au vers 474a de la *Paix* qui explique l'expression τῆς σῆς μορμόνος, « ta Mormô » qui désigne le bouclier de Lamachos : παρὰ τὴν Μορμῶ καὶ τὴν Γοργόνα, ἣν εἶχεν ὁ Λάμαχος ἐπίσημον : « à cause de la Mormô ou de la Gorgone que Lamachos a, ciselée. »

⁹⁰³ Ou *Lexique* de Suidas. Je désigne ce lexique par l'appellation « *Souda* » par commodité.

⁹⁰⁴ Praxinoa adopte comme Gorgô un langage enfantin ; l'oscillation des niveaux de langage a un effet comique ; elle contribue aussi à la ποικιλία du texte.

corinthienne qui aurait dévoré ses propres enfants et qui fait partie des apparitions (φάσματα) « qui effrayent et frappent les enfants de crainte (ou de stupeur) ». Elle aurait eu une patte d'âne et aurait aussi été dotée du pouvoir de métamorphose. Son apparence est peu documentée : selon Érinna c'est un quadrupède à grandes oreilles qui erre en apportant l'épouvante⁹⁰⁵. Parce que la figure de Mormô a une forme de plasticité, Praxinoa qui craint les chevaux lui confère la forme la plus susceptible de l'effrayer : elle se souvient des chevaux qui circulent dans la rue (v. 5) et anticipe sa mésaventure (v. 51-57) avec les chevaux du roi. Le choix de « l'épouvantail » relève ainsi d'une projection involontaire de la phobie de Praxinoa.

v. 41-43 :

Zopyrion se met à pleurer. Praxinoa semble vouloir rattraper le temps perdu et multiplie les impératifs. Elle explique d'abord à son fils les raisons pour lesquelles elle ne l'emmènera pas en promenade : il s'agit de le protéger des dangers de la rue. Cette mesure de prévention illustre la vulnérabilité des enfants, *a fortiori* dans un environnement urbain. Il est à noter que Praxinoa s'appuie sur des angoisses présentes « depuis l'enfance » pour prendre ses décisions. La projection du personnage s'opère ainsi à la fois sur l'objet textile et sur son enfant, créant un effet de symétrie pouvant traduire la dimension méta-poétique de Zopyrion.

v. 41 : δάκρυ' ὅσσα θέλεις, χολὸν δ' οὐ δεῖ τυ γενέσθαι.

Zopyrion pleure pour la seconde fois⁹⁰⁶. Les larmes de Zopyrion contribuent à la symétrie de la première partie du texte : en effet, il se trouve auprès de Praxinoa lorsque Gorgô entre dans la maison et pleure dès la troisième réplique de sa mère. Il pleure de nouveau, lorsque les femmes se dirigent vers le seuil.

Ce tableau de l'enfant qui pleure dans les jupes de sa mère peut sembler tout à fait banal, mais il se trouve renouvelé chez Théocrite⁹⁰⁷ et pourrait convoquer et les discussions philosophiques du temps concernant l'éducation des enfants et le souvenir de scènes homériques.

⁹⁰⁵ Patera (2005) p. 372.

⁹⁰⁶ Les larmes font partie des éléments associés à l'enfance dès Homère. Voir en particulier *Il.* 16. 17 et 22. 487 et 499.

⁹⁰⁷ Chez Théocrite, le thème des pleurnicheries est repris dans les deux derniers vers de l'*Idylle 10* (v. 57-58) et à travers les pleurs de Cynisca (*Id.* 14. 31-33).

L'évaluation des pleurs des enfants fait l'objet de discussions philosophiques : Platon semble désapprouver les pleurs des enfants, qu'il considère comme une perte de temps (*Lois*, 7. 792a ; *Rép.* 10. 604c). Aristote, au contraire, considère qu'ils contribuent au développement des plus jeunes (*Pol.* 7. 1336a). L'éducation des enfants est l'une des préoccupations des femmes philosophes pythagoriciennes et Théano, par exemple, dans une lettre à Euboulos, explique qu'il ne faut pas être indulgent avec les enfants sous peine de les rendre indisciplinés (συντρεφομένη γὰρ ἡδονὴ παισὶν ἀκολάστους ποιεῖ, fr. 196. 3).

Tout autre est la valeur à donner au motif des pleurs d'enfant chez Homère. Au début du chant 16 de l'*Iliade*, Achille compare Patrocle à une « petite fille » (v. 7-10) :

τίπτε δεδάκρυσαι Πατρόκλεες, ἦϋτε κούρη
νηπίη, ἢ θ' ἄμα μητρὶ θεοῦσ' ἀνελέσθαι ἀνώγει
>είανού ἀπτομένη, καὶ τ' ἐσσυμένην κατερύκει,
δακρυόεσσα δέ μιν ποτιδέρκεται, ὄφρ' ἀνέληται·

Pourquoi donc pleures-tu, Patrocle, comme une petite fille, qui, courant après sa mère, lui demande de la prendre dans les bras, s'accroche à sa robe, l'empêche d'avancer, et la regarde, en pleurs, pour qu'elle la prenne.

Chez Homère, l'enfant qui pleure menace l'exploit épique. Le sanglot apparaît comme une entrave pour le héros Ainsi, au chant au chant 7 de l'*Iliade* (v. 235-236), Hector invective Ajax en lui disant de ne pas l'éprouver « comme un faible enfant ou une femme qui ne connaît pas les travaux de la guerre », μή τί μεν ἦϋτε παιδὸς ἀφαιροῦ πειρήτιζε || ἦε γυναικός, ἦ οὐκ οἶδεν πολεμήϊα ἔργα.

Le geste d'écartier son enfant, de le reposer à terre, comme le fait Praxinoa, a lui aussi des précédents. Lorsque, au chant 6 de l'*Iliade* (v. 466-467), Hector repose son fils et le replace dans les bras d'Andromaque, il signale tout autant que le moment de combattre est venu que l'acceptation de son destin. Les atermoiements doivent être brefs, voire inexistantes. De même, dans l'*Ajax* de Sophocle, Ajax demande à Tecmesse de le débarrasser de son enfant et « vite » (578-579) : Ἀλλ' ὡς τάχος τὸν παῖδα τόνδ' ἦδη δέχου || καὶ δῶμα πάκτου, « Mais, vite, prends cet enfant et ferme la demeure ». Furieux, il réitère son ordre, plus pressant encore au vers 581 : Πύκαζε θᾶσσον, « Ferme la porte, plus vite ! ». Les vers 42-43 en semblent une réécriture décalée. Ainsi, en refusant d'accéder aux supplications de Zopyrion, Praxinoa réagit donc, peut-être, tout autant comme une femme consciente des discussions pédagogiques de son temps qu'à la manière

du héros épique ou tragique que Théocrite convoque avec insistance dans sa fabrique de l'*ethos* des personnages de l'*Idylle 15*.

δάκρυ' ὄσσα θέλεις : La caractérisation de l'enfant Zopyrion est conforme à celle des enfants dans la tradition littéraire grecque antique⁹⁰⁸. Il est caractérisé par le *pathos*, mais aussi par le jeu (v. 42) et sa précocité intellectuelle (v. 14). Si Praxinoa se montre inflexible à la manière d'un héros épique, ses explications et les limites apportées à son jeune enfant sont une innovation de Théocrite, car le héros épique ou tragique ne s'adresse pas au bébé, y compris lorsque c'est un esclave qui a la charge de l'enfant.

δάκρυ' : La leçon δάκρυε est la mieux attestée, y compris par les sources anciennes (B2 et B3). Le verbe a été préféré à κλαίω pour sa proximité sonore avec δάκνει ; la répétition de la syllabe δάκ- crée une harmonie imitative du claquement produit par la fermeture de la mâchoire. Théocrite suit ici Homère qui place exclusivement le verbe en début de vers (*Od.* 2. 81 ; 8. 88 ; 11. 530, etc.) à la différence d'Euripide⁹⁰⁹. Chez Théocrite, les larmes toujours mises en relief : c'est le signe d'une émotion forte qui est traité comme tel dans la composition métrique du vers⁹¹⁰.

ὄσσα θέλεις : L'expression pourrait rappeler la diction tragique (Eur., *Alc.* 1132 ; *Héc.* 51 ; *Or.* 701 ; Soph., *Phil.* 64) ; l'emploi de la forme courte du verbe relève également d'un usage caractéristique des poètes tragiques⁹¹¹. Il se pourrait aussi que le poète « modernise » selon la norme linguistique du temps, l'expression homérique ὄσον ἤθελε θυμός, « tant que le désire leur cœur » qui clôt le vers formulaire αὐτὰρ ἐπεὶ σπεῖσάν τε πίων θ', ὄσον ἤθελε θυμός⁹¹². Notons qu'ailleurs chez Théocrite, la formule ὄσσον θέλω (*Id.* 8. 7-8 et 22. 117) est en lien avec la parole poétique.

χολὸν οὐ δεῖ τυ γενέσθαι : Praxinoa est prescriptive envers son enfant, comme au v. 29 envers son esclave. Dans les *Cavaliers*, Aristophane emploie à deux reprises des expressions très similaires du point de vue syntaxique (v. 963-964) : μολγὸν γενέσθαι δεῖ σε (...) ψολὸν γενέσθαι δεῖ σε. « Il faut que tu deviennes débauché ... il faut que tu deviennes circoncis ». Ici, l'interdiction

⁹⁰⁸ Pratt (2013).

⁹⁰⁹ Euripide place le verbe exclusivement en fin de vers : *Hipp.* 245 ; *Suppl.* 49.

⁹¹⁰ Il est placé, comme ici, en début de vers en *Id.* 13. 54 et *Ép.* 6. 2 ; on le trouve avant la pause bucolique en *Id.* 14. 38 et en fin de vers en *Id.* 2. 68 ; 23. 38 et 24. 21.

⁹¹¹ *LSJ* : s. v. ἐθέλω or θέλω : « θέλω is never found in Hom. or Hes. exc. *Il.*1.277 (dub.), ὅτι θέλοιεν *Od.*15.317 as v.l. (ἄσσο' ἐθέλοιεν Aristarch.), nor in Aeol.; rarely in early Ep. and Eleg., θέλοι *h.Ap.*46, (...) Trag. never use ἐθέλω exc. in augmented forms, ἤθειλον, -ησα: Com. never use θέλω. »

⁹¹² *Il.* 9. 177 ; *Od.* 3. 342 et 395 ; 7. 184 et 228 ; 18. 427 ; 21. 273.

de Praxinoa porte sur le fait de devenir « boiteux ». On peut comprendre, à un premier niveau, que Praxinoa craint que son fils subisse un accident dans l'univers urbain et devienne handicapé. Comme aujourd'hui, l'un des devoirs du parent est de protéger son enfant, et la ville propose aux piétons un environnement hostile, comme on le voit bien chez Juvénal (*Sat.* 3. 259-260) : le poète, décrivant les embarras de Rome évoque la cargaison d'un char écrasant les passants : *Quid superest de corporibus ? quis membra, quis ossa // Invenit ?* « Que reste-t'il des corps ? Qui retrouvera les membres ? les os ? ».

La boiterie est également un handicap métaphorique : Platon, dans *La République* (535d) prête à Socrate l'exposé des qualités dont doit faire preuve celui qui s'adonne à la philosophie dans des termes qui évoquent l'interdiction de Praxinoa : Πρῶτον μὲν, εἶπον, φιλοπονία οὐ χωλὸν δεῖ εἶναι τὸν ἀψόμενον, τὰ μὲν ἡμίσεια φιλόπονον, τὰ δ' ἡμίσεια ἄπονον, « D'abord celui qui veut s'y appliquer ne doit pas être boiteux par rapport au travail, c'est-à-dire à moitié laborieux et en partie indolent ».

χωλὸν : La boiterie est une tare particulièrement présente dans la littérature grecque⁹¹³. Thersite, Héphaïstos ou Œdipe sont des boiteux « célèbres ». Dans l'*Illiade*, Héra jette son bébé Héphaïstos du haut de l'Olympe, car il est boiteux (χωλὸν ἐόντα, 18. 394-397). Dans l'*Hymne à Artémis* de Callimaque, Artémis maudit les cités criminelles et les femmes y engendrent des boiteux, des enfants pour qui « rien au-dessus de la cheville ne tient droit » (v. 128) : οὐδὲν ἐπὶ σφυρὸν ὀρθὸν ἀνέστη. Le handicap physique n'est jamais loin de la tare intellectuelle et morale⁹¹⁴. Ainsi, l'image de la boiterie « mentale et morale » est présente chez Platon (*Rép.* 535d) : « Les particuliers et les États s'en remettent aveuglément [...] à des boiteux et à des bâtards (χωλοῖς τε καὶ νόθοις) ». Un proverbe rapporté par le pseudo-Plutarque (*Prov.* 2. 24) confirme cette association : Οὐκ ἂν γένοιτο χωλὸς εὐσχήμων ἀνὴρ, « Un boiteux ne saurait devenir un homme convenable ».

Par ailleurs, et dès Aristophane, la boiterie devient élément de critique littéraire. Ainsi, dans les *Grenouilles*, Eschyle accuse Euripide de n'être qu'un « χωλοποιόν, faiseur de boiteux » (v. 845-846). Dans les *Acharniens*, Aristophane évoque certains personnages d'Euripide et en propose une généralisation⁹¹⁵ : « Bellérophon, le boiteux que voici » (v. 427), et Télèphe qui

⁹¹³ Yche-Fontanel (2001).

⁹¹⁴ AP 11. 273 : Χωλὸν ἔχεις τὸν νοῦν ὡς τὸν πόδα : « tu as l'esprit boiteux, comme le pied. »

⁹¹⁵ On retrouve cette même idée dans la *Paix* (v. 147) : un enfant prévient Trygée de prendre garde à ne pas glisser et tomber, « puis, comme boiteux, de fournir un sujet à Euripide et de devenir tragédie ».

« était aussi boiteux, mais obsédant, bavard, et terrible parleur » (v. 429). Un peu plus tôt dans la pièce, Dicéopolis, trouvant Euripide en train de composer « les pieds en l'air », s'exclame (v. 411) : οὐκ ἐπὸς χωλοῦς ποεῖς, « Pas étonnant que tu crées des boiteux ! ».

La crainte qu'un accident pourrait handicaper Zopyrion a d'ailleurs un précédent dans *La Paix* (v. 147) : un enfant prévient Trygée de prendre garde à ne pas glisser et tomber, « puis, comme boiteux, de fournir un sujet à Euripide et de devenir tragédie ». À travers le propos de Praxinoa, pourrait se dessiner une possible allusion métopoétique soulignant l'essence du projet de Théocrite.

Moins que le refus de la compagnie d'un personnage « boiteux » dans sa vie, le refus de Praxinoa pourrait traduire, pour Théocrite, tant le refus d'une modalité poétique, le vers « boiteux » ou iambe, que l'affirmation d'une esthétique personnelle. En effet, l'iambe est selon Aristote le plus apte à restituer le rythme de la conversation (*Poét.* 1449a 24-27) : Μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν. Σημεῖον δὲ τούτου · πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας, « En effet, l'iambe est parmi les mètres, celui qui convient le mieux aux conversations familiales. Voici une preuve de cela : nous disons, en effet, davantage de iambe dans le dialogue entre nous, et des hexamètres, en moindre quantité : et c'est seulement lorsque nous sortons de l'harmonie de la conversation régulière ». En adoptant l'hexamètre, Théocrite refuse l'allure familière de « l'harmonie de la conversation » manifestant ainsi l'artificialité du texte.

Le vers « boiteux », l'iambe, évoque aussi trois poètes, Archiloque, Simonide et Hipponax, dont la veine poétique parfois « mordante » influence, au temps de Théocrite, Callimaque ou Héronidas notamment⁹¹⁶. La *Souda* rapporte que Théocrite lui-même aurait composé des iambe⁹¹⁷. En refusant un « enfant boiteux », Praxinoa-Théocrite « mère de Zopyrion », refuserait symboliquement la parenté d'une telle veine poétique. En effet, le verbe de l'enfantement, τίκτειν est relativement bien attesté pour évoquer la production poétique chez Euripide (*Andr.* 476-477 ; *Suppl.* 180-185), chez Aristophane (*Nu.* 530-531 ; *Gren.* 1059) chez Callimaque (*Aitia*, fr. 1. 19-20 Pf.) ou chez Nossis, par exemple (*AP* 7. 118).

La parenté du passage avec l'expression τὰ χωλὰ τίκτειν que Callimaque emploie à deux reprises dans son *Iambe 13* (fr. 203 Pf., v. 14 et 66) pourrait aider à définir l'identité poétique de

⁹¹⁶ Théocrite lui a consacré une épigramme (*Ép.* 19 Gow) qui met davantage l'accent sur la dimension éthique de l'invective d'Hipponax plus que sur sa fureur.

⁹¹⁷ s. v. Θεόκριτος.

Théocrite, une identité qui, dans ses *Idylles* du moins, ne se placerait pas dans l'héritage d'Hipponax que le poète Callimaque ressuscite. De façon très allusive, il se pourrait donc que Théocrite-Praxinoa⁹¹⁸ explicite ici son refus de faire de la poésie à la manière d'Hipponax et de ses contemporains, Callimaque et Hérondas⁹¹⁹. Il est à noter que ce faisant, elle adopte « un rythme spondaïque » marqué (v. 41 à 43) qui « distord » l'hexamètre selon des rythmes que Callimaque a refusés. On perçoit que les deux poètes sont dans une dynamique de dialogue à travers leurs œuvres, mais si leurs divergences semblent s'exprimer avec assurance, on devine une « bonne camaraderie » qui s'oppose, par exemple, à l'attaque aux Telchines.

La tonalité iambique des *Syracusaines* perçue par Marco Borea⁹²⁰ ne serait alors qu'un mode de défense, au féminin, une obligation langagière pour les Syracusaines, championnes de l'invective pour survivre⁹²¹.

v. 42 : ἔρωμες. Φρυγία, τὸν μικκὸν παῖσδε λαβοῖσα,

Praxinoa s'adresse à une seconde servante nommée Phrygia dont le rôle est de s'occuper de Zopyrion et de le faire jouer.

ἔρωμες : Cette forme dorienne de subjonctif est la deuxième occurrence du verbe ἔρω⁹²². Il répond à l'emploi du vers 26 dans lequel Gorgô avait suggéré à Praxinoa qu'il « était temps de filer », créant une construction annulaire pour la scène des préparatifs. Réemployé au vers v. 48 à propos des malfaiteurs, il s'applique, dans l'hymne de la poétesse, à Adonis (v. 136). Le langage des Syracusaines qui est marqué par divers échos, trouve aussi un écho dans l'hymne. Il est possible de détecter une triple ironie de la part de Théocrite qui joue avec ces reprises, avec les phobies de Praxinoa (le verbe n'est pas sans lien avec le nom ἔρπετὰ⁹²³) et qui associe Gorgô,

⁹¹⁸ Il est amusant de noter que par son nom, Zopyrion pourrait évoquer le feu de l'inspiration des poètes, un feu non boiteux, conforme à la « vie ».

⁹¹⁹ Dans le premier *Mimiambé*, Hérondas fait dire à Métrichè, qui devient alors un double du poète, que tout autre que son amie Gyllia, pour ses invitations à tromper son époux, « aurait appris de [sa] main à boiter en mesure avec son chant boiteux », *χωλὴν δ' αἰεῖδεν χόλ' ἄν ἐξεπαίδευσα* (v. 71). La phobie de Praxinoa, exprimée par le personnage au vers 58, peut aussi être lue de manière métapoétique et en rapport avec le refus d'une veine iambique.

⁹²⁰ Borea (2014).

⁹²¹ L'« époux-cheval » (Dinon : *πάραρος*, v. 8) et l'« époux-vinaigre » (Diocleidas : *ὄξος*, v. 148) sont des figures d'anti-poètes, selon cette lecture et contribuent à la crise de leur femme.

⁹²² Verbe homérique (4 occurrences), il est particulièrement prisé de Théocrite (16 occurrences).

⁹²³ Simias (fr. 24. 5-6) : *ἔρπετὰ, πᾶνθ' ὄσ' εἶρπε* || *δι' αἴθρας*, « les serpents, et tous ceux qui filent à travers les éthers ».

Praxinoa, les malfaiteurs et Adonis. Ces pérégrinations rapprochent également Théocrite, Adonis et ses personnages.

Φρυγία : Phrygia pourrait être la nourrice de Zopyrion⁹²⁴. Pour Plutarque, il est important de choisir une nourrice d'origine grecque, si possible (*De l'éducation des enfants*, 3e 1-2 : *πρῶτον μὲν τοῖς ἡθεσιν Ἑλληνίδα*)⁹²⁵. C'est un nom ethnique, comme fréquemment pour les esclaves⁹²⁶. Les sources épigraphiques nous livrent d'ailleurs huit attestations du nom Φρυγία⁹²⁷ dont deux concernent des esclaves. En effet, depuis le VI^e siècle, la Phrygie est une région d'approvisionnement en esclaves (Eur., *Alc.* 675) ; chez Aristophane (*Guêp.* 433), un esclave est, comme ici, nommé « le Phrygien ». Comme chez le poète comique, Phrygia doit aussi être envisagée dans sa dimension « littéraire »⁹²⁸.

Ainsi, deux autres personnages de l'*Idylle*, Adonis et Ganymède, sont aussi, selon la tradition, phrygiens. La Phrygie est associée, dans la mythologie, à l'invention de la flûte⁹²⁹ ; c'est aussi un territoire associé à la nurserie (Cybèle et Rhéa). Il n'est sans doute pas anodin qu'Aischra, la nourrice de celui qui se fait appeler « Mikkos » dans l'épigramme 50 Pf. de Callimaque soit également phrygienne (Τὴν Φρυγίην Αἴσχηρον, ἀγαθὸν γάλα). Enfin, la fonction de Phrygia évoque, dans un autre ordre, les soins qu'Arsinoé II prodigue à Adonis ; le verbe ἀτιτάλλω (v. 111) traduit l'ambivalence d'Adonis, être vulnérable, maintenu dans une forme de passivité qui évoque plus l'enfance que l'âge d'homme.

τὸν μικκὸν : Le mot, qui désigne Zopyrion, a déjà été employé par Gorgô au v. 12 et contribue aux jeux d'échos et de reprises syntaxiques et lexicales qui traversent le dialogue entre les deux femmes⁹³⁰. Notons que Théocrite refuse la figure étymologique entre le nom παῖς et le verbe παίζω employé au vers suivant.

⁹²⁴ Elle doit surveiller le jeune garçon et jouer avec lui.

⁹²⁵ L'origine de Cleita la nourrice de Médeios (Théoc., *Ép.* 20 Gow = *AP* 7. 663) n'est pas évoquée par Théocrite. La nourrice de Simaitha (*Id.* 2. 70) est thrace.

⁹²⁶ Masson (1973). L'origine du nom de Thrassa, la nourrice dans l'*Id.* 2 (v. 70) est aussi un nom ethnique ; on le trouve ailleurs en littérature comme chez Aristophane : *Paix*, 1138 ; *Guêp.* 828 ; *Ach.* 273 ; *Thesm.* 279.

⁹²⁷ *LPGN* s. v. Φρυγία : *IDorIns* 88, 46 ; *IG* I³ 546 ; *IG* I³ 1037, 27 (esclave) ; *IG* II² 13019 ; *IG* II² 13019 ; *SEG* XIV 318 ; *IG* VII 1488 ; *IG* VII 1487 ; *SEG* L 573.

⁹²⁸ Du point de vue historique, les données concernant le statut des nourrices en Égypte hellénistique semblent indiquer une proportion importante de nourrices libres et salariées : Loman (2004) p. 86.

⁹²⁹ Aristoph., fr. 566 ; Call., *Iamb* fr. 193. 36 Pf. ; Diod. Sic., *Bibliotheca historica*, 5. 49. 4.

⁹³⁰ L'association de l'ethnique « Phrygia » et de l'expression τὸν μικκὸν se retrouve dans l'épigramme 50 Pf. de Callimaque ; dans l'*Ép.* 48 Pf., un dénommé Simos, dont le nom pourrait « signaler » Théocrite (Sim-ichidas / Sim-

παῖσδε λαβοῖσα : C'est le premier d'une série de trois ordres livrés en asyndète. La précision des instructions peut tout autant apparaître destinée à Phrygia qu'au lecteur. Ici, ces deux verbes nous donnent à imaginer les deux mouvements attendus de la part de l'esclave. Ces deux mouvements « prendre » et « jouer » pourraient rappeler un contexte de performance musicale. Le verbe παίζω renvoie en effet à une pratique artistique et poétique bien avant Théocrite. Les deux verbes, παίζω et λαμβάνω sont ainsi unis dans une scène de divertissement dans la première *Olympique* de Pindare : le poète évoque les chants et la danse (παίζομεν, v. 16) puis s'invite à « décrocher la lyre dorienne de son clou » (ἀλλὰ Δω-||-ρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου || λάμβαν', v. 16-18). Sans parler d'une allusion métaboétique, il y a peut-être ici un jeu fondé sur un double sens.

παῖσδε : Dans son *De dialectis*, Grégoire de Corinthe utilise plusieurs passages de l'*Idylle 15* et cite une autre forme dorienne παῖσδα (3. 442 et 444) qui n'a pas été transmise par la tradition (K porte la leçon παῖδα). Le verbe παίζω se retrouve à trois reprises⁹³¹ dans le texte mais c'est la première fois qu'il s'applique à une activité enfantine dont le thème iconographique⁹³² et littéraire est bien attesté. Nous ne saurons pas à quoi Zopyrion jouera, mais le jeu est considéré tant pour Platon qu'Aristote comme étant essentiel au développement des plus jeunes.

Pour Platon (*Lois* 1. 643b-d), le jeu est une activité éducative sérieuse qui doit mener, par le plaisir, à la bonne maîtrise d'une technique, souvent monnayable, à l'âge adulte. Et, Aristote, dans sa *Politique* (1340b, 25-31), recommande « la crécelle d'Archytas » : cet excellent jouet, selon le philosophe occupe les mains des tout petits enfants tout préparant l'enfant à l'étude de la musique. Le jouet a ici une fonction essentielle : prévenir les dommages causés par l'enfant, sans cesse actif par nature, dans la maison. D'autres activités ludiques sont exposées chez Aristophane, lorsque Strepsiade explique à Socrate l'enfance « exemplaire » de son fils Philippidès (*Nu.* 879-881) :

ἐπλαπτεν ἔνδον οἰκίας ναῦς τ' ἔγλυφεν
 ἀμαξίδας τε σικίνας ἠργάζετο,
 κὰκ τῶν σιδίων βατράχους ἐποίει, πῶς δοκεῖς;

aetha) est fils de Mikkos. Il y a peut-être, chez Callimaque, Théocrite et Héronidas, par exemple, des jeux sur les noms des poètes et leurs pseudonymes qui nous sont perdus.

⁹³¹ Sont « joueurs » comme Zopyrion (v. 42), les malfaiteurs (v. 49-50) et Aphrodite (v. 101) : en ville, (v. 49-50), « le jeu » est un euphémisme pour « jouer de sales tours », « voler ». Au vers 101, le verbe παίζω est associé à Aphrodite, il a intrigué les commentateurs. Voir *infra*.

⁹³² Voir par exemple, un chous attique à figures rouges, Londres, British Museum (Inv. 1910, 0615.4) ; lécythe attique à figures rouges, Londres, British Museum (Inv. E 680).

Chez nous, il modelait des maisons et il sculptait des bateaux, il composait des chariots en cuir, et ; avec des écorces de grenade, il faisait des grenouilles : qu'en penses-tu ?

Les liens entre « jeu », « enfance » et « poésie » sont particulièrement mis en relief chez Callimaque⁹³³. Théocrite aussi associe le jeu et la parole (*Id.* 14. 8 et 22 ; 18. 14 ; 20. 6). Les rapports entre le jeu et l'esthétique sont étudiés notamment par Stephen E. Kidd, dans son étude intitulée *Play and aesthetics in ancient Greece*. Évoquant l'association entre le jeu et l'art chez Platon, il conclut ainsi : « Play becomes his new category for all art because, in some sense, art had always been thought of as play⁹³⁴ ».

v. 43 : τὰν κύν' ἔσω κάλεσον, τὰν αὐλείαν ἀπόκλαζον.

Praxinoa donne deux ultimes ordres à Phrygia avant de quitter la maison. L'asyndète et les verbes homéotéleutes (κάλεσον et ἀπόκλαζον) mettent en valeur le parallélisme de la construction. Les allitérations en τ et κ transmettent l'impression d'assurance et d'autorité de Praxinoa.

τὰν κύν' ἔσω κάλεσον : Le travail sur les sonorités est remarquable. La chienne est peut-être sortie hors de la cour, dans la rue, à moins que Praxinoa ne souhaite que l'animal rentre dans la maison. Le lecteur est en tout cas conduit à imaginer l'animal et son mouvement. Comme l'enfant, le chien est un être à canaliser, à domestiquer. La chienne semble ici convoquée dans sa fonction de gardienne de la maison, comme on le voit, par exemple chez Théophraste, dans son portrait de « l'homme rustre » (*Caract.* 4. 12) : καὶ τὸν κύνα προσκαλεσάμενος καὶ ἐπιλαβόμενος τοῦ ρύγχους εἶπεῖν· Οὗτος φυλάττει τὸ χωρίον καὶ τὴν οἰκίαν, « il appelle son chien et l'attrape par le museau, puis il dit : « voici celui qui garde le domaine et la maisonnée ! » ».

τὰν κύν' : La chienne de Praxinoa est le premier animal « vivant » qui apparaît dans l'espace du texte. L'animal est, ici, davantage qu'un élément de la performance, un « accessoire » qui n'a donc pas de « rôle » particulier à jouer⁹³⁵. La présence de la chienne, et non pas d'un chien⁹³⁶, a

⁹³³ Voir par exemple l'*Iambe 12* ; *Aitia*, fr. 1. 6 Pf.

⁹³⁴ Kidd (2019) p. 9 : « Le jeu devient son nouveau paradigme pour tout art parce que, dans un certain sens, l'art a toujours été pensé comme un jeu ».

⁹³⁵ Il n'est pas impossible, certes, que l'on puisse imaginer que pour ménager un instant comique, la chienne tente de s'échapper. L'incident, si telle est l'intention de Théocrite, est immédiatement clos.

⁹³⁶ Kolde (2005).

donc d'autres fonctions puisque « every object placed on the stage appears to the audience as a *sign* of something in the fictive world of the play⁹³⁷. »

La chienne confère d'abord une certaine vraisemblance à la scène ; à l'instar d'Argos dans l'*Odyssée*, l'animal trouve une place à la fois fonctionnelle et émotionnelle dans la maisonnée⁹³⁸. Des témoignages de la relation affective entre l'Homme et le chien se multiplient après la période classique, comme en témoignent, du moins en apparence, l'épigramme sur la chienne Locris d'Anytè (Pollux 5. 48 = 10 GP), celle sur Philokynègos de Pergame⁹³⁹ ou l'épithaphe de Tauron, chien de Zénon⁹⁴⁰. Cette évolution se traduit aussi sur le plan iconographique dans l'art funéraire à partir du III^e s.⁹⁴¹ avec, en particulier, le motif du « petit » chien, fidèle compagnon des enfants⁹⁴².

La chienne contribue ainsi à la peinture indirecte d'un univers familial : elle est tout autant ici, comme chez Nossis (AP 9. 604 = 7 GP), un animal de garde que de compagnie. Complément ou substitut de la figure maternelle⁹⁴³, elle peut devenir compagne de jeu de Zopyrion et garante de la sécurité du logis. Le choix du sexe de l'animal pourrait simplement alors relever d'une observation zoologique. En effet, selon Aristote, la chienne est réputée plus facile à dresser, plus douce (μαλακώτερον γὰρ τὸ ἥθός ἐστι τῶν θηλειῶν, *H. A.* 608a. 25) et aime mieux les caresses que le mâle⁹⁴⁴. Sa présence « remplace » celle de la « maîtresse du logis », Praxinoa, en son absence.

Néanmoins, si l'on observe l'œuvre de Théocrite, le contexte d'écriture, le « genre » du texte et les héritages divers qui constituent explicitement ou non, le texte des *Syracusaines*, le choix d'une femelle est probablement autrement signifiant. Le sexe de la chienne contribue d'abord à la féminité de l'*Idylle*. La chienne de Praxinoa est un double au féminin d'Argos, gardien d'Ithaque

⁹³⁷ Tordoff (2013) p. 92.

⁹³⁸ Argos n'est pas un archétype ; dans l'épopée homérique, il fait figure d'exception. Sur la figure du chien, voir Schnapp-Gourbeillon (1981), ch. 8.

⁹³⁹ Kaibel, *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta*, n. 332.

⁹⁴⁰ *P. Cair. Zen.* 4 59532.

⁹⁴¹ Voir Luce (2008), p. 276-277, en particulier.

⁹⁴² De nombreuses sources iconographiques illustrent les liens qui existent entre le (petit) chien et l'enfant. Les deux sont à éduquer, à maîtriser, selon Gonzalez (2011).

⁹⁴³ Elle symbolise le bon soin aux enfants dans une épigramme funéraire d'Antipater : *AP* 7. 425.

⁹⁴⁴ *HA* 608a 25-28.

tant que dure l'absence d'Ulysse⁹⁴⁵ ou de Cerbère, si l'on considère la métaphore de la demeure infernale de Praxinoa.

La chienne garde la porte du territoire de sa maîtresse, Praxinoa, se substitue à elle et ce faisant, contribue à structurer une opposition essentielle du texte, celle qui oppose l'intérieur domestique, féminin, à l'extérieur, domaine incertain où les mâles apparaissent comme une menace. Aucun mâle⁹⁴⁶ de l'*Idylle 15* n'intervient, en effet, dans l'espace de la maison. La chienne s'oppose ainsi, sur le plan de l'animalité, mais pas seulement, aux chevaux du Roi, violents et imprévisibles comme la plupart des mâles de l'*Idylle*⁹⁴⁷.

Plus largement, la figure de la chienne contribue aussi à créer des réseaux entre *Les Syracusaines* et d'autres *Idylles* de Théocrite, ce qui permet, très subtilement, de créer une cohérence dans le corpus. Le motif de la chienne rapproche ainsi notre texte de l'*Idylle 2* (v. 35-36) mais aussi de l'*Idylle 6*. Comme Antje Kolde a pu le souligner, le chien de Polyphème est une femelle⁹⁴⁸.

τὰν ἀυλείαν ἀπόκλαζον : D'un point de vue littéraire, Praxinoa est, comme Pénélope dans l'*Odyssée*, la gardienne des clés ; Il est possible que cette autorité rappelle celle de l'épouse de « l'homme méfiant » chez Théophraste (*Car.* 8. 4) qui détient les clés du coffre et du garde-manger ; elle est également responsable de la fermeture de la porte de la cour. Pour d'autres portes qui se ferment chez Théocrite, voir *Id.* 6. 32 ; 7. 84 ; 18. 5.

τὰν ἀυλείαν : L'emploi de l'adjectif substantivé, comme ici, est attesté chez Aristophane (fr. 255 et *Paix*, 982) ; le mot θύραν est sous-entendu (comme en *Id.* 23. 53). La porte de la cour, élément d'architecture ancien attesté dès Homère (*Od.* 18. 239 ; 23. 49 ; *H. Hom. à Hermès*, v. 26) sépare, en contexte urbain, la maison de la rue et conduit souvent sur le péristyle. L'emploi de l'expression τὰν ἀυλείαν annonce, non sans ironie, l'emploi de ἡ ἀυλή, « la cour royale⁹⁴⁹ » au

⁹⁴⁵ Comme Ulysse, Praxinoa part sans son chien.

⁹⁴⁶ Zopyrion n'est qu'un « petit » trop jeune pour être distingué par son caractère de mâle.

⁹⁴⁷ Dans une autre perspective, les chiens sont associés à Hécate (voir *Id.* 2) et à diverses divinités égyptiennes dont Anubis et Oupouaout. La chienne, comme les chevaux ou les fourmis, contribuerait alors à la thématique funéraire du texte.

⁹⁴⁸ Voir à ce propos les remarques judicieuses de Kolde (2005) et particulièrement p. 105-106.

⁹⁴⁹ Cet emploi est attesté chez Ménandre (fr. 897) et chez Diphile (fr. 97).

vers 60 et contribue à la structuration en diptyque de ce texte : au palais d'Arsinoé II, correspond bien, en miniature et plus modeste, la maison de Praxinoa⁹⁵⁰.

ἀπόκλαξον : Cette forme d'impératif dorien du verbe ἀποκλείω clôt la première partie du texte de sorte que la porte est verrouillée en même temps que le premier tableau dans la demeure de Praxinoa. Le verbe est attesté pour la première fois chez Eschyle⁹⁵¹ (une occurrence, *Prom.* 670). On le trouve associé à la porte comme ici, chez Aristophane⁹⁵² (ἀποκλήη τῆ θύρα, *Ass.* 420 ; κάποκλείων τῆ θύρα ; *Guêp.* 335) et dans un fragment de Timoclès (fr. 23. 4-5 : πάμπολλ' ἀναλίσκων ἐφ' ἐκάστῳ τῆς θύρας || ἀπεκκληρόμην). Une comédie de Posidippe de Cassandreia⁹⁵³ portait le titre *L'enfermée* (fr. 218 : Ἀποκλειομένη).

Les sonorités consonantiques de la forme ἀπόκλαξον évoquent le fracas du claquement de la porte et annoncent le vacarme de la rue. Elles convoquent assez naturellement le souvenir du verbe κλάζω et de son rare composé ἀποκλάζω (Esch., *Ag.* 156 ; *AP* 7. 191), « pousser un cri ». Chez Homère⁹⁵⁴, le verbe simple κλάζω⁹⁵⁵ renvoie à divers bruits, en règle générale, désagréables : des aboiements (*Od.* 14. 30), des cris d'oiseaux (*Il.* 10. 276 ; 12. 207 ; 17. 756) ; il exprime également le son de la voix aigre de Thersite (*Il.* 2. 222). Enfin, le verbe traduit aussi les sons de la guerre : c'est le bruit des flèches dans le carquois, (*Il.* 1. 46), celui d'un combat de vautours (*Il.* 16. 429) ou les cris des combattants (*Il.* 17. 88). Ironiquement, le vers suivant est bien constitué d'un cri d'horreur de la part de Praxinoa.

L'une des manifestations de l'agentivité de Praxinoa est son autorité sur l'ouverture et la fermeture des portes et des serrures. Comme ailleurs chez Théocrite, le fait de fermer une porte traduit un rapport de force. Le personnage peut, comme ici, exprimer à travers ce geste, la domination de ses émotions et le sentiment de sa détermination. On peut ainsi rapprocher l'ordre de Praxinoa et l'avant-dernier vers de l'*Idylle* 29 (v. 39 : τότα δ' οὐδὲ κάλεντος ἐπ' αὐλεΐαις θύραις) où l'amant malheureux se projette enfin capable de dominer sa passion en n'ouvrant pas la porte de sa cour. C'est le même motif qui apparaît, de manière amusante, dans l'*Idylle* 6 (v. 32)

⁹⁵⁰ Noël & Rémond (2017).

⁹⁵¹ Il apparaît également une fois chez Sophocle (*Œd. R.* 1388) et dans un fragment d'Euripide (fr. 920a).

⁹⁵² Voir aussi *Lys.* 423.

⁹⁵³ Voir aussi le fr. 7 de sa *Galatée* : κόρακι κλήεθ' ἡ θύρα. D'autres titres de comédies perdues rappellent l'univers de Théocrite : *Arsinoé* (tit. 6), *Le petit enfant*, ΠΑΙΔΙΟΝ (tit 21) ; *La Fourmi*, ΜΥΡΜΗΞ (tit 18).

⁹⁵⁴ Théocrite conserve l'usage homérique du verbe κλάζω : il définit les aboiements de chiens (*Id.* 25. 72) et le cri de l'aigle qui signale la naissance de Ptolémée II sur l'île de Cos (*Id.* 17. 7).

⁹⁵⁵ Chez Pindare, le verbe décrit le bruit du tonnerre (*Pyth.* 4. 41).

quand Damoitas fait imaginer à Polyphème qu'il fermera « les portes » de sa grotte à Galaté : « αὐτὰρ ἐγὼ κλάξω θύρας, quant à moi, je fermerai les portes ». Au contraire, être enfermé suppose la domination : par le mariage, pour Héléne dans l'*Idylle 18* (v. 5 : ἀνίκα Τυνδαρίδα κατεκλάξατο τὰν ἀγαπατάν : « quand il mit sous clé la belle Tyndaride ») ou par le pouvoir d'un maître, dans le cas de Comatas (*Id.* 7. 84) : καὶ τὸ κατεκλάσθης ἐς λάρνακα, « toi aussi fus mis sous clé dans un coffre »⁹⁵⁶.

L'ordre de Praxinoa referme l'univers domestique dans lequel nous sommes entrés avec Gorgô au v. 1. Le verbe offre donc un deuxième seuil au sein du poème : nous entrons dans « le 2^e acte » de ce drame d'un genre nouveau. Au vers v. 77, le même verbe (ἀποκλάξας) referme la deuxième partie du poème qui se situe dans la rue. Le *Mimiambe 6* d'Héronidas offre une clôture très similaire : Corytto donne l'ordre de fermer sa porte (v. 98) quand Métrô prend congé, sous prétexte que son mari à faim (v. 97). Il pourrait donc s'agir d'une manière topique de clore le mime que Théocrite remanie en trois temps : deux portes closes (v. 43 ; 77) et un époux affamé (v. 140).

⁹⁵⁶ Au vers 77, le participe ἀποκλάξας traduit une mise sous clé symbolique et volontaire, dans le palais royal.

2 v. 44-77 : Dans les rues d'Alexandrie

La transformation du décor traduit un premier « changement de scène ». Ailleurs, dans les poèmes de Théocrite, les déplacements des personnages ne sont pas marqués par de telles « ruptures » (*Id.* 1. 21 ; 3. 6 ; 4. 44 sq. ; 5. 44). Les protagonistes, accompagnées d'Eunoa (v. 54) et d'Eutychis, l'esclave de Gorgô (v. 67), progressent désormais dans l'espace public des rues d'Alexandrie. Ce trajet vers un autre lieu clos, le palais royal, continue le motif du voyage épique initié, au début du poème, par Gorgô. Par la parenté du décor des Adonies et d'un espace naturel « bucolique », le trajet peut rappeler, dans une certaine mesure, la promenade de l'*Idylle* 7. Tandis que la rue est évoquée, comme ici, comme un espace dangereux et masculin dans l'*Idylle* 2.

Le traitement du passage propose une atmosphère « alexandrine » tout imprégnée de souvenirs littéraires. La rue est un lieu incertain, mouvant comme la mer⁹⁵⁷, associé à la violence de la guerre et dans lequel des combats, physiques et verbaux, permettront l'entrée, avec l'aide d'adjuvants, une vieille femme (v. 60) puis un homme aimable (v. 72), dans la « nouvelle Troie » qu'est le palais des Lagides (v. 61). De l'insulte proférée ou subie (v. 76 : ὄ δειλὰ ; v. 87 : ὄ δύστανοι), à l'épreuve de la destruction tant physique que métaphorique (à travers le voile déchiré de Praxinoa, v. 69 sq.), c'est une épreuve à la violence croissante que vivent les deux femmes pour parvenir finalement à assister aux Adonies. En cela, ce second mouvement remodèle le genre de l'épopée et joue certainement avec certains codes de « l'aristie » homérique (avec l'apparition de la vieille dame, v. 60) forgeant une « héroïsation » des femmes dont le traitement mobilise de nouvelles émotions : l'angoisse et le sentiment de vulnérabilité, notamment.

Les rencontres déstabilisantes, voire effrayantes ou dangereuses, abondent dans cette seconde partie : un cheval qui se cabre (v. 53), un étranger désagréable (v. 87) et la foule, omniprésente et angoissante. Le chaos urbain renchérit sur le désordre mis en scène dans l'espace domestique et engage à explorer, en allant plus loin que S. Stephens⁹⁵⁸, la manière dont Théocrite

⁹⁵⁷ L'espace de la rue est traité aussi à travers le thème du périple et de ses périls comme le naufrage, la submersion ou Scylla.

⁹⁵⁸ Stephens (2015) p. 167 : « A similar dynamic appears to have been at work in *Idyll* 15, the *Adoniazusae*. In that poem the chaos and disorder of the streets of Alexandria, with their babble of competing regional accents and threats of trampling horses, are transformed into the beauty and harmony of the royal palace. Theocritus is surely playing with the Egyptian constructs of order and chaos » : « Une dynamique comparable semble avoir été à l'œuvre dans l'*Idylle* 15, les *Adoniazusae*. Dans ce poème, le chaos et le désordre des rues d'Alexandrie, caractérisé par les mélodies d'accents régionaux concurrents et les menaces de chevaux prêts à piétiner le passant, sont transformés dans la beauté et l'harmonie du palais royal. Théocrite joue sûrement avec les représentations égyptiennes de l'ordre et du chaos. »

fonde une partie de la poétique de l'*Idylle* sur la crise et convoque l'opposition fondamentale pour les Égyptiens entre l'ordre et le chaos. Praxinoa, dans une certaine mesure et avec des limitations importantes, est engagée comme gardienne de la *maât*, dans l'espace domestique comme dans l'espace public.

v. 44 : ὦ θεοί, ὅσσοις ὄχλος. πῶς καὶ πόκα τοῦτο περᾶσαι

Dans le papyrus d'Antinoë, les vers 44 et 45 sont attribués à Gorgô.

En sortant de la maison de Praxinoa, les femmes sont immédiatement en prise avec la foule, ce qui remet en question le caractère excentré de sa résidence⁹⁵⁹. Le thème de la « foule innombrable » est attesté dès Homère, comme au début du catalogue des Achéens dans l'*Iliade* (2. 488-490). On le retrouve dans le corpus tragique chez Eschyle, et en particulier dans un passage des *Perses* dont Théocrite se souvient ici (v. 39-40) : καὶ ἐλειοβάται ναῶν ἐρέται || δεινοὶ πλῆθος τ' ἀνάριθμοι, « les rameurs des navires qui fréquentent les marécages, terribles, et à la foule innombrable ». L'écho ne manque pas de piquant : chez Eschyle, la foule renvoie précisément aux troupes égyptiennes venues au renfort des Perses contre les Grecs.

L'image de la foule convoque une tension martiale, liée souvent à une menace contre les Grecs ou à celle de l'ordre public et politique, comme dans les *Héraclides* d'Euripide (v. 668-669), où l'on trouve une même angoisse traduite par le même procédé rhétorique de l'interrogation : πόσον τι πλῆθος συμμάχων πάρεστ' ἔχων; || – πολλούς· ἀριθμὸν δ' ἄλλον οὐκ ἔχω φράσαι ; « le voici avec foule de combattants : quelle estimation ? – beaucoup ; je ne puis exprimer un autre nombre ».

ὦ θεοί, ὅσσοις ὄχλος : L'exclamative, précédée d'une invocation aux dieux, est dépourvue de verbe comme au vers suivant. Elle exprime tant la surprise que le désarroi et l'angoisse de Praxinoa qui pourrait s'apparenter à de l'agoraphobie. L'allitération en σ peut être mise en rapport avec sa phobie des serpents (voir v. 58).

ὦ θεοί : Dans le contexte alexandrin, Théocrite pourrait faire allusion aux *Theoi Sôteres*. L'invocation, particulièrement attestée chez Euripide⁹⁶⁰, a une tonalité tragique. Il est à noter que,

⁹⁵⁹ Certes, une représentation pourrait envisager une ellipse temporelle entre le v. 43 et le v. 44.

⁹⁶⁰ 13 occurrences de l'exclamation sont attestées chez ce poète (fr. 124 ; *Alc.* 1123 ; *Hipp.* 1060 et 1169, *Él.* 771 ; *Hél.* 72, 560 et 855, etc.) ; 4 chez Sophocle : *Él.* 411 ; *Phil.* 737 et 779 ; fr. 874). Aucune attestation dans le corpus conservé d'Eschyle.

dans le corpus tragique, l'invocation est placée, comme ici, à l'initiale du vers. C'est contraire à l'usage des poètes comiques qui rejettent le plus souvent l'expression en fin de vers (Chionidès, fr. 5-6. 1 ; Cratinos, fr. 302. 1 ; *Pseudepicharmonia*, fr. 287. 1 ; Aristophane, *Ach.* 1058 ; *Cav.* 1309, etc.). Cette invocation donne plus de solennité que les jurons et rappelle les émotions de Gorgô lorsqu'elle parvient chez Praxinoa (v. 4 : ὦ τᾶς ἀλεμάτω ψυχᾶς). Associée aux questions rhétoriques introduites par πῶς καὶ πόκα, l'exclamation renforce l'impression de confusion de Praxinoa et la parenté du vers avec la tragédie.

ὄσσοις ὄχλος : C'est le mot employé par Gorgô au vers 5. La foule est caractéristique de la vie urbaine (Pind., *Pyth.* 4. 85 ; Aristoph., *Plout.* 750, etc.) ; elle est associée aux festivités du mariage chez Sappho (fr. 44. 14 : ὄχλος γυναικῶν) qui remanie sans doute au féminin le thème de l'agitation politique ou guerrière (τοῦ δὲ ἄλλου ὄχλου ἀνεξέυρετος ἀριθμός, Thuc., *Hist.* 6. 20. 4). En effet, la foule est souvent associée à la terreur, comme dans le corpus tragique où elle est très présente, chez Euripide notamment⁹⁶¹. La présence de foule (ὄχλος : v. 44, 59 et 72 ; ὄμιλος, v. 65) et ses mouvements de flux structurent entièrement cette deuxième partie qui est constituée à la fois d'un trajet en son sein et du franchissement de cet obstacle mouvant semblable à la mer, qui se présente à plusieurs reprises aux protagonistes.

Une double composition annulaire traduit le tourbillonnement de cette masse pesante en mouvement perpétuel : en effet, le terme ὄχλος est introduit dans le premier hémistiche du vers 44 et réapparaît dans le second hémistiche du vers 59 (juste avant la rencontre avec la vieille femme, v. 60) puis au vers 72, au seuil de la « victoire » et du franchissement de la cohue. Cette omniprésence de la foule contribue au sentiment d'oppression, de danger et d'isolement des protagonistes. Le traitement du passage confirme, de surcroît, l'impression que ces femmes entrent « par folie » dans un univers masculin et martial, franchissant certaines limites liées à leur sexe⁹⁶².

πῶς καὶ πόκα : Cette double question rhétorique manifeste le choix dialectal de Théocrite ; elle rappelle aussi certaines interrogations du corpus tragique et celles relatives, en particulier, à l'audace ou la témérité d'un personnage comme celle de Xerxès⁹⁶³, dans les *Perses* d'Eschyle (v. 721) : Δα. πῶς δὲ καὶ στρατὸς τοσόσδε πεζὸς ἦνυσεν περᾶν ; « Mais comment aussi une armée, et si grande, de fantassins réussit-elle à traverser ? ». Ici, la question introduite par πῶς crée un

⁹⁶¹ On compte plus de 55 occurrences du nom ὄχλος chez Euripide.

⁹⁶² Voir v. 5 ; voir aussi *Id.* 2.

⁹⁶³ Pour un autre exemple, voir l'incrédulité du chœur face au retour d'Oreste auprès d'Électre chez Eschyle (*Choéph.* 179) : Χο. καὶ πῶς ἐκεῖνος δεῦρ' ἐτόλμησεν μολεῖν ; « Mais comment cet homme osa-t-il venir ici ? ».

décalage amusant dans la mesure où elle signale la difficulté de Praxinoa à entrer dans la peau d'un héros. Au seuil de l'épreuve, il s'agit d'un aveu, antihéroïque, de couardise qui s'oppose manifestement au choc de Darius ou du chœur face à la démesure héroïque de Xerxès.

περᾶσαι : Le verbe περάω est homérique et, dans l'épopée, son sens implique un effort pour traverser un obstacle qu'il n'est pas naturel de franchir, notamment aquatique⁹⁶⁴. Pour les hommes, c'est en particulier l'Océan (*Od.* 10. 508 ; 11. 158) ou la mer (*Il.* 2. 613 ; *Od.* 4. 709 ; 5. 174, 176 et 409 ; 6. 272 ; 9. 129 ; 24. 118).

Le verbe est également associé à la blessure (*Il.* 21. 594, etc.) qui peut être létale (*Il.* 4. 460), ce qui peut conférer au verbe une connotation angoissante. Employé au sens absolu chez Sophocle, il traduit l'idée de « transgresser, d'aller trop loin » (*Æd. Col.* 155) et c'est sans doute cette idée aussi qui se surimpose ici : ce déplacement est « déplacé » en quelque sorte pour le groupe de femmes, car l'espace de la rue ne va pas de soi pour la féminité⁹⁶⁵.

Enfin, le verbe περάω est employé à deux reprises chez Homère, pour « franchir » « les portes d'Hadès » (*Il.* 5. 646 et 21. 594). C'est d'ailleurs dans un contexte « infernal » que Théocrite réemploie le verbe pour décrire la non-traversée de l'Achéron de Bérénice (*Id.* 17. 46-47) : Βερενίκα || εὐειδῆς Ἀχέροντα πολύστονον οὐκ ἐπέρασεν, « Bérénice, la gracieuse, n'a pas traversé l'Achéron qui cause bien des douleurs »⁹⁶⁶. Le verbe contribue ainsi aux thématiques maritime et infernale du texte.

τοῦτο : Le démonstratif annonce le nom τὸ κακόν rejeté au vers suivant.

v. 45 : χρῆ τὸ κακόν ; μύρμακες ἀνάριθμοι καὶ ἄμετροι

χρῆ : Le verbe exprime ici la nécessité « personnelle » de trouver la manière et le moment opportun pour franchir la première « vague » de foule pour retrouver un sentiment de sécurité. Il se distingue des emplois de δεῖ (v. 29 et 41) qui décrit une nécessité imposée, toujours par Praxinoa, à Eunoia et à Zopyrion.

⁹⁶⁴ Voir aussi v. 4 ; 60 ; 73, 74.

⁹⁶⁵ Un certain changement s'opère à l'époque hellénistique. La représentation d'Arsinoé II en reine armée (Posid., *Ép.* 36 A.-B.) peut servir de contrepoint à l'évocation « militaire » de Gorgô et de Praxinoa : on peut aussi penser à la figure d'Hypsipylê femme et guerrière au chant I des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes.

⁹⁶⁶ L'emploi du verbe dans l'*Idylle* 2 (v. 50 et 90) fait probablement l'objet d'un jeu de mots alors qu'il semble banalisé et employé comme synonyme du verbe « aller ».

τὸ κακόν : Le rejet de l'expression en début de vers met en valeur le dégoût et l'angoisse de Praxinoa face à la cohue ; elle a employé le mot pour désigner son mari au vers 10. Deux des quatre occurrences de l'adjectif κακός ainsi que le composé κακοεργός, se trouvent dans cette tirade. L'effet de répétition pourrait manifester, au moins temporairement, le manque de vocabulaire du personnage⁹⁶⁷. Il initie aussi la seconde déshumanisation de la foule à l'œuvre dans le texte⁹⁶⁸. Cette expression péjorative désigne déjà la foule chez Aristophane comme au vers 156 des *Acharniens*⁹⁶⁹, l'armée des Odomantes : τουτὶ τί ἐστὶ τὸ κακόν ; « Quel est ce fléau ? ». Si l'effet de reprise est voulu, l'expression τὸ κακόν pourrait ainsi avoir un effet de variation comique et « replacer » le texte dans une tonalité qu'il avait momentanément laissée de côté.

μύρμακες : C'est la forme dorienne du nom μύρμηξ. Avant Ésope (*Fables* 114, 175 et 176), l'animal courageux, travailleur et pugnace, apparaît dans la littérature chez Hésiode (fr. 33a. 16 et fr. 205. 4) puis chez Archiloque (fr. 23. 16). Cependant, l'animal a potentiellement quelque chose d'inquiétant. Plus tardivement, Apulée (*Mét.* 8. 22. 6) raconte la dévoration d'un homme par des fourmis. À la Mormô des enfants, pourrait correspondre, par sa parenté sonore, d'abord et sa dimension inquiétante, la Murmex, la Fourmi, de Praxinoa, dont la symbolique pourrait aussi être métagoétique.

μύρμακες ἀνάριθμοι καὶ ἄμετροι : L'image des « hommes-fourmis » n'est pas homérique ; bien plus, la fourmi est rarement convoquée comme comparant. Gow⁹⁷⁰ rapproche le passage d'un fragment d'iambe d'Aeschryon dans lequel les allées et venues des marins sont comparées au trajet incessant des fourmis (ναῦται θαλάσσης ἐστρέφοντο μύρμηκες, fr. 7. 2). On peut aussi citer un passage du *Prométhée Enchaîné* d'Eschyle (v. 453) où les hommes d'autrefois, « créatures souterraines, habitaient, comme les fourmis rapides dans les replis profonds et privés de soleil des grottes » (κατώρυχες δ' ἔναιον ὥστ' ἀήσυροι μύρμηκες ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίους). Enfin, il faut signaler l'emploi contemporain de cet animal dans une comparaison chez Apollonios de Rhodes (*Arg.* 4. 1252-1253)⁹⁷¹ : les Minyens en foule s'agglutinent autour de la source Mysienne

⁹⁶⁷ Soit pour en faire une « péronnelle » sans vocabulaire et donc sans éducation, soit pour figurer la perte de mots que l'émotion forte peut causer.

⁹⁶⁸ Voir v. 5-6.

⁹⁶⁹ Voir aussi Aristoph., *Ois.* 294.

⁹⁷⁰ Gow (1952) t. II p. 280.

⁹⁷¹ Voir Cusset (1996) p. 139-140.

nouvellement jaillie du rocher du fait d'Héraclès et sont comparés à des mouches⁹⁷² et à des fourmis : ὡς δ' ὅποτε στεινὴν περὶ χηραμὸν εἰλίσσονται || γειομόροι μύρμηκες ὀμιλαδόν, « Comme lorsque, autour de leur trou étroit vont et viennent en foule les fourmis qui possèdent la terre ».

Le rapprochement clarifie ce que Théocrite donne à voir dans ce vers : c'est le fourmillement en tous sens d'une foule associée soit à la mer, soit aux espaces souterrains. Chez Homère, tout un ensemble d'images comme les « vols d'oiseaux, essaims de guêpes ou d'abeilles, rassemblements de troupeaux, (...) concernent la collectivité plutôt que l'individu⁹⁷³. » En particulier, « les groupes d'insectes illustrent souvent le mouvement des armées » : c'est la toile de fond sur laquelle, selon Annie Schnapp-Gourbeillon, l'individu se détache. Cette métaphore (ainsi que celle du vers 73, qui associe la foule à des porcs) contribue ainsi à marquer l'isolement des femmes dans l'environnement urbain et leur « héroïsme », une fois les épreuves passées.

Cependant, la foule d'hommes-fourmis peut aussi évoquer, au-delà de la métaphore naturaliste évidente, les Myrmidons, peuple mythique de vaillants guerriers qui combattent dans l'*Illiade*, d'abord sous les ordres d'Achille puis sous ceux d'Agamemnon. Un fragment d'Hésiode raconte le mythe étiologique de ce peuple originaire de l'île d'Égine créé par Zeus à la demande de son fils Éaque (fr. 205. 3-4) : πατήρ δ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, || ὅσσοι ἔσαν μύρμηκες ἐπηράτου ἔνδοθι νήσου, || τοὺς ἄνδρας ποίησε βαθυζώνους τε γυναικάς, « le père des mortels et des dieux métamorphosa toutes les fourmis qui se trouvaient dans cette île charmante en hommes et en femmes à la large ceinture. » Quel que soit le comparant implicite de cette métaphore, elle confirme la nature « épique » et « guerrière » de l'entreprise des deux femmes ; notons cependant que le choix des adjectifs épiciens (ἀνάριθμοι καὶ ἄμετροι) maintient l'impression d'une foule « au masculin ».

Par leur couleur, les fourmis évoquent aussi les ombres, êtres indistincts caractéristiques des abords des Enfers et des espaces liminaires⁹⁷⁴. Êtres indistincts, les ombres sont caractéristiques des abords des Enfers, des espaces liminaires tandis que le chien, la belette, le cheval et le serpent,

⁹⁷² C'est de la mouche, animal du bestiaire homérique, que se souvient aussi Callimaque (fr. 191. 26-28 Pf.).

⁹⁷³ Schnapp-Gourbeillon (1981) p. 28.

⁹⁷⁴ Hansen (2010) lit dans le trajet de Gorgô et de Praxinoa une forme « dégradée » de catabase ; cette thèse est reprise par Likosky (2018) chapitre 3.

autres animaux du bestiaire des *Syracusaines*, sont tous des animaux associés aux puissances infernales et à la mort.

Ailleurs chez Théocrite, la fourmi conserve une image négative. Ainsi, dans l'*Idylle 17*, la fourmi représente l'antithèse de la générosité du roi Ptolémée II (v. 106 -107). La fourmi évoque aussi, en opposition avec la cigale, animal avatar du poète, l'univers de la fable. C'est ainsi que Théocrite se souvient et d'Ésope et d'Hésiode dans l'*Idylle 9* (v. 31-32) : 'τέττιξ μὲν τέττιγι φίλος, μύρμακι δὲ μύρμαξ, || ἴρηκες δ' ἴρηξιν, ἐμὶν δ' ἅ Μοῖσα καὶ ᾠδή, « La cigale aime la cigale, la fourmi la fourmi, l'épervier l'épervier, mais pour moi c'est la Muse et le chant ».

Cette expression pourrait contribuer indirectement à confirmer le statut d'avatar du poète de la jeune femme⁹⁷⁵. Son exclamation horrifiée rappelle celle du poète, nouvel Hipponax, face à la foule des savants alexandrins dans l'*Iambe 1* de Callimaque (fr. 191. 25-28 Pf.) :

ᾧπολλον, ᾧνδρες, ᾧς παρ' αἰπόλω μυῖαι
ἢ σφῆκες ἐκ γῆς ἢ ἀπὸ θύματος Δελφ[οί,
ἐἰληδὸν [ἐς]μεύουσιν · ᾧ Ἑκάτη πλήθευς.

*Ô Apollon ! Messieurs ! comme auprès du bouvier, des mouches !
ou des guêpes sorties de terre ou revenant du sacrifice, des
Delphiens, ils grouillent en masse ! Hécate ! quelle foule !*

L'exclamation de Praxinoa traduirait ainsi tant son isolement et sa vulnérabilité, que sa détermination à « affronter » une foule dont la manière lui déplâit. La figure de la fourmi « antipoète », traverse, en effet, le discours critique littéraire et musical au moins depuis Archiloque⁹⁷⁶. Aristophane parle de « chemins de fourmi » (μύρμηκος ἀτραπούς) à propos des chants d'Agathon (*Thesm.* 100). Phérécrate⁹⁷⁷ critique, lui aussi, à travers la voix de la Musique elle-même, les compositions musicales de Timothée « un rouquin de Milet » : elles comparées à d'immenses fourmilières mouvantes sous la conduite du poète⁹⁷⁸. Enfin, d'après la *Souda* (Φ 393),

⁹⁷⁵ Après Hunter (2008), divers critiques comme Piacenza (2018) ou Gutzwiller (2020) sont convaincus que Praxinoa est un double du poète. Cette interprétation est avant tout fondée sur l'emploi du dialecte dorien et l'identité syracusaine des protagonistes (Griffiths (1979) p. 109 ; Hunter (2008) p. 237sq.). Avec A.-S. Noël, nous avons aussi confirmé cette lecture à travers les objets mobilisés dans le poème (2017).

⁹⁷⁶ Archiloque (fr. 23.16) se qualifie lui-même de μύρμηξ. Théocrite admire le poète comme en atteste l'épigramme 21.

⁹⁷⁷ *Chiron* (fr. 155 Kassel-Austin, cité par [Plutarque], *De la Musique*, 30, 1141 d - 1142 a).

⁹⁷⁸ Le poète est figuré en pâte de gigantesques fourmilières (v. 23 : ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς, « menant de monstrueuses fourmilières »).

Philoxène de Cythère, poète à la cour de Denys de Syracuse, avait pour surnom Myrmex, la Fourmi.

ἀνάριθμοι καὶ ἄμετροι : Le caractère elliptique de la proposition met en valeur ces deux adjectifs non homériques dont l'emploi pourrait sembler redondant. Les deux adjectifs épiciens, ἀνάριθμοι et ἄμετροι, appartiennent aussi au champ de la critique littéraire, de même que le thème de la foule et la figure de la fourmi. Comme chez Callimaque, le motif de la cohue, comme celui de la rue⁹⁷⁹, paraît donc avoir une dimension programmatique qui représenterait ce que refuse le poète.

ἀνάριθμοι : L'adjectif qui signifie « qui ne peut être dénombré » est employé par Eschyle (*Pers.* 40) dans le catalogue des alliés des Perses dont Théocrite se souvient probablement ici : le Chœur évoque les Égyptiens⁹⁸⁰, « les rameurs des navires qui fréquentent les marécages, terribles et à la foule innombrable » (καὶ ἐλειοβάται ναῶν ἐρέται || δεινοὶ πλῆθος τ' ἀνάριθμοι, v. 39-40). Non homérique, l'adjectif exprime l'opulence chez Sappho, dans le catalogue des objets qu'Andromaque apporte avec elle lors de son mariage avec Hector (fr. 44. 10 : ἀργύρα τ' ἀνάριθμα [ποτή]ρ[ια] κάλεφαις, « d'innombrables coupes en argent et un vase à boire en ivoire »⁹⁸¹). Enfin, associé à la plainte chez Sophocle (*Él.* 232), l'adjectif caractérise la démesure du chant de lamentation.

ἄμετροι : L'adjectif n'est pas homérique. « Homère – chez qui le terme μέτρον n'a que le sens concret de mesure de capacité, de longueur, de temps (la « mesure » de la jeunesse) – ne connaît que ἀμέτρητος incommensurable et ἀμετροέπης à la parole sans mesure⁹⁸² ». Plutôt rare⁹⁸³, l'adjectif ἄμετρος se trouve associé, comme ici, à la foule, chez Hérodote (πλῆθος ἄμετρον, *Hist.* 3. 2. 16). Appliqué au discours : il décrit la prose, le défaut ou l'absence de versification (Arist., *Poét.* 1451b 1). L'adjectif apparaît chez Ésope (*fable* 276 *aliter*, l. 13) puis chez Simonide dans la

⁹⁷⁹ Voir v. 7.

⁹⁸⁰ v. 33 : Ἄλλους δ' ὁ μέγας καὶ πολυθρέμων / Νεῖλος ἐπεμψεν « Et le grand Nil nourricier en envoya d'autres ». Théocrite mobilise d'autres passages évoquant l'Égypte dans ce texte, ce qui contribue à compliquer la perception du pays.

⁹⁸¹ Chez Théocrite, l'adjectif est employé à deux reprises dans l'*Idylle* 16 (v. 64 ; v. 90) avec cette même idée d'opulence.

⁹⁸² Lacore (2004).

⁹⁸³ L'adjectif ἄμετρος est attesté avec une certaine fréquence chez Platon qui l'emploie souvent de manière péjorative. Comme ici Praxinoa. Voir par exemple, *Lois*, 690e.

berceuse de Danaé à Persée (fr. 38 sub. 1. 22)⁹⁸⁴. Le rapprochement des mots κακόν et ἄμετροι pourrait d'ailleurs évoquer la fin de cette berceuse (v. 21-22) dont Théocrite se souvient manifestement dans l'*Idylle 24* (v. 7-9) : κέλομαι δ', εὔδε βρέφος, || εὔδέτω δὲ πόντος, εὔδέτω δ' ἄμετρον κακόν, « Je t'en prie, dors mon bébé, dorme la mer et dorme le malheur sans fin ». À son insu, Praxinoa pourrait ici mobiliser d'autres modalités de la parole féminine : un adjectif rare attesté chez Sappho, ἀνάριθμος, et le genre de la berceuse, un type de chant associé essentiellement à la féminité.

v. 46 : πολλά τοι, ὦ Πτολεμαῖε, πεποίηται καλὰ ἔργα,

La réplique de Praxinoa a débuté au vers 39, alors qu'elle finissait de se vêtir. En sept vers intenses et assez hétérogènes tant du point de vue du contenu, de la métrique, que des registres mobilisés, Praxinoa s'est adressée à deux esclaves, Eunoia et Phrygia, à son fils Zopyrion, puis a invoqué et interrogé les dieux. Enfin en sécurité de l'autre côté de la rue, mais sa pensée filant aussi vite que son verbe, elle adresse à Ptolémée Sôter, désormais divinisé, un éloge⁹⁸⁵ certes rapide, mais au rythme harmonieux⁹⁸⁶ qui vise à célébrer son fils, Ptolémée II. Elle reprend ensuite le dialogue avec Gorgô. Cet éloge⁹⁸⁷ se développe en deux temps : la reconnaissance des « belles actions » du roi et sa preuve (v. 46-47), la peinture des malfaiteurs que Ptolémée II a, d'après Praxinoa, éradiqués (v. 47-49).

L'asyndète, couplée à l'absence de transition et de logique entre la métaphore négative de la foule-fourmilière et le compliment au souverain, semble fragiliser cet *encomion* qui semble « coincé » entre deux moments de « crise »⁹⁸⁸. En effet, au vers 51, ce sont les chevaux du Roi lui-

⁹⁸⁴ Dans un autre fragment attribué à Simonide et cité par Athénée, des cigales sont dites ἀμέτεροι (*Deipn.* 15. 16. 10-11) : Φοῖβον, ὃς ἀγεῖται <τοῖς> Τυνδαρίδῃσιν ἀοιδᾶς, || ἀμέτεροι τέπιγγες ἐπεστέψαντο χορωνῶν. « Phébus qui a amené aux Tyndarides les chants, les cigales incessantes l'ont coiffé d'une couronne. »

⁹⁸⁵ Dans une autre veine, on peut rapprocher ce passage de l'éloge d'Alexandrie d'Égypte sous le règne de Ptolémée Philadelphie placé dans la bouche de l'entremetteuse Gyllis dans le *Mimiambe I* d'Hérodas (v. 26 sq.) ou de l'*Idylle 14*. Non sans humour, l'éloge se fait à travers des figures du commun, ce qui renouvelle ainsi la rhétorique encomiastique traditionnelle.

⁹⁸⁶ Les vers 46 et 47 suivent le même schéma métrique et caractérisé par la succession de trois dactyles premiers (dddsd). Voir appendice sur la métrique du poème.

⁹⁸⁷ Il serait d'ailleurs intéressant d'analyser cette *Idylle* selon les critères des exercices rhétoriques (προγυμνάσματα). Je pense en effet que Théocrite s'amuse à plusieurs reprises dans le texte à faire des diverses voix féminines des rhéteurs (plus ou moins habiles) et à ironiser sur la vanité de la rhétorique. C'est d'ailleurs la thèse de Martin (2013) à propos des *Id.* 11 et 17 : « Theocritus exploits the unquestioned presence of rhetoric in order to ironize it » (p. 73).

⁹⁸⁸ L'exemple de « bel exploit » royal est ironiquement l'occasion de décrire une autre situation de danger : « le vol à la tire ».

même qui apparaissent, créant un nouveau désordre et un nouveau désarroi pour les deux femmes et Praxinoa surtout.

Le travail des sonorités autour du nom Πτολεμαῖος est matérialisé par la double allitération en π et en τ associée aux diphtongues οι et αι. L'expression καλὰ ἔργα clôt le vers, introduit de nouvelles sonorités mettant en valeur « la beauté » des exploits royaux.

τοι : Le tic de langage de Gorgô (v. 34-35) semble contaminer désormais le discours de Praxinoa. À première lecture, on ne peut décider s'il s'agit de la particule qui conférerait une tonalité familière au début de l'hexamètre et ménagerait un effet de surprise lorsque l'on comprend à qui Praxinoa s'adresse ou s'il s'agit du pronom personnel au datif, complément d'agent du verbe ποιέω. Il semble que la syntaxe s'éclaire si l'on convoque l'antiphrase pleine de mépris adressée à Ménélas par son frère Agamemnon au chant 6 de l'*Iliade* (v. 56) : σοὶ ἄριστα πεποιήται « tu as fait de très bonnes choses ». La forme πεποιήται est, en effet, si rare que la présence de σοὶ pourrait confirmer qu'il s'agit bien ici de la forme dorienne du pronom personnel. L'ambiguïté de la forme permet ainsi de dissimuler une certaine irrévérence qui se matérialise par ailleurs.

ὦ Πτολεμαῖε : Ce vocatif a des allures familières ; la confirmation qu'il s'agit du roi Ptolémée II lui-même, n'intervient qu'au vers suivant (v. 47).

πεποιήται : Le verbe, à la forme passive, a pour sujet πολλά ... καλὰ ἔργα. L'éloge est vague. Peut-être choisi pour ses sonorités, le verbe ποιέω est peu spécifique, commun et sans connotation politique particulière⁹⁸⁹. Cependant, la forme, rare, est attestée à deux reprises chez Homère dans un contexte de blâme (*Il.* 6. 56) ou de prosaïsme banal (*Od.* 7. 342 : πεποιήται δέ τοι εὐνή, « ta couche est prête »). La présence incertaine du complément d'agent confère également à cet éloge une certaine désinvolture.

πολλά ... καλὰ ἔργα : La disjonction de πολλά et le rejet de καλὰ ἔργα mettent moins en valeur le nombre que la « beauté » de ces travaux. Le nom ἔργα, dont la scansion tient ici compte d'un digamma disparu, confère à cette fin de vers une tonalité homérique. Cependant, l'expression καλὰ ἔργα est inexistante en tant que telle chez Homère, qui utilise fréquemment, et à plusieurs reprises en homotaxie⁹⁹⁰, l'expression paronomastique κακὰ ἔργα dont le souvenir pourrait ironiquement contaminer le vers et annoncer κακοεργός (v. 47) et κακὰ (v. 50).

⁹⁸⁹ Pour une analyse différente qui parvient à des conclusions similaires, voir Cusset (2009) p. 99 sq.

⁹⁹⁰ Voir *Od.* 2. 67 ; 9. 477 ; 14. 284 et 380 ; 17. 158, etc. *Il.* 9. 595, etc.

Les adjectifs *πολλά* et *καλά* sont disjoints du substantif *ἔργα* dans le seul vers qui rassemble ces trois lemmes chez Homère. Il s'agit d'un passage où Diomède est comparé à une inondation causée par une pluie diluvienne : *πολλά δ' ὑπ' αὐτοῦ ἔργα κατήριπε κάλ' αἰζηῶν*, « et par elle, de nombreux travaux, et beaux, des hommes robustes s'abattent à terre » (*Il.* 5. 92). Si l'effet est volontaire, cela confirmerait l'impression de dissonance dégagee par l'*encomion* de Praxinoa. Notons cependant que l'expression *καλά ἔργα* est bien attestée chez Platon : elle traduit tout autant la beauté esthétique que morale⁹⁹¹ dans le champ du politique⁹⁹². L'expression *καλά ἔργα* est employée une autre fois par Théocrite dans l'*Idylle 17* (v. 5- 6). Pourrait ainsi se surimposer un phénomène de « citation » susceptible d'affecter la lecture de chacun des vers concernés⁹⁹³ : *τοὶ πρόσθεν ἀφ' ἡμιθέων ἐγένοντο, || ῥέξαντες καλά ἔργα σοφῶν ἐκύρησαν ἀοιδῶν*, « Ceux qui jadis naquirent de demi-dieux, après avoir accompli de beaux travaux, trouvèrent d'habiles aèdes ».

Le nom *ἔργα* contribue sans doute ainsi à convoquer, en filigrane de ces éloges, et la figure des poètes de cour et celle de Ptolémée II en nouvel Héraclès qui est conforme à la propagande royale⁹⁹⁴. Ici, l'ambivalence de la valeur à donner à l'adjectif *καλός* permet de souligner la dimension essentiellement « esthétique » des réalisations royales⁹⁹⁵ ou son évergétisme, l'*εὐεργεσίη* mentionnée au vers 116 de l'*Idylle 17*.

Le nom *ἔργον* renvoie également à la valorisation du travail chère à Gorgô et Praxinoa⁹⁹⁶ et qui se trouve attestée, en poésie, dès Hésiode. L'effet produit semble être une sorte d'égalité entre les travailleurs évoqués à travers le texte : les femmes n'étant pas inférieures au souverain, ce qui, il faut l'admettre, ne rehausse pas son prestige. Chacun accomplit ses *ἔργα*, de même que le

⁹⁹¹ L'une des premières attestations de l'expression chez Phocylide (fr. 15. 2) traduit bien la double dimension esthétique et morale de l'expression : *χρηὶ παῖδ' ἔτ' ἐόντα || καλὰ διδάσκειν ἔργα*, « il faut enseigner de belles actions dès l'enfance ».

⁹⁹² Sont attestées 8 occurrences ; voir par exemple, *Phdr.* 245b 2 ; *Hipparch.* 228 b 6 ; *Lach.* 179c 3 ; *Ménon*, 91d 4 (à propos des œuvres du sculpteur Phidias).

⁹⁹³ Connaître l'exacte chronologie des œuvres de Théocrite est évidemment impossible. Mais il y a un indéniable intérêt à savoir que Théocrite pourrait convoquer une expression platonicienne ou que « Praxinoa » cite le poème de « Théocrite » ou que Théocrite « cite » son personnage. Un procédé d'autocitation évident se trouve au vers 125.

⁹⁹⁴ Chez Théocrite, on trouve la figure d'Héraclès dans les *Idylles* 13, 17, (v. 36-27 et v. 30), 24 et 25.

⁹⁹⁵ L'urbanisme de la ville d'Alexandrie se développe de manière spectaculaire sous le règne de Ptolémée II : voir McKenzie (2007).

⁹⁹⁶ Voir v. 20 : *ἔργον ἐπ' ἔργῳ* ; v. 26 : *ἀεργοῖς αἰὲν ἑορτά* ; v. 37 : *τοῖς δ' ἔργοις καὶ τὰν ψυχὰν ποτέθηκα*.

poète⁹⁹⁷. C'est à une conclusion similaire que parvient, d'ailleurs, Gunther Martin⁹⁹⁸ à propos de l'*Idylle 17* : « The mise en relief does not just work with individuals. Deeds (*erga*), which Ptolemy shows so little of in the poem, is a leitmotif— except where it comes to the king: line 13 ascribes to him the ‘genetic material’ for great deeds, but in the rest of the poem it is others who perform *erga* (6, 10, 81, 97), including even the poet (compared to a wood-cutter) and Ptolemy’s subjects. All that is left to Ptolemy is benefaction, *euvergesie* (116) ». Le nom ἔργα semble ainsi chargé d'une certaine ironie⁹⁹⁹.

v. 47 : ἐξ ᾧ ἐν ἀθανάτοις ὁ τεκὼν· οὐδεις κακοεργός

ἐξ ᾧ : Le complément de temps marque le point de départ temporel des « belles actions » du souverain : il s'agit de la mort de Ptolémée Sôter.

ἐν ἀθανάτοις : L'euphémisme employé par Praxinoa permet de mentionner l'apothéose de Ptolémée I^{er}, mort en 283/282, selon la date généralement admise. Il est divinisé par son fils, puis, à la mort de Bérénice I^{re} (280/279 ?), ce dernier institue le culte des *Theoi Soteres* et le festival des *Ptolemaia*, programmé tous les quatre ans. La divinisation de Bérénice I^{re} est décrite plus loin, dans le chant inséré (v. 106-111). La généalogie divine de Ptolémée II est aussi mentionnée dans l'*Idylle 17* (v. 16 et 121 sq).

ὁ τεκὼν : L'emploi de τίκτω désigne plus rarement la filiation paternelle. Cependant, cet emploi est attesté dès Hésiode (*Théog.* 208) et Homère (*Il.* 2, 628 ; 5, 875 ; 6, 206, etc.). Le participe aoriste de τίκτω est ici substantivé et désigne parfois le père chez les Tragiques (Esch., *Choéph.* 690 ; Soph., *Æd. Col.* 1108 ; Eur., *Él.* 335). L'emprunt confère une coloration grandiloquente à l'expression de Praxinoa qui pourrait se faire à « ses dépens » : le personnage pouvant simplement exprimer l'ascendance selon sa propre conception de femme et de mère.

⁹⁹⁷ Sur les rapports entre poésie et travail chez Théocrite, voir aussi *Id.* 7. 51 (le terme retenu est πόνος) et l'expression φίλα ἔργα qui décrit, pour les abeilles, les fleurs (*Id.* 22. 42).

⁹⁹⁸ Martin (2013) : « La mise en relief ne concerne pas que les gens, en général. Les travaux (*erga*), que Ptolémée manifeste si peu dans le poème, sont un leitmotiv - sauf lorsqu'il s'agit du roi : le vers 13 lui attribue le « matériel génétique » des grandes actions, mais dans le reste du poème c'est d'autres qui exécutent les *erga* (6, 10, 81, 97), y compris même le poète (comparé à un bûcheron) et les sujets de Ptolémée. Il ne reste à Ptolémée que le « bienfait », *euvergesie* (116) ».

⁹⁹⁹ On peut rappeler ici l'usage du nom pour désigner les travaux de l'amour ; et de fait, le roi est caractérisé par l'adjectif qualificatif ἐρωτικός en *Id.* 14. 61.

οὐδεις κακοεργός : La dimension négative de chacun des deux termes contribue à amplifier le compliment. Il s'agit d'une « éradication ». Le poète propose un jeu d'opposition entre l'adjectif κακοεργός et l'expression καλὰ ἔργα, au vers précédent, placés en homotaxie. Un autre jeu, fondé sur une harmonie imitative en σ évoque les mouvements et la nuisance des serpents et annonce le participe παρέρπων employé au vers suivant. Ce jeu se double donc d'un autre jeu sonore sur la phobie de Praxinoa qui se dit de nouveau involontairement.

κακοεργός : L'adjectif est ici substantivé. La forme rare, poétique et épique, κακοεργός, est un *hapax* homérique¹⁰⁰⁰ placé dans la bouche d'Ulysse déguisé en mendiant au chant 18 de l'*Odyssée* (v. 53-54) ; ἀλλά με γαστήρ || ὀτρύνει κακοεργός, « mais mon estomac malfaisant me presse ». Le sens de l'adjectif, dans ce vers, est discuté : il pourrait signifier « qui fait le mal » ou « qui pousse au mal ». Théocrite emploie ici la forme homérique, mais l'actualise en lui conférant le sens plus tardif d'hommes « de mauvais desseins, mal intentionnés, malfaiteurs », qui désigne tout autant le voleur que le meurtrier¹⁰⁰¹. L'adjectif est parfois employé comme substantif après Thucydide (*Hist.* 1. 8 ; 1. 134, etc.) et, à Athènes, est attestée « une loi contre les malfaiteurs » (τῶ τῶν κακούργων νόμῳ, *Antiph.*, 5. 9. 4 et 67)¹⁰⁰². Le nom relève donc aussi d'un vocabulaire juridique spécialisé.

L'image convoque un probable *topos*, attesté chez Aristophane, qui associe la foule au risque de vol. Ainsi, dans les *Acharniens*, Dicéopolis enjoint sa jolie fille à se méfier des « grignoteurs de bijoux ». Dans la foule rassemblée pour la célébration des Dionysies des Champs, se trouvent en effet toute sorte de gens (v. 257-259) : Πρόβαινε, κὰν τῶχλωι φυλάττεσθαι σφόδρα || μή τις λαθὼν σου περιτράγηι τὰ χρυσία, « Avance et, dans la foule, porte la plus grande attention à ce que personne, à ton insu, ne te grignote tes parures d'or ».

L'emprunt de l'*hapax* homérique κακοεργός contribue à la recherche de l'expression de Praxinoa ; la lutte de Ptolémée II contre les voleurs de rue se traduit, de manière assez amusante, en termes « épiques ». Cependant, épithète du nom γαστήρ chez Homère, l'adjectif maintient dans une forme de prosaïsme bas, « le bel exploit » du roi.

¹⁰⁰⁰ Il est aussi repris par Arat., *Phén.* 131 ; Nic., *Thér.* 8, 111, 277 et 746 ; *AP* 11. 136.

¹⁰⁰¹ Voir, par exemple, Hérodote (*Hist.* 1. 41) : Dans ce passage, Crésus enjoint Adraste de veiller sur son fils et et lui dit de faire en sorte qu'aucun malfaiteur ne les attaque durant leur voyage (μή τινες κατ' ὄδον κλώπες κακούργοι ἐπὶ δηλήσι φανέωσι ὑμῖν).

¹⁰⁰² Voir aussi Dém., *Contre Timocr.* 65.

v. 48 : δαλεῖται τὸν ἰόντα παρέρπων Αἰγυπτιστί,

La suite de l'éloge du roi (v. 48-50) correspond à l'illustration de ses « beaux travaux ». Praxinoa n'en a retenu qu'un seul, l'éradication des criminels de rue, dont elle nous donne à voir, emportée par l'émotion, les agissements passés. L'exemple est l'occasion pour elle d'affirmer son identité grecque et ses « valeurs ».

δαλεῖται : Le verbe, épique et homérique, exprime, en général, la blessure (*Il.* 14. 102 ; *Od.* 10. 459), la destruction¹⁰⁰³. Il est employé, comme ici, au sens de « voler », à deux reprises dans l'*Odyssee*. Au chant 8, Arète enjoint Ulysse de bien fermer le coffre dans lequel elle a rangé pour lui les textiles qu'il a reçus en présents (v. 444) : μή τις τοι καθ' ὁδὸν δηλήσεται, « pour que personne, durant le voyage ne te dérobe ». L'idée d'un voleur qui saisit une occasion « en passant » est aussi exprimée dans le second passage (*Od.* 13. 123-124) : μή πώ τις ὀδιτῶν ἀνθρώπων || (...) ἐπελθὼν δηλήσαιο, « de sorte qu'un misérable voyageur ne puisse le¹⁰⁰⁴ dérober en passant ». La mise en valeur du verbe en début de vers renforce l'impression « d'appropriation » du discours homérique et d'une connaissance fine de ses particularités lexicologiques.

τὸν ἰόντα : L'emploi de ce participe substantivé pourrait convoquer le souvenir de la scène de la mort de Patrocle frappé par Apollon dans l'*Illiade* (16. 788-789) où se trouve la seule autre occurrence de l'expression τὸν ἰόντα. Le passage devait être connu, car le récit, assumé par Achille, est marqué par de brutaux changements de pronoms¹⁰⁰⁵ : ἤντετο γάρ τοι Φοῖβος ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ || >δαινός· ὃ μὲν τὸν ἰόντα κατὰ κλόνον οὐκ ἐνόησεν, « Car à ta rencontre vint Phoibos, dans la mêlée terrible, redoutable, mais lui ne le vit pas venir à travers le tumulte ». Non sans ironie, le « passant » n'est plus un dieu, comme dans cette scène mais un simple voleur des rues.

παρέρπων : Avec la forme simple ἔρπω, le composé entre dans le réseau des jeux d'échos entre les voix de Gorgô, de Praxinoa et de la poétesse (v. 26, 42 et 136). C'est le jeu de mots entre

¹⁰⁰³ C'est aussi l'acte de briser un serment (*Il.* 3. 107, etc.). Le verbe est employé à deux reprises dans l'*Idylle* 22 de Théocrite (v. 127 et 189). Dans l'ultime vers de l'*Idylle* 9, le verbe s'applique à Circé. Le poète évoque ses « chères Muses », ἐμὶν Μοῖσαι φίλαι, (v. 35) et conclut : οὐς γὰρ ὀρεῦντι || γαθεῦσαι. τῶς δ' οὔτι ποτῶ δαλήσατο Κίρκη, « Ceux qu'elles regardent, réjouies, jamais de son philtre Circé ne les trompa ». Pour une interprétation politique de ce passage, voir Rémond (2020).

¹⁰⁰⁴ Il s'agit toujours du même coffre.

¹⁰⁰⁵ Voir *Schol. Il.* 16. 789. Le récit est brutalement interrompu par une apostrophe à Patrocle (τοι) puis revient à une narration à la troisième personne (οὐκ ἐνόησεν).

ἔρω et le nom du « serpent », ἔρπετόν¹⁰⁰⁶ qui a motivé le choix de Théocrite¹⁰⁰⁷, bien qu'il soit admis que le verbe ἔρω et ses composés remplacent souvent en dorien le verbe εἶμι¹⁰⁰⁸.

Le verbe qualifie particulièrement bien le mouvement des serpents auxquels sont comparés implicitement les voleurs : l'acribie du mot permet d'ailleurs une meilleure représentation mentale de la scène. Le verbe est attesté d'abord dans l'*Assemblée des femmes* d'Aristophane (v. 398) : πρώτος Νεοκλείδης ὁ γλάμων παρείρπυσεν « c'est d'abord Néocleides le chassieux qui s'est avancé furtivement ». Aux vers 511-512, l'allitération en σ permet le rapprochement avec le mouvement du serpent : εἶσω παρερπύσασα πρὶν τὸν ἄνδρα με || ἰδεῖν, « je me suis faufilée dehors, avant que mon mari ne me voie ». Un commentaire dans la *Souda* prouve que l'effet était perceptible (π 599. 1) : ὡς ἐπὶ ὄφεως δὲ εἶπεν, « elle parle comme à propos d'un serpent ».

Enfin, il se pourrait que Théocrite emprunte à Érinna cette forme de participe qui n'est attestée nulle part ailleurs (fr. 4. 1-2 = *AP.* 7. 712. 1-2), afin de renforcer la « féminité » de la voix de Praxinoa : Νύμφας Βαυκίδος εἶμι. πολυκλαύταν δὲ παρέρπων || στάλαν τῷ κατὰ γᾶς τοῦτο λέγοις Αἶδα, « j'appartiens à la jeune épousée Baucis ; mais toi qui passe cette stèle qui se lamente beaucoup, dis ceci à Hadès de sous la Terre ». Dans ce cas, παρέρπων désigne le passant, c'est-à-dire le lecteur de l'épithaphe¹⁰⁰⁹. Notons que chez Callimaque, le verbe et ses composés ont parfois une dimension métagoétique¹⁰¹⁰.

Αἰγυπτιστί : L'adverbe Αἰγυπτιστί s'oppose à Πελοποννασιστί employé par Praxinoa au v. 92. Attesté une fois chez Hérodote (*Hist.* 2. 46) et une fois chez Platon (*Tim.* 21e), il exprime tout à la fois une manière linguistique et un transfert culturel. Théocrite supprime ici la dimension linguistique du mot pour caractériser des mœurs et plus particulièrement, le style de vol « à l'égyptienne ». Il manifeste ici tout autant la perspective d'une immigrée syracusaine xénophobe qu'un préjugé culturel dont témoigne l'héritage littéraire.

¹⁰⁰⁶ Praxinoa emploie le nom ὄφιν pour désigner l'animal dont elle a la phobie (v. 58). C'est le nom retenu pour désigner Python, l'adversaire d'Apollon, en Call., *Hy.* 4. 91.

¹⁰⁰⁷ Ce jeu de mots se retrouve dans l'*Hymne à Délos* de Callimaque (v. 91-92) : οὐδέ τί πω τέθηκεν ὄφις μέγας, ἀλλ' ἔτι κείνο || θηρίον αἰνογένειον ἀπὸ Πλειστοῖο καθέρπων, « il n'est pas encore mort le grand serpent ; au contraire, ce monstre aux mâchoires effroyables rampa du haut du Pleistos ».

¹⁰⁰⁸ *LSJ* : s.v. ἔρω : « simply, go, come, in Dor. dialects ». Chez Théocrite, voir *Id.* 1. 105 et 106 ; 4. 29, 48 et 56 ; 5. 37, 44 et 83 ; 8. 43 et 47 ; 14. 50 et 69 ; 22. 15 ; 27. 65 ; 30. 18.

¹⁰⁰⁹ Le verbe est repris, à la manière d'Érinna, dans deux épigrammes contemporaines : Ascl., *Ép.* 13. 23 et Call., *Ép.* 60. 1.

¹⁰¹⁰ Voir, par exemple, *Hy.* 2. 110-112. Le vol peut également avoir une dimension métagoétique, comme dans l'*Idylle* 5, mais ici le rapprochement ne me semble pas clair. Sauf si l'on considère que l'espace extérieur est caractérisé par des symboles de « l'anti-poésie ».

Praxinoa évoque, en effet, une réalité de la politique de Ptolémée II qui a durci la législation envers les malfaiteurs, leurs collaborateurs et les voleurs¹⁰¹¹. Mais ces préjugés contre les Égyptiens¹⁰¹² traversent la littérature antérieure. La scholie renvoie notamment à Eschyle, dont un vers (fr. 373) affirme que « redoutables à tramer des machinations sont les Égyptiens » (δεινοὶ πλέκειν τοὶ μηχανὰς Αἰγύπτιοι)¹⁰¹³. Ces idées se retrouvent aussi chez Aristophane, comme l'atteste ce passage des *Nuées* (1129-1130) où l'Égypte apparaît comme un repoussoir : ὥστ' ἴσως βουλήσεται ἢ κἂν ἐν Αἰγύπτῳ τυχεῖν, « De sorte que, probablement, il aimera mieux se trouver même en en Égypte ».

Le verbe αἰγυπτιάζειν, « fomenteur des ruses » est attesté chez les poètes comiques Cratinos (fr. 378) et Aristophane (*Thesm.* 921-922) : οὐκ ἐτὸς πάλαι ἢ ἡγυπτιάζετ', « ce n'est pas sans raison que, depuis quelques temps, vous faites les Égyptiens ». Enfin, Nicandre de Colophon, dans ses *Thériaques* (v. 759-760) introduit la description d'un insecte volant qui contribue à la perception péjorative de l'Égypte : Φράζο δ' Αἰγύπτιοιο τὰ τε τρέφει οὐλοὸς αἴα ἢ κνώδαλα, « mais observe les insectes que la pernicieuse terre d'Égypte nourrit ».

Se communique de ces exemples une autre vision de ce pays marqué par une fourberie essentielle qui se traduit par les agissements tant de ses « autochtones » humains qu'animaux¹⁰¹⁴. Les récriminations de Praxinoa illustrent aussi les préjugés et les tensions qui existaient entre Hellènes et autochtones et dont témoignent diverses sources comme *L'Oracle du Potier*¹⁰¹⁵. Le statut juridique et fiscal de la population hellénophone les différencie des Égyptiens et seul un

¹⁰¹¹ Voir par exemple le papyrus *P. Hib.* II. 158 cité par Hazzard (2000) p. 108 ; voir aussi Bauschatz (2013).

¹⁰¹² La mauvaise réputation des Égyptiens et des Alexandrins est aussi attestée dans la littérature latine. Voir, par exemple, Properce (4. 10. 33) : *Noxia Alexandria dolis aptissima tellus* « Nuisible Alexandrie, terre la plus apte à toutes les fourberies ». Pour Cicéron (*Rab. Post.* 12. 35) la ville d'Alexandrie, par ses excès, a la capacité à fournir des sujets à la littérature dramatique : *audiebamus Alexandream, nunc cognoscimus. illinc omnes, illinc, inquam, omnes fallaciae, omnia denique ab eis mimorum argumenta nata sunt.* « Nous connaissions Alexandrie par ouï-dire ; désormais, nous la connaissons par nous-mêmes. C'est de là que viennent toutes les charlataneries ; de là, je le dis, toutes ces tromperies, toutes ces choses, enfin, desquelles naquirent les sujets des mimes. »

¹⁰¹³ Le vers d'Eschyle est cité dans une scholie au vers 1130 des *Nuées* d'Aristophane auquel le scholiaste propose ce commentaire : ἐλέγετο γὰρ ληιστεύεσθαι ἢ Αἴγυπτος. Αἰσχύλος· δεινοὶ πλέκειν τοὶ μηχανὰς Αἰγύπτιοι'. Καὶ Θεόκριτος ἐν Ἀδωνιαζούσαις (...) καὶ 'αἰγυπτιάζειν' τὸ ὑπουλα πράττειν, « car on prétendait que l'Égypte était infestée de brigands. Eschyle <dit> : « redoutables à tramer des machinations sont les Égyptiens » et Théocrite aussi dans « Celles qui fêtent Adonis » (...) ; et *aiguptiazein* signifie « faire des tromperies » ».

¹⁰¹⁴ Voir aussi Pol., *Hist.* 15. 33. 10.

¹⁰¹⁵ À partir du règne de Ptolémée III, les tensions entre les autochtones et le pouvoir lagide se durcissent et donnent lieu à des révoltes. Voir sur ce point les travaux d'Anne-Emmanuelle Veisse.

faible nombre d'Égyptiens bénéficie des largesses du roi¹⁰¹⁶. « In sharp contrast to his father, Ptolemy II narrowed his role as a benefactor to the Egyptian clerics and the Greek-speaking people of his own dominions or allied states - he apparently excluded the natives in the chora- although this impression may change if more demotic papyri should come to light¹⁰¹⁷. »

La conscience des diversités culturelles, y compris de tradition grecque, est d'ailleurs pleinement perceptible dans notre texte¹⁰¹⁸, comme ailleurs chez Théocrite qui emploie, dans ses *Idylles*, au-delà des dialectes variés une variété d'adverbes exprimant sans doute autant que la pluralité linguistique, celle des manières d'être (Μαιωτιστί, *Id.* 13. 56 ; Θρακιιστί, *Id.* 14. 46 ; Δωριστί, *Id.* 18. 48).

v. 49 : οἷα πρὶν ἐξ ἀπάτας κεκροταμένοι ἄνδρες ἔπαιζον,

οἷα : L'emploi est adverbial. Voir *Id.* 1. 87 et 90 ; 14. 39 et 64 ; 17. 105 ; 22. 47 ; 23. 10 ; *Ép.* 17. 6.

πρὶν : L'adverbe renvoie à un passé proche, connu de Praxinoa si l'on s'en fie aux émotions exprimées au vers suivant. Le règne de Ptolémée Sôter ne se trouve pas grandi par cette description.

ἐξ ἀπάτας : Théocrite utilise la forme dorienne du nom ἀπάτη, attesté dès Homère dans le sens de « tromperie, trahison » (*Il.* 2. 114) mais aussi de « ruse, artifice » (*Il.* 15. 31) comme en *Od.* 13. 291-295. Athéna, s'adressant à Ulysse, en dresse un portrait dont Théocrite qui semble convoqué ici :

“κερδαλέος κ’ εἴη καὶ ἐπίκλοπος, ὅς σε παρέλθοι
ἐν πάντεσσι δόλοισι, καὶ εἰ θεὸς ἀντιάσειε.
σχέτλιε, ποικιλομήτα, δόλων ἄατ’, οὐκ ἄρ’ ἔμελλες,
οὐδ’ ἐν σῆ περ ἐὼν γαίη, λήξειν ἀπατάων
μύθων τε κλοπίων, οἳ τοι πεδόθεν φίλοι εἰσίν.

*Il serait rusé et enclin à la dissimulation, celui qui te dépasserait
en toutes les tromperies, même si c'était un dieu qui se mesurait à*

¹⁰¹⁶ Burkhalter (1994) p. 316 : « la culture grecque soutenue par les Ptolémées n'était pas destinée à helléniser les Égyptiens. Il s'agissait, au contraire, d'un élément destiné à renforcer la différence qui distinguait les deux populations ».

¹⁰¹⁷ Hazzard (2000) p. 107-108 : « En contraste frappant avec son père, Ptolémée II a restreint son rôle de bienfaiteur aux clercs égyptiens et aux personnes de langue grecque de ses propres territoires ou des États alliés - il a, apparemment, exclu les indigènes de la *chora*. Certes, cette impression pourrait changer si davantage de papyrus en démotique étaient découverts ». Voir également Théoc., *Id.* 17. 97.

¹⁰¹⁸ Cette diversité des « Hellènes » est, elle-même, marquée par des tensions (v. 89-93).

toi. Pernicieux, fertile en expédients, insatiable en ruses, tu n'allais donc pas, alors que tu étais dans ton propre pays, cesser de dire les paroles trompeuses et fourbes, qui te sont chères depuis les tréfonds de ton âme.

La Fraude est personnifiée, dans la *Théogonie* (v. 224) d'Hésiode. L'emploi du nom pourrait ainsi être rapproché du vers 10, par exemple, dans lequel Praxinoa emploie également le vocabulaire de l'éthique hésiodique.

κεκροταμένοι ἄνδρες : C'est une nouvelle occurrence de la critique des mâles dans le texte. Le verbe κροτέω appartient en premier lieu au vocabulaire hippique¹⁰¹⁹, puis au vocabulaire musical et enfin au vocabulaire de la *technè* : celui de la forge (Lyc., *Alex.* 888), mais aussi du discours (Plat., *Ax.* 369b). Il est à noter que le nom dérivé, κρότημα, qui signifie « parole bruyante, d'où charlatan, fourbe » s'applique de manière récurrente à Ulysse¹⁰²⁰ (Soph., fr. 784 ; Eur., *Rhés.* 498). Théocrite emploie ailleurs le verbe pour évoquer une expertise musicale (*Id.* 18. 35). C'est aussi dans ce sens qu'Ésope emploie le verbe dans sa Fable *La fourmi et la cigale*¹⁰²¹ : ἔφη δ' ὁ μύρμηξ· „νῦν χόρευε καὶ κρότει.“, « et la fourmi dit : « à présent danse et tambourine ! ». La métaphore semble rapprocher le malfaiteur du poète : chez Hésiode, les Muses¹⁰²² affirment (*Théog.* 27) : ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, « nous savons dire bien des mensonges semblables à des vérités ».

ἔπαιζον : La forme, livrée par le Papyrus d'Antinoë, est attestée une fois chez Homère (*Od.* 6. 100) à propos de Nausicaa et de ses servantes jouant à la balle. Le verbe παίζω induit une notion d'amusement qui se trouve partagée entre divers personnages du texte : l'enfant avec sa nourrice (v. 43), les voleurs et la déesse Aphrodite (v. 101), ce qui ne peut être ni fortuit, ni innocent. Dans le *De Morbo Sacro* (14), Hippocrate exprime avec clarté que le sentiment d'« amusement » est une production « cérébrale » au même titre que le rire, les chagrins, la bonne ou mauvaise humeur.

¹⁰¹⁹ *Il.* 15. 453, cf. *Hy. Hom Ap.* 234. C'est à mettre en lien avec la phobie de Praxinoa.

¹⁰²⁰ Sur la présence insistante d'Ulysse dans ce vers, voir Bouly de Lesdin (2021) p. 247-250.

¹⁰²¹ *Corpus ésopeque, Fabulae rhetoris anonymi Brancatiani*, fable 1. 10.

¹⁰²² Comme Ulysse, chez Homère (*Od.* 19. 203) : Ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα.

La dimension de plaisir¹⁰²³ véhiculée par le verbe, que P. Monteil traduit par « s'en donnaient à cœur joie¹⁰²⁴ », est renforcée par le nom παίχνια au vers suivant. Le verbe παίζω est employé péjorativement ailleurs chez Théocrite¹⁰²⁵ lorsqu'Eunica repousse le pâtre-poète (*Id.* 20. 6) en établissant la liste de tout ce qu'elle abhorre en lui : οἷα βλέπεις, ὅπποῖα λαλεῖς, ὡς ἄγρια παῖσδεις, « les choses que tu regardes, ce que tu déblatères ! et comme tes plaisanteries sont rustiques ». La haine de Praxinoa pour ces hommes peut être ainsi mise en relation avec le comportement d'autres personnages féminins chez Théocrite, Eunica ou Cynisca (*Id.* 14. 22).

v. 50 : ἀλλάλοις ὀμαλοῖ, κακὰ παίχνια, πάντες ἄοιροι.

Le vers est marqué par la parataxe ; le rythme ternaire, qui soutient l'invective, et le jeu des sonorités favorisent une forme d'ἐνάργεια. La gradation du vers s'achève sur une tonalité tragique qui se transforme et se renouvelle au début du vers suivant. Gow¹⁰²⁶ rapproche justement ce vers du vers 26 de la *Théogonie* d'Hésiode (ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον). Ainsi, à travers la syntaxe, le poète nous oriente de nouveau vers une lecture « hésiodique » de l'éthique de Praxinoa¹⁰²⁷ qui s'approprie l'invective des Muses aux bergers et s'approprie par là un « mépris divin » pour les hommes.

On peut aussi penser au premier vers d'une épigramme de l'*Anthologie Palatine* (11. 275) qui propose un « portrait en objets » de « Callimaque »¹⁰²⁸ : Καλλίμαχος τὸ κάθαρμα, τὸ παίγνιον, ὁ ξύλινος νοῦς, « Callimaque : rebut, enfantillage, tête de bois ». On trouve dans ce vers, le même rythme ternaire et le recours à des mots rares, tandis que le nom τὸ παίγνιον rappelle le nom παίχνια employé par Praxinoa et peut-être hérité d'Érinna dont le souvenir semble aussi se faire entendre à travers l'emploi de l'adjectif ὀμαλός.

ἀλλάλοις : La même idée de réciprocité est exprimée au féminin, pour Gorgô et Praxinoa, au vers 10. Cependant, à la solidarité féminine s'opposent la médiocrité partagée des malfaiteurs.

¹⁰²³ Le principe de plaisir est à l'opposé des valeurs de Praxinoa qui sont le devoir, l'application, le travail, la persévérance.

¹⁰²⁴ Monteil (1968) p. 154.

¹⁰²⁵ Voir aussi *AP* 14. 140 ; Mosch., 1. 11.

¹⁰²⁶ Gow (1952) t. II p. 281.

¹⁰²⁷ Voir aussi Épiménide (fr. 1) : Κρητες ἀεὶ ψεῦσται, κακὰ θηρία, γαστέρες ἀργαί.

¹⁰²⁸ L'attribution de cette épigramme est incertaine (Apollonios de Rhodes ; Apollonios « le Grammairien »). Rien ne permet de prouver que Théocrite pourrait, ou non, jouer avec le souvenir de ce vers.

ὄμαλοι : L'adjectif ὄμαλός est un *hapax* homérique (*Od.* 9. 327) qui signifie « poli, égalisé ». Il caractérise l'épéu qui aveuglera le Cyclope : οἱ δ' ὄμαλὸν ποίησαν, les compagnons d'Ulysse « le polirent ». Théocrite l'emploie au sens de « égal, de même nature » en *Id.* 12. 10 à propos du désir ; en *Id.* 14. 56, l'adjectif, qui qualifie un soldat, est compris ordinairement de manière péjorative (« qui ne dépasse pas le niveau, médiocre, ordinaire »). Il est construit ici avec le datif comme chez Érinna dont Théocrite pourrait convoquer, en le détournant, le souvenir. Dans une de ses épigrammes (*AP* 6. 352), la poétesse apostrophe Prométhée (v. 2) : ἔντι καὶ ἄνθρωποι τὴν ὄμαλοι σοφίαν, « il y a aussi des hommes qui valent ton savoir-faire ». De manière ironique, Théocrite convoquerait ce passage en « restaurant » la figure de « voleur » de Prométhée devenu sculpteur divin chez Érinna.

κακὰ παίγνια : La créativité langagière de Praxinoa se développe avec sa colère¹⁰²⁹. L'expression cacophonique κακὰ παίγνια met en valeur cette forme rare du nom παίγνιον qui n'est attestée, ailleurs, que chez Érinna, dans un fragment de *La Quenouille* (fr. 1b. 19)¹⁰³⁰ et chez Callimaque (fr. 202 Pf., v. 28 ; v. 33 : παίγνια χρυσοῖο). L'expression rappelle le souvenir de l'expression κάκ' ἐλέγχεα (Hés., *Théog.* 26) et, au sein du passage, fait écho à οὐδεις κακοεργός (v. 47) d'une part, et à ἔπαισδον (v. 49), d'autre part.

L'expression τὰμὰ παίγνια désigne déjà une personne chez Aristophane (*Ass.* 922). Le terme παίγνιον a aussi une dimension littéraire et musicale ; il est fréquent dans la poésie épigrammatique et désigne la poésie de Philétas¹⁰³¹ ou celle de Théocrite, chez Élien (*N. A.* 15. 19) : Θεόκριτος ὁ τῶν νομευτικῶν παιγνίων συνθέτης, « Théocrite, l'écrivain de farces relatives aux pâtres ». Il désigne aussi un genre de mime « grossier » chez Plutarque (*Quaest. conv.* 712e)

Le larcin implique donc ici une dimension de plaisir et de jeu qui n'est, ironiquement, pas étrangère à la poésie alexandrine : on peut évoquer l'acrostiche chez Aratos ; les jeux de mots et les allusions semblables à des devinettes chez Callimaque¹⁰³² ; les calligrammes comme *La Syrinx*, ou les anagrammes (voir v. 11) ; des acrostiches numériques¹⁰³³ et des vers débutant et finissant

¹⁰²⁹ Voir v. 17. Je renvoie aussi à la présentation que j'ai faite à Groningen en 2021.

¹⁰³⁰ Comme ὄμαλοι. Associés à la présence de Mormô, et à divers effets d'écho, des souvenirs d'Érinna traversent le poème.

¹⁰³¹ Stob., *Anth.* 4. 56. 10 : Φιλίτα Παιγνίων (fr. 6 Bergk).

¹⁰³² Leclerc-Neveu (1998).

¹⁰³³ Meillier (1989).

avec la même lettre (comme chez Homère) chez Théocrite¹⁰³⁴ ou l’humanisation plaisante des dieux. Dans une épigramme de Callimaque (5. 8), le terme παίγνιον désigne tout autant le coquillage que le poème donné en offrande à la reine Arsinoé Philadelphie : σοὶ τὸ περίσκεπτον παίγνιον, Ἀρσινόη. « Un admirable joujou pour toi, Arsinoé ».

πάντες ἄοιροι : La lecture du mot est incertaine ; la correction ἀραῖοι, « Maudits ! », proposée par Warton est celle retenue par Gow¹⁰³⁵. L’adjectif ἀραῖος est un mot du registre tragique qui est bien attesté (Esch., *Ag.* 1565 ; Soph., *Æd. R.* 276, 644, etc.) et ce choix est fondé sur une lecture attentive du papyrus d’Antinoë qui porte une leçon initiale αροιοι, biffée et corrigée par l’adjectif ἀεργοί¹⁰³⁶. Les manuscrits portent la leçon ἐριοί (K) ou ἐρειοί.

L’hyperbole rappelle d’autres clausules homériques qui mettent en valeur, positivement, les hommes dont il est question : πάντες ἄριστοι (*Il.* 9. 3 ; 13. 276 ; *Od.* 4. 272 ; 8. 512 ; 16. 251), πάντες ὁμοῖοι (*Il.* 12. 270), πάντες Ἀχαιοί (*Il.* 19. 173 ; 23. 661, 766, 840 ; 24. 688 ; *Od.* 2. 211 ; 4. 344 ; 17. 135), πάντες ἑταῖροι (*Od.* 9. 367 ; 14. 462 ; 15. 307). Une seule de ces clausules, πάντες ἄωροι (*Od.* 12. 89) apparaît dans un contexte négatif, la description des douze pieds du monstre apparenté tant au chien qu’au poulpe, Scylla. L’adjectif a posé d’ailleurs des difficultés d’interprétation depuis l’Antiquité¹⁰³⁷. Dans la mesure où la lecture du texte de Théocrite est incertaine, et du fait de la proximité sonore et graphique des deux mots, on pourrait imaginer que cette fin de vers pourrait peut-être faire écho à des discussions philologiques du temps. Eustathe (*Commentarii ad Homeri Iliadem*, 2. 519) explique la forme μετήορα pour μετέωρα et la compare d’abord à l’adjectif παρήορος (l. 6) puis convoque l’adjectif inconnu par ailleurs ἄοιρος (l. 8) lui aussi dérivé du verbe αείρω, selon l’auteur : Ἐκ τοῦ αείρω γάρ, φασίν, ἄοιρος, ὁ εἰς ἀέρα ἐλαφρισθεῖς, καὶ τροπῆ τοῦ α εἰς ε καὶ τῆς οἰ διφθόγγου εἰς ω, ἐν συνθέσει μετέωρον, « du verbe αείρω, en effet, dérive, dit-on, ἄοιρος, celui qui est emporté dans les airs, et par changement du α en ε et de la diphtongue οἰ en ω, dans la composition μετέωρον ».

¹⁰³⁴ Luz (2010).

¹⁰³⁵ Pour une discussion de la lecture de ce mot, voir Gow (1952) t. II p. 281.

¹⁰³⁶ L’adjectif serait alors en homotaxie avec Hés., *Tvaux*, 305.

¹⁰³⁷ Bailly (2020) s. v. ἄωρος : « *Od.* 12, 89, pieds mal conformés, hideux ; sel. d’autres, pieds qu’on lève, qu’on agite (de αείρω) ou pieds de devant (p. opp. à ὀπίσθος), Philém. fr. 143 ». Aristonichos dans son *De signis Odysseae* (livre 12. 89) rapporte qu’Aristarque comprenait l’adjectif au sens de « mutilés » (Ἀρίσταρχος ἀκόλους). Dans son *Lexicon Homericum*, Apollonios se livre à une tentative de synthèse sur le sens possible de cet adjectif (50. 11-12) qui pourrait signifier « sauvage » (ἄγριον) ou « auxquels on ne peut échapper » (ἀφύλακτοι).

Théocrite fait, je pense, allusion au problème lexical connu qu'est l'adjectif ἄωροι chez Homère d'où la proposition d'une autre correction : ἄοιροι = ἄωροι. Le scripteur initial du papyrus a simplement déplacé le ρ. Quoiqu'il en soit, les imprécations de Praxinoa correspondent bien à une série de mots rares, sujets de discussions lexicographiques, et au goût de Théocrite pour le réemploi d'*hapax* dans son texte qui, non sans humour, relève ici d'un autre type de « chapardage ». Ce sont donc les dangers de la mer et la figure d'un monstre associé à la Sicile qui peut, pour le bas du corps, évoquer un poulpe monstrueux que Théocrite convoque, quelle que soit la lecture retenue, pour décrire les voleurs de rue¹⁰³⁸. On remarquera alors la focalisation de Praxinoa sur les pieds malformés (voir v. 41) et le jeu étymologique qui oppose ce qui est « de saison » ou non.

v. 51 : ἀδίστα Γοργώ, τί γενώμεθα ; τοῖ πολεμισταί

L'invective de Praxinoa est brutalement interrompue par l'arrivée d'un groupe de chevaux qui s'apprête à dépasser le groupe des femmes. Elle se tourne alors vers son amie Gorgô.

ἀδίστα Γοργώ : L'absence de la particule ᾗ pourrait traduire la dimension pathétique de l'exclamation et la détresse de Praxinoa.

ἀδίστα : La forme est dorienne. L'adjectif ἡδύς qui définit la poésie de Théocrite¹⁰³⁹, s'emploie pour caractériser des personnes dès Homère¹⁰⁴⁰. L'une des premières attestations de cet emploi, au superlatif comme ici, se trouve dans l'*Hymne homérique à Apollon* (v. 169-170) dans un passage où le poète « interroge » son public sur son identité afin de célébrer la qualité de son œuvre : ᾗ κοῦραι, τίς δ' ὕμνιν ἀνήρ ἡδιστος ἀοιδῶν || ἐνθάδε πωλεῖται, καὶ τέφ' ἔρπεσθε μάλιστα ; « Jeunes filles, qui pour vous est le plus suave des aèdes qui vient souvent ici ? et par lequel vous êtes, au plus haut point, réjouies ? ».

L'adjectif ἡδιστος est associé à l'excellence des effets de la performance poétique sur le public ; on retrouve la même idée chez Alcman où l'adjectif ἡδύς qualifie la Muse (φαδειᾶν ...

¹⁰³⁸ Les représentations de Scylla varient mais l'une d'elles, du trésor de Morgantina en Sicile correspond assez bien à cette image de monstre « polypode » et serpentiforme. Voir Annexe iconographique : figure 11. Sur la *mêtis* retorse du poulpe, voir Détiéne & Vernant (1969). Oppien compare le poulpe au voleur dans ses *Halieutiques* (2. 408).

¹⁰³⁹ Plus de 50 occurrences dans son œuvre conservée dont 8 dans l'*Idylle 1* dont c'est le premier mot.

¹⁰⁴⁰ Voir aussi dans le corpus tragique, Soph., *Œd. R.* 82 ; *Phil.* 530 ; *Él.* 929.

Μωσᾶν, fr. 59 subfragment b1). L'usage de l'expression la plus proche de notre passage se trouve chez Platon (*Rép.* 348c) ; l'apostrophe ὦ ἥδιστε y est teintée d'ironie¹⁰⁴¹.

τί γενώμεθα : La question rhétorique exprimée au subjonctif aoriste confirme la tonalité tragique du vers¹⁰⁴² en convoquant le souvenir de l'extrême angoisse des Thébaines chez Eschyle (*Sept.*, v. 297) : τί γένωμαι ; « que vais-je devenir ? ». Sur l'emploi du verbe pour exprimer le désarroi, voir aussi Esch., *Sept.*, 156 ; Thuc., *Hist.* 2. 52.

τοῖ : Il s'agit pourrait s'agir ici de l'article défini, à valeur démonstrative, comme peut-être, au chant 10 de l'*Illiade* lorsqu'Ulysse montre à Diomède, roi d'Argos, Rhésos et ses chevaux (v. 477) : οὗτός τοι Διόμηδες ἀνὴρ, οὗτοι δέ τοι ἵπποι, « Tiens ! Diomède, voici l'homme, et tiens ! voici ses chevaux ». L'abondance de ce monosyllabique dans le texte semble renvoyer à une diction épique.

πολεμισταί : Chez Homère, le nom n'est sauf exception qu'employé au singulier ; le pluriel est attesté uniquement au nominatif, comme ici et cet *hapax* est placé en homotaxie (*Od.* 24. 499) : καὶ πολιοὶ περ ἐόντες, ἀναγκαῖοι πολεμισταί, « bien que chenus », Laërte et ses serviteurs doivent se faire « soldats de force ». Chez Pindare (*Isth.* 5. 26) les « bons combattants », ἀγαθοὶ πολεμισταί, méritent un éloge poétique.

Ici, le nom est employé comme adjectif. On apprend au vers suivant que ces « guerriers » sont des chevaux. Ainsi, bien que le terme πολεμισταί, placé dans la bouche de Praxinoa, soit homérique et évoque la guerre, il traduit désormais une réalité « moderne » : le cheval de guerre des princes du temps¹⁰⁴³. Cette catégorie de chevaux pouvait concourir lors de courses en dehors d'un strict contexte militaire, comme en témoigne plus tardivement pour des *Theseia* à Athènes *IG* II 956¹⁰⁴⁴. Photios (*Lex. s.v.* Πολεμιστῆς ἵππος) en propose une définition : πολεμιστῆς ἵππος· οὐχ ὡς ἂν τις οἰηθείη ὁ εἰς τοὺς πολέμους ἐπιτήδειος, ἀλλ' ὁ ἐν τοῖς ἀγῶσι σχῆμα φέρων ὡς εἰς πόλεμον εὐτρεπισμένος· ἦν γὰρ τοιοῦτον ἀγώνισμα, « Le cheval « polémiste » : non pas comme

¹⁰⁴¹ Deux deux vers mordants d'Hippocrate (fr. 68) convoquent la féminité et le superlatif : δύ' ἡμέραι γυναικός εἰσιν ἥδιστα, || ὅταν γαμηὶ τις, κἀκφέρει τεθνηκυῖαν, « Deux journées d'une femme sont très agréables : quand quelqu'un l'épouse et quand on l'emporte, morte ».

¹⁰⁴² La désorientation tragique du héros s'exprime régulièrement par la forme interrogative. Voir, par exemple : Esch., *Sept.*, 1057 ; Soph., *Phil.* 895 et 969 ; *Trach.* 973. Eur., *Troy.* 793, *Phén.* 985 et chez Aristophane : *Ois.* 1432 ; *Lys.* 884 et 954, etc.

¹⁰⁴³ Voir Mégasthénès (fr. 1. 265) et, plus tard, Polybe (*Hist.* 12. 4b. 1. 4). Dans l'*Hymne à Déméter* (v. 109) Erysichton dévore « même son cheval de course et son cheval de combat » (καὶ τὸν ἀεθλοφόρον καὶ τὸν πολεμῆιον ἵππον).

¹⁰⁴⁴ Voir Chaniotis (2005) p. 48. Pour une tentative d'explication de la présence de ces chevaux et un essai pour situer le trajet des Syracusaines, voir Gow (1952) t. II p. 281-282.

celui que l'on pense être apte pour les combats, mais celui qui porte dans les concours un attirail, comme s'il était préparé au combat. En effet, telle était sa prouesse ».

v. 52 : ἵπποι τῷ βασιλῆος. ἄνερ φίλε, μή με πατήσης.

ἵπποι τῷ βασιλῆος : Le nominatif est exclamatif. Le rejet du nom ἵπποι ménage un effet de surprise en précisant qu'il s'agit de chevaux « de guerre ». Les trois occurrences du nom ἵππος, toutes placées dans la bouche de Praxinoa, sont mises en valeur par leur position dans le vers et contribuent ainsi à traduire indirectement l'importance de sa phobie. La mention des chevaux royaux indique probablement que les Syracusaines sont à proximité relative du palais royal. Polybe, témoin tardif, évoque divers larges espaces qui pourraient être ceux évoqués au vers 57 : un terrain découvert voisin du palais, le stade, la grande place et celle qui s'étend devant le théâtre (*Hist.* 15. 30. 4). Comme au vers 22, la forme βασιλῆος est homérique et contribue à donner au passage une tonalité épique.

ἄνερ φίλε : L'homme est un palefrenier ou un passant qui, comme Praxinoa, tente d'éviter le groupe de chevaux ou le cheval « roux » qui s'avère plus ombrageux que les autres, au vers suivant. Le ton est difficile à affirmer avec certitude. Praxinoa se veut peut-être aimable ou suppliante ; il est possible aussi de comprendre cette « cajolerie » comme une antiphrase insultante, d'où ma traduction de « chéri ». L'apostrophe, fréquente au pluriel, dès Homère¹⁰⁴⁵, ἄνδρες φίλοι, est attestée au singulier dans la bouche de la vieille femme libidineuse dans le *Ploutos* d'Aristophane (v. 1025) : Γρ. ταῦτ' οὖν ὁ θεός, ὦ φίλ' ἄνερ, οὐκ ὀρθῶς ποιεῖ « Ah, pour ça donc, le dieu, mon cher monsieur, n'agit pas avec justice ». La scholie précise que la vieille femme est ironique (σκωπτικῶς). On retrouve l'expression à plusieurs reprises¹⁰⁴⁶ chez Théocrite ; en *Id.* 1. 140, elle désigne Daphnis : τὸν Μοῖσαις φίλον ἄνδρα, τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπεχθῆ, « l'homme cher aux Muses, et que les Nymphes ne haïssaient pas ».

μή με πατήσης : On peut lire cette prière comme une variation, en homotaxie, de la supplique de Lycaon à Achille au chant 21 de l'*Iliade* (v. 95) : μή με κτεῖν', « Ne me tue pas ! ». Dans un autre registre, elle rappelle la supplication de l'esclave Gétas au cuisinier chez Ménandre (*Dysc.* 410) : ἄνθρωπε, μή με κόπτε « Homme, ne me taille pas en pièces ! ».

¹⁰⁴⁵ Voir par exemple, *Il.* 4. 41 ; 5. 529 ; 9. 197 ; 14. 504, etc.

¹⁰⁴⁶ Voir aussi *Id.* 2. 3 ; *Id.* 15. 11 et v. 72 ; 22. 154 ; 24. 40.

Alors que Praxinoa s'adresse pour la première fois à un homme dans ce texte, la répétition des presque homophones μή et με pourrait ici évoquer un bégaiement¹⁰⁴⁷. En effet, il est avéré que des situations de terreur ou un choc émotionnel puissant puissent causer un bégaiement soudain, voire l'aphasie (*Id.* 2. 108-109). Chez Hippocrate (*Épid.* 1. 2. 9), la voix fait partie des éléments observés avec attention pour établir un diagnostic. Elle appartient à un système psychosomatique et contribue à manifester un déséquilibre existant : ainsi, les ισχνόφωνοι « ceux qui bégaiement », les τρηχύφωνοι « ceux qui ont la voix rude », les τραυλοὶ « ceux qui balbutient », comme les « irascibles » (ὀργίλοι) sont des catégories de personnes à risque vital particulier. L'auteur ajoute : καὶ γυναῖκες πλεῖσται ἐκ τούτου τοῦ εἶδους ἀπέθνησκον « et les femmes meurent en plus grand nombre de cette disposition ».

L'*ethos* de Praxinoa la rapproche, par ses colères, ses phobies, sa créativité, du sujet mélancolique¹⁰⁴⁸. Or, le bégaiement est associé au sujet mélancolique dès Hippocrate (*Épid.* 2. 5. 2) et chez Aristote, notamment dans un de ses *Problèmes* (9. 38. 903b) intitulé « « Pourquoi les bègues (οἱ ισχνόφωνοι) sont-ils mélancoliques ? ». « La question du lien entre la mélancolie et le bégaiement évoque l'influence que les dérèglements de la bile noire peuvent avoir sur les sens et sur certaines fonctions, comme le langage, qui constituent également un bon indicateur de l'état de la *psukhê*. Les mélancoliques éprouveraient donc certaines difficultés à s'exprimer ou à maîtriser leur débit de paroles. Pour l'auteur des *Problèmes*, cela est dû au fait qu'ils ont tendance à suivre tout de suite ce que leur suggère leur imagination, « car chez eux le désir de parler précède la possibilité de le faire, parce que l'âme sait trop vite ce qui lui paraît (τῷ φανέντι) à faire ». Le bégaiement naît, non de la volonté, mais de l'impossibilité pour l'individu de mettre en parole la succession trop rapide d'images ou d'idées que lui soumet sa *psukhê*. Les mêmes mécanismes physiologiques sont donc à l'œuvre s'agissant des bègues et des mélancoliques, ce qui explique le rapprochement effectué par le biologiste¹⁰⁴⁹. »

πατήσης : Avant Ésope, le verbe πατέω est rare. Il est attesté une fois, au sens figuré chez Homère (*Il.* 4. 157) à propos des Troyens : κατὰ δ' ὄρκια πιστὰ πάτησαν, « ils ont piétiné les pactes

¹⁰⁴⁷ Il existe une attention au rament dans la poésie hellénistique. On la perçoit à travers l'onomastique des personnages : Battaros, le protagoniste du *Mimiambes* 2 d'Héronidas ; Battos chez Théocrite (*Id.* 4). Callimaque se définit comme un « Battiade » (*Ép.* 35 Pf.). Ces noms peuvent être certes mis en lien avec le nom de Battos fondateur (bègue) et roi légendaire de Cyrène chanté par Pindare, mais le nom pourrait aussi impliquer un jeu entre poésie et bégaiement perceptible dans l'expression ποικιλότηραυλα μέλη (Théoc., *Ép.* 4. 10) les mots de la famille de τραυλός dans la littérature épigrammatique ou les noms de Bitto ou de Bittina.

¹⁰⁴⁸ Je renvoie à la présentation que j'ai faite à Groningen en 2021.

¹⁰⁴⁹ Person (2008) § 17 (consulté en ligne).

de confiance ». On le trouve, au sens propre, chez Sappho (fr. 16. 3)¹⁰⁵⁰. Théocrite convoque ici le souvenir d'accidents violents d'hommes écrasés par des chevaux¹⁰⁵¹ ou par des chars, le plus souvent en contexte militaire. C'est aussi un motif attesté dans la mythologie : Hippolyte, meurt écrasé par ses chevaux¹⁰⁵², comme il l'exprime lui-même (*Hipp.* 1354-1357) :

ἔξ·
 ὦ στυγνὸν ὄχημ' ἵππειον, ἐμῆς
 βόσκημα χερός,
 διά μ' ἔφθειρας, κατὰ δ' ἔκτεινας.

*Ah, ah.... Odieux char, tiré par des chevaux, équipage nourri de
 ma main, tu m'as détruit, tu m'as massacré.*

Dans l'*Idylle 5*, le verbe πατέω au sens de « fouler, piétiner, écraser du pied » semble avoir une valeur métalittéraire : il semble, en effet, que la nature du sol que foule le poète pourrait infléchir son inspiration et influencer le contenu du poème¹⁰⁵³. Lacon et Comatas ne parviennent pas à s'entendre sur le lieu de leur joute poétique : Lacon propose (v. 50-51) des peaux d'agneaux et des toisons¹⁰⁵⁴ tandis que Comatas offre un sol jonché de peaux de chèvres, de menthe et de fougère¹⁰⁵⁵ (v. 55-56). Ces éléments évoquent le paysage bucolique mais pourraient renfermer le signe d'une diversité au sein d'une esthétique. À la fin de la joute, Comatas remporte le prix : ses chèvres « foulent le lentisque » (καὶ σχῖνον πατέοντι, v. 129). Cette insistance sur la nature de ce que l'on a sous les pieds me paraît à approfondir¹⁰⁵⁶, d'autant que Callimaque emploie le verbe d'une manière nettement programmatique dans ses *Aitia* (fr. 1. 25 Pf.) ; le poète ne doit pas fouler

¹⁰⁵⁰ Des femmes crétoises sont décrites dans un paysage religieux et naturel à la fois, « foulant la délicate fleur » (ἄνθος μάλακον μάττεισαι).

¹⁰⁵¹ Dans la *Cyropédie* (7. 1. 37), Xénophon rapporte l'histoire d'un homme « renversé et piétiné par le cheval de Cyrus » πεπτωκὸς δὲ τις ὑπὸ τῷ Κύρου ἵππῳ καὶ πατούμενος.

¹⁰⁵² C'est aussi le cas de Glaucos (Esch., fr. 38-39), par exemple.

¹⁰⁵³ Cette idée est peut-être déjà présente chez Sappho (fr. 16. 3).

¹⁰⁵⁴ ΛΑ. ἦ μὰν ἀρνακίδας τε καὶ εἴρια τεῖδε πατησεῖς, || αἶ κ' ἔνθης, ὕπνω μαλακώτερα, « Assurément, à cet endroit, ce sont des peaux d'agneaux et des toisons que tu fouleras, si tu viens, et plus douces que le sommeil ! »

¹⁰⁵⁵ ΚΟ. αἰ δέ κε καὶ τὸ μόλης, ἀπαλὰν πτέριν ὧδε πατησεῖς || καὶ γλάχων' ἀνθεῦσαν, « Mais si c'est toi qui viens, c'est de la tendre fougère que tu fouleras ici, et de la menthe en fleur ».

¹⁰⁵⁶ Voir aussi *Id.* 2. 120 : « le pied léger » de Daphnis. Dans la même perspective, il faudrait observer la dimension méta-poétique du trajet, de la chaussure.

« les lieux que foulent les chars¹⁰⁵⁷ » (τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαζαι). Si le cheval a ici une valeur métalittéraire, comme je le pense, c'est aussi une menace d'ordre « poétique » que subit Praxinoa.

v. 53 : ὀρθὸς ἀνέστα ὁ πυρρός· ἴδ' ὡς ἄγριος· κunoθαρσῆς

Il s'agit d'une scène pittoresque, du moins en apparence, de la vie urbaine à Alexandrie, mais il convient de noter sa dimension symbolique et funèbre qui se traduit également dans l'iconographie contemporaine. En effet, la scène du cheval fougueux se cabrant, parfois au-dessus d'un ennemi vaincu, se développe à l'époque classique, comme en témoigne certains éléments de la frise du Parthénon ou la stèle de Dexiléos¹⁰⁵⁸. Ce motif se popularise à l'époque ptolémaïque¹⁰⁵⁹, et abonde dans l'iconographie funéraire¹⁰⁶⁰.

ὀρθὸς ἀνέστα ὁ πυρρός : Un cheval roux se cabre. C'est une scène qui se rencontre surtout en prose (Hdt., *Hist.* 5. 111 ; 7. 88 ; 9. 22), mais une scène similaire semble attestée dans un fragment d'Aristophane (fr. 43). Il faut être cependant prudent car le fragment n'offre rien du contexte¹⁰⁶¹, et il pourrait s'agir de jeux de mots aux dépens d'un troisième personnage présent sur scène :

A. ὡς δ' ὀρθοπλήξ. B. πέφυκε γὰρ δυσγάργαλις.

- *Comme il se cabre !*

- *Par nature, il n'aime pas se laisser étriller !*

ὀρθὸς ἀνέστα : L'expression ὀρθὸς ἀναστὰς se trouve en fin du vers 11 au chant 24 de l'*Illiade* lorsqu'Achille, en proie à des insomnies, se lève et va se promener auprès du rivage. Cette promenade intervient juste avant la scène où il accroche le cadavre d'Hector à son char et le traine dans la poussière. Le cheval pourrait ainsi convoquer ce souvenir, Praxinoa s'imaginant, peut-être,

¹⁰⁵⁷ La personnification du char est remarquable.

¹⁰⁵⁸ Conformément à l'usage, Dexiléos porte la chlamys des cavaliers. Annexe Iconographique : figure 12.

¹⁰⁵⁹ Voir Cole (2019).

¹⁰⁶⁰ La stèle de Pélopidès conservée au Metropolitan Museum de New-York est un exemple. Annexe Iconographique : figure 13.

¹⁰⁶¹ *La Souda* semble confirmer qu'il s'agit bien d'un cheval. Le lexique (o. 577) consacre une entrée à expliquer l'expression ὀρθοπλήξ ἵππος. C'est intéressant dans la mesure où la question de la mise en scène possible des *Syracusaines* est discutée. Si un cheval se cabrant était figuré sur la scène d'Aristophane, pourquoi pas ici ?

en « nouvel » Hector. Notons qu'Achille est associé au nom Pyrrha comme au nom Pyrrhus et qu'il n'est pas un hasard que le cheval soit qualifié de πυρρός.

Placée en début de vers comme dans les *Thesmophories* d'Aristophane (v. 643), l'expression pourrait aussi avoir une dimension sexuelle : Κλ. ἀνίστασ' ὀρθός. ποῖ τὸ πέος ὠθεῖς κάτω, « dresse-toi droit ! De quel côté fourres-tu ton membre ? vers le haut ou le bas ? ».

Enfin, il est à noter que Théocrite et Callimaque emploient l'expression ὀρθὸς ἀνέστη en même position métrique qu'Homère ; chez Théocrite (*Id.* 25. 149) il s'agit de la contraction d'un muscle d'Amphitryon : μὺὸν ἐξ ὑπάτοιου βραχίονος ὀρθὸς ἀνέστη, « son muscle, depuis le haut de son bras, saillit bien droit ». Dans l'*Hymne à Artémis* de Callimaque (v. 128), le poète rapporte la naissance d'enfants handicapés dans les villes maudites par Artémis où les femmes « engendrent des enfants dont rien ne tient droit sur la cheville », τίκτουσιν τῶν οὐδὲν ἐπὶ σφυρὸν ὀρθὸν ἀνέστη¹⁰⁶².

πυρρός : Il est remarquable que le poète ait choisi la forme ionienne de l'adjectif et non pas la forme dorienne πυρσός (*Id.* 13. 50 ; 23. 7 ; 25. 244), *hapax* homérique (*Il.* 18. 211) attesté aussi chez Pindare (*Isth.* 3/4. 61 ; fr. 356). « L'anomalie » pourrait signaler une allusion à Achille. La couleur évoque le feu (Hipponax, fr. 10), l'ardeur (voir *Id.* 13. 50) et convient bien à la violence qui caractérise ce cheval fougueux. Le nom « Pyrrhos » est d'ailleurs attesté pour des chevaux¹⁰⁶³. Cette couleur traverse les *Idylles* (4. 20 : πυρρίχος ; 6. 3 ; 8. 3 : πυρροτρίχῳ) et rappelle, non sans ironie, le nom de Zopyrion ; le nom de Pyrrhus, fils d'Achille, est cité au vers 140. L'adjectif est employé de nouveau au vers 130, où il caractérise la barbe naissante d'Adonis¹⁰⁶⁴. La couleur est associée à une forme de sauvagerie.

Si l'on considère que ce passage inclut une dimension métaboétique et que cette scène évoque sinon un combat littéraire du moins l'expression de deux esthétiques qui s'opposent, l'allusion à Hipponax se double peut-être d'une allusion à un autre poète, Pyrrhos ou Pyrès, qui se trouve mentionné dans l'*Idylle 4* (v. 31) ; il y est associé à Glaukè de Chios qui, selon le scholiaste, était une citharède reconnue contemporaine de Théocrite. D'après la scholie, ce serait un poète de

¹⁰⁶² Voir v. 41 et 55 ; pour une allusion possible à Hipponax et la dimension métalittéraire du passage, voir aussi Piacenza (2014).

¹⁰⁶³ Voir par exemple Πύρρος attesté sur une inscription de Corinthe (*GDI* 3119h50).

¹⁰⁶⁴ Sur cet emploi, voir aussi *Id.* 6. 3.

Lesbos ou d'Erythrée, cependant divers commentateurs¹⁰⁶⁵ n'écartent pas la possibilité qu'il s'agisse d'un poète que la *Souda*¹⁰⁶⁶ évoque comme étant originaire de Milet. Il aurait, selon cette source, composé comme Sotadès, des *Phlyakes*¹⁰⁶⁷ et des *Kinaidoi*, poèmes obscènes. Si l'on considère que les *kinaidoi*¹⁰⁶⁸ comme les poèmes bucoliques sont des genres de mimes¹⁰⁶⁹, Pyrrhos et Théocrite exploreraient un même genre « para-comique¹⁰⁷⁰ » de façon opposée¹⁰⁷¹.

ἴδ' ὡς ἄγριος : Praxinoa invite Gorgô à observer le spectacle de la sauvagerie du cheval. Cette injonction à regarder est étonnante, si l'on considère le sentiment de « danger » ressenti par Praxinoa. Elle renforce le thème de la mobilisation de la vue dans le poème et permet au lecteur une pause « contemplative » pour imaginer la scène. Enfin, par le jeu des sonorités, l'expression est susceptible de renforcer la « crise » phobique de Praxinoa : le nom ἴππος semble se faire entendre comme par écho (ἴ-ὡς / ἰος) tandis que la persistance de la sifflante ζ évoque le sifflement du serpent.

ἄγριος : Le cheval du Roi a basculé, selon Praxinoa, dans la sauvagerie, le « non-contrôlé » ou le « non-contrôlable ». C'est, en effet, l'adjectif le plus fréquemment employé pour désigner le « sauvage », au sens de non domestiqué, selon P. Chantraine¹⁰⁷² : il finit par signifier « féroce ». Les chevaux sont traditionnellement caractérisés par leur ambivalence : ils peuvent basculer dans la folie et la violence comme en témoignent dans le mythe, les juments de Diomède, ou les morts d'Hippolyte, de Glaucos ou de Bellérophon qui se trouve projeté hors de sa monture, Pégase, lorsqu'un taon envoyé par Héra pique ce dernier.

¹⁰⁶⁵ Meineke a émis le premier l'hypothèse que l'allusion de Théocrite en *Id.* 4. 31 pourrait viser Pyrès ou Pyrros de Milet. Voir aussi Wilamowitz-Moellendorff (1962) I p. 169. Hunter (1999) prudent, est favorable cette hypothèse p. 137 : « a reference to such lascivious verse would fit the humour here » : « une référence à ces vers lascifs correspondrait à l'humour de la situation ».

¹⁰⁶⁶ *Souda*, s. v. Σωτάδης (σ 871).

¹⁰⁶⁷ *LSJ* = ἰλαροτραγῳδία : une forme de burlesque tragique ; le genre est, selon la tradition, inventé par Rhinton (voir l'épigramme de Nossis : *AP* 7. 414).

¹⁰⁶⁸ Tsitsiridis (2015) p. 221 cite un reçu d'impôt (*O. Camb.* I 4-5) pour un *kinaidos* nommé Ψεναμοῦνις ; l document prouve que le statut professionnel de κίναϊδος existe en Égypte au III^e s. av. J.-C.

¹⁰⁶⁹ Athénée (*Deipn.* 14. 620d-f) cite six catégories de mimes : ἰλαροδοί, μαγφοδοί, λυσιφοδοί, ἰωνικολόγοι, κιναιδολόγοι et σιμφοδοί (inventés par un auteur nommé Simos qu'il faudrait peut-être rapprocher des noms en Sim chez Théocrite et Simè (*Mim.* 1. 89) et Simon (*Mim.* 3. 26) chez Héronidas).

¹⁰⁷⁰ Hunter (1995) p. 160.

¹⁰⁷¹ On peut associer aux manières de Pyrrhos, celles d'Héronidas et de Sotadès. Voir Tsitsiridis (2015) p. 229.

¹⁰⁷² *DELG* (1999) p. 15.

À travers cette rencontre, c'est la fragilité du civilisé, de la vie en « cité » qui est en jeu, et plus précisément celle que l'on vit à Alexandrie. Le chaos menace sans cesse le monde, tant selon la conception grecque présocratique que selon la conception égyptienne de l'univers. *L'ethos* de Praxinoa est construit de manière à mettre en valeur la fragilité de l'équilibre du monde. Cette sauvagerie possible ne se limite évidemment pas à l'animal, elle est aussi, pour Platon constitutive de la nature de l'homme et de ses désirs (*Rép.* 9. 572b).

Comme chez Aristophane, « la sauvagerie n'est pas évoquée pour elle-même mais (...) uniquement par rapport à son contraire, la civilisation. Quand Aristophane emploie le terme ἄγριος, c'est le plus souvent pour dire quelque chose non du sauvage mais de la cité, pour évoquer une réalité de la cité qui ne devrait pas être¹⁰⁷³. » Plus loin, l'auteur s'appuie sur l'adjectif ἀγριοποιός (« qui crée des caractères farouches ») qui qualifie Eschyle (*Gren.* 837) pour démontrer que l'idée d'ἄγριος sert, chez le poète comique, à l'élaboration « d'une catégorie poétique¹⁰⁷⁴ ».

κυνοθαρσής : Le nominatif est exclamatif. Cet *hapax* de Théocrite¹⁰⁷⁵ qui signifie étymologiquement « d'une impudence de chien » est une forme renouvelée de l'*hapax* d'Eschyle¹⁰⁷⁶ : κυνοθρασής (Esch., *Suppl.* 758) qui caractérise précisément les descendants d'Égyptos : μεμαργωμένοι κυνοθρασεις, « déments, impudents comme des chiens¹⁰⁷⁷ ». Dans les *Suppliantes*, les Danaïdes refusent le mariage et la sexualité avec leurs cousins¹⁰⁷⁸, les Égyptiades : « ce qui est en cause, c'est la folie sexuelle masculine, telle qu'elle est ressentie par les vierges. C'est pourquoi sera particulièrement condamnée la concupiscence insatiable des Égyptiades, comparés du fait de leurs mouvements irrationnels à des chiens sans vergogne ou à des bêtes

¹⁰⁷³ Bastin-Hammou (2004) p. 179.

¹⁰⁷⁴ Bastin-Hammou (2004) p. 189. La thèse de l'auteur ne me paraît que partiellement pouvoir s'appliquer à notre texte : « Le bon poète que cherche et que ramène Dionysos, c'est celui qui concède, dans le cadre fortement ritualisé des festivals dionysiaques, un espace au sauvage- pas à un vrai sauvage, mais à un sauvage de fiction. Le bon poète est donc, à proprement, agrio-poios ». Cependant, il y a sans doute une idée que l'on pourrait peut-être explorer chez Théocrite à partir du tempérament de Diocleidas et du jugement de Eunica dans l'*Idylle 20* (v. 6) : ὡς ἄγρια παισίδεις, « comme tes plaisanteries sont rustiques ! ».

¹⁰⁷⁵ Ce terme est interprété au sens d'« impudent » (ἀναίσχυντος) par la scholie et Hésychios (ἀναιδής).

¹⁰⁷⁶ Cet *hapax* est lui-même forgé sur l'adjectif homérique πολυθαρσής (*Il.* 17. 156 et *Od.* 13. 387).

¹⁰⁷⁷ La dimension sexuelle de l'insulte est à rapprocher du verbe κυνέω ou du nom de la chèvre Κύναιθα (*Id.* 5. 102).

¹⁰⁷⁸ Cette union jugée impie par les Danaïdes est, d'ailleurs, rapprochée d'un inceste.

luxurieuses et impies¹⁰⁷⁹. » Comme au vers 4 ou 7, la reprise consciente d'un mot contribue, pour celui qui saisit le contexte d'origine de l'emprunt, à la fabrication d'une Égypte haïssable¹⁰⁸⁰.

Cette reprise semble aller de pair avec un effet de métathèse¹⁰⁸¹ qui pourrait mettre en valeur l'écart par rapport à l'origine tragique de cet emprunt et le « rétablir » dans une norme plus homérique (le poète archaïque privilégie les formes en θάρσ-, comme θάρσει¹⁰⁸²). Cette insulte peut être rapprochée d'autres mots injurieux chez Homère qui mobilisent le « chien » : κῶν, (*Od.* 18. 338), l'*hapax* κυνῶπα (*Il.* 1. 159) ou le nom κυνάμυια (*Il.* 21. 394 ; 421), par exemple.

v. 54 : Εὐνόα, οὐ φευξῆ; διαχρησεῖται τὸν ἄγοντα.

C'est la troisième fois que Praxinoa s'adresse à son esclave Eunoa (voir v. 2 ; v. 27). Praxinoa veille sur son esclave mais ses motivations, affectives ou économiques, sont difficiles à définir¹⁰⁸³. Du point de vue de la construction de l'*Idylle*, le personnage permet une forme de continuité de l'univers domestique dans l'espace public de la rue.

οὐ φευξῆ : Le verbe a une forme de futur contracté dorien. La forme de la question, interrogative et rhétorique, contient la condamnation d'Eunoa qui n'a pas avancé comme le voulait sa maîtresse. On assiste ici à un renversement des valeurs héroïques. La question rhétorique traduit à la fois l'urgence de la situation et l'*ethos* « pragmatique » et antihéroïque de Praxinoa. On le voit dès le chant 1 de l'*Illiade* : Agamemnon provoque Achille en lui disant (v. 171) : Φεῦγε μάλ', εἴ τοι θυμὸς ἐπέσσυται, « Fuis-donc, si ton cœur t'y pousse ». La question « où fuyez-vous ? », πόσε φεύγετε (*Il.* 16. 422 ; *Od.* 6. 199) est clairement une injonction à rester et cette conception de l'honneur et du devoir est partagée par Nausicaa (*Od.* 6. 199) : Στήτέ μοι, ἀμφίπολοι· πόσε φεύγετε φῶτα ἰδοῦσαι ; restez avec moi, servantes ; vous avez-vu un homme : vers où fuyez-vous ? ». Chez Théocrite, la fuite est souvent associée à l'amour (*Id.* 6. 17 ; 11. 24, 30 et 75, etc.), ce qui pourrait contribuer à l'ambiguïté « érotique » de la scène.

¹⁰⁷⁹ Lévy (1985) p. 41.

¹⁰⁸⁰ Voir v. 48. Praxinoa n'est pas heureuse en Égypte. Sur ce point, je renvoie à la présentation que j'ai faite à Groningen en 2021.

¹⁰⁸¹ Voir v. 2 : la forme par métathèse δρίφον pour le δίφρον s'explique par le dialecte de Théocrite.

¹⁰⁸² Voir v. 16, 56, 73b.

¹⁰⁸³ L'esclave a une valeur économique. Sur l'impossibilité de l'amitié avec son esclave, voir Aristote, *Éth. à Nicomaque*, 5. 6. 8-9 ; pour des exemples de liens affectifs possibles entre un maître et son esclave, voir Anytè et Manès (*AP.* 7. 538) ou Dioscoride et Timanthès (*AP.* 7. 178).

διαχρησεῖται : Le verbe διαχράομαι est peu commun et non-poétique ; la forme est dorienne. Le verbe, dont le sens premier est « user de », n'est pas attesté avant Thucydide¹⁰⁸⁴ (*Hist.* 3. 36. 4 ; 6. 61. 4) et Hérodote chez qui le verbe est assez fréquent (*Hist.* 1. 24. 11 ; 1. 58. 2 ; 1. 71. 12, etc.). C'est d'ailleurs dans le corpus des historiens que le verbe prend le sens, comme ici, de « faire périr, mettre à mort » (Hdt., *Hist.* 1. 24 ; Thuc., *Hist.* 3. 36). Avant Théocrite, il n'apparaît qu'une fois en ce sens dans le corpus dramatique, chez Platon le comique (fr. 207b) : ἐμαυτὸν οὐ διεχρησάμην, « je ne me suis pas tué moi-même »¹⁰⁸⁵.

τὸν ἄγοντα : L'expression désigne l'homme qui tient la longe du cheval fougueux, le palefrenier ou le conducteur. Comme au v. 48 (τὸν ἰόντα), l'emploi du participe substantivé contribue à marquer l'anonymat du personnage. Le passage pourrait évoquer le souvenir d'une comparaison homérique mobilisant le flux du Xanthe qui emporte Achille lors de leur combat au chant 21 de l'*Iliade* dans laquelle le groupe nominal τὸν ἄγοντα, attesté uniquement chez Homère dans ce passage, se trouve en homotaxie. En effet, pour traduire la force du fleuve et le danger de mort que court Achille, le courant est comparé à de l'eau dans un canal d'irrigation qui, par la force de son flux, dépasse même celui qui le cure (φθάνει δέ τε καὶ τὸν ἄγοντα, v. 262). Au-delà de l'écho métrique, la métaphore de la foule comme flux convoquée aux vers 44 et 59 pourrait contribuer au rapprochement des deux textes.

v. 55 : ὠνάθην μεγάλως ὄτι μοι τὸ βρέφος μένει ἔνδον.

De manière cohérente avec son *ethos*, la pensée de Praxinoa change d'objet sans transition. L'évocation de Zopyrion permet, comme la mobilisation d'Eunoia au vers précédent, de créer une continuité entre les deux premiers tableaux de l'*Idylle*.

L'expression, par son ampleur syntaxique, traduit l'importance de l'émotion qui est « grande » (μεγάλως), mais le poète forge une antithèse assez comique avec la mention de l'objet du soulagement, un être de *petite* taille, le bébé, qui est nommé τὸ βρέφος comme au vers 14. Le vers semble entremêler divers souvenirs d'Aristophane. Dans les *Thesmophories*, le plaisir de profiter de ses enfants est le souhait le plus absolu qu'une femme puisse exprimer (*Thesm.* 469) : οὕτως ὀναίμην τῶν τέκνων, « puissé-je ainsi me réjouir de mes enfants ». Tandis que dans les

¹⁰⁸⁴ On trouve une attestation dans les *Maximes des sept sages* probablement plus tardive (10. 30. 7).

¹⁰⁸⁵ Chez Théopompe (fr. 62) et dans les *Thesmophories* d'Aristophane (v. 609), il signifie « utiliser, éprouver ».

Cavaliers, Nikias se réjouit de ne pas avoir été pris sur le fait alors qu'il volait du vin (v. 101-102) : Νι. ὡς εὐτυχῶς ὄτι οὐκ ἐλήφθην ἔνδοθεν | κλέπτων τὸν οἶνον, « comme j'ai de la chance ! je n'ai pas été surpris en flagrant délit dedans, quand je volais le vin ».

ὠνάθην μεγάλως ὄτι : Le verbe ὠνήθημι est bien attesté depuis Homère (17 occurrences) mais cette forme d'aoriste passif ne se rencontre qu'ici. En *Id.* 16. 57, le verbe est clairement associé au chant qui « profite » à ceux qui sont évoqués par un poète : les héros d'Homère auraient été oubliés « si les chants d'un homme ionien ne leur avaient pas bénéficié » (εἰ μὴ σφραγῶνασαν Ἰάονος ἀνδρὸς ἀοιδαί)¹⁰⁸⁶. Une expression de réjouissance « poétique » est observable chez Callimaque qui se « réjouit » de son ignorance des rites secrets de Déméter : il aurait pu commettre, sinon, une transgression « poétique » (Call., *Ait.* fr. 75. 6 Pf.)¹⁰⁸⁷.

μεγάλως : L'adverbe est attesté à deux reprises chez Homère¹⁰⁸⁸. Théocrite emploie ici l'adverbe dans un sens figuré et émotionnel comme au chant 16 de l'*Odyssée* (v. 432) mais il opère un renversement quant aux sentiments exprimés par Ulysse : ἐμὲ δὲ μεγάλως ἀκαχίζεις, « tu m'affliges grandement ». Dans le corpus dramatique, l'adverbe exprime l'intensité d'un sentiment positif chez Aristophane (*Cav.* 172bis) : πῶς οὖν οὐ μεγάλως εὐδαιμονεῖς; « Comment donc ! Tu n'es pas au comble du bonheur ? »¹⁰⁸⁹.

μοι τὸ βρέφος : Il s'agit de Zopyrion ; le nom est déjà employé au v. 14. Praxinoa insiste sur sa maternité à travers l'emploi du datif μοι. Ce souci porté à son enfant est susceptible, à un premier niveau de lecture, de rendre le personnage touchant. On retrouve la même expression de « propriété » qui traduit une « maternité symbolique », pour le châle d'été déchiré au vers 69 (οἴμοι δειλαία, δίχα μοι τὸ θερίστριον ἤδη). Le châle et l'enfant sont ainsi deux entités comparables sur divers plans.

ἔνδοον : L'univers clos de la maison, puis du palais sont rassurants. Cependant, c'est aussi l'espace de la femme traditionnelle. En maintenant son fils dans la demeure alors qu'elle sort dans les rues d'Alexandrie, Praxinoa se distingue de ce paradigme et s'écarte du modèle épique de Pénélope, en particulier. Ulysse lui-même décrit le comportement attendu de son épouse au chant 11 de l'*Odyssée* (v. 178-181) :

¹⁰⁸⁶ Voir aussi *Id.* 5. 69 ; 7. 36 ; 12. 26.

¹⁰⁸⁷ Le soulagement de Praxinoa peut être interprété, de même, en termes métopoétiques.

¹⁰⁸⁸ *Il.* 17. 723 ; *Od.* 16. 432. Voir aussi, Hés., *Théog.* 429 ; Call., *Hy.* 5. 5. L'adverbe est fréquent chez Ésope (*Fables* 93, 49, 93 bis, etc.) et Xénophon.

¹⁰⁸⁹ Voir aussi *Cav.* 151, 1162.

εἰπέ δέ μοι μνηστῆς ἀλόχου βουλήν τε νόον τε,
 ἥε μένει παρὰ παιδί καὶ ἔμπεδα πάντα φυλάσσει,
 ἧ ἤδη μιν ἔγημεν Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος.’

Parle-moi aussi de mon épouse légitime, de ses décisions et de son état d'esprit ; reste-t-elle auprès de notre enfant et protège-t-elle tout avec constance ou bien l'un des meilleurs parmi les Achéens l'a t'il déjà épousée ?

C'est la confirmation d'une attitude identique que recherche Télémaque au chant 16 (v. 33 : ἧ μοι ἔτ' ἐν μεγάροις μήτηρ μένει) : savoir que sa mère est bien « chez eux ». Le discours d'Andromaque dans les *Troyennes* d'Euripide, énumère les éléments de la vertu féminine qui propose un portrait « en creux » de Praxinoa (645-655) :

ἃ γὰρ γυναιξὶ σώφρον' ἔσθ' ἠύρημένα,
 ταῦτ' ἐξεμόχθουν Ἴκτορος κατὰ στέγας.
 πρῶτον μὲν, ἔνθα (κἂν προσῆι κἂν μὴ προσῆι
 ψόγος γυναιξίν) αὐτὸ τοῦτ' ἐφέλκεται
 κακῶς ἀκούειν, ἧτις οὐκ ἔνδον μένει,
 τούτου παρεῖσα πόθον ἔμιμνον ἐν δόμοις·
 ἔσω τε μελάθρων κομπὰ θηλειῶν ἔπη
 οὐκ εἰσεφρούμην, τὸν δὲ νοῦν διδάσκαλον
 οἴκοθεν ἔχουσα χρηστὸν ἐξήρκουν ἐμοί.
 γλώσσης τε σιγὴν ὄμμα θ' ἦσυχον πόσει
 παρεῖχον·

Car toutes les vertus qu'on peut trouver dans une femme, je m'y suis épuisée dans les demeures d'Hector, d'abord, qu'elle soit innocente ou coupable, s'expose à la médisance par cela seul qu'elle ne reste pas à la maison : je m'interdis même le désir d'en sortir, et me renfermai dans ma demeure, sans admettre au sein de mes foyers les entretiens flatteurs des femmes. Je n'avais d'autre maître que les sentiments honnêtes de mon cœur, et ils me suffisaient : je présentais toujours à mon époux un visage serein et une bouche silencieuse.

Témoin d'une évolution littéraire et sociale, l'*ethos* de Praxinoa se construit aussi à partir d'emprunts, détournés ou « retournés », aux corpus épique et tragique notamment.

v. 56 : ΓΟ. θάρσει, Πραξινόα· καὶ δὴ γεγενήμεθ' ὄπισθεν,

Gorgô répond à la question posée par Praxinoa au vers 51 : ἀδίστα Γοργώ, τί γενώμεθα ; « très douce Gorgô, que deviendrons-nous ? ». Elle la rassure : les femmes sont déjà hors de danger.

θάρσει : C'est la deuxième occurrence de cet impératif dans le texte ; il permet de calmer l'interlocuteur et de lui permettre d'entendre avec plus d'attention ce qui suit, ici l'information que, collectivement, les femmes ont été dépassées par les chevaux. Après avoir rassuré Zopyrion (v. 13), Gorgô rassure Praxinoa qui se trouve, par cette association, infantilisée. Le verbe est repris au v. 73 par un étranger qui rassure également Praxinoa, au seuil du palais. Ce thème du courage qui a une dimension prépondérante dans cette *Idylle* est à mettre en lien avec l'héritage épique que Théocrite remanie et à travers la thématique militaire qu'il mobilise particulièrement dans ce passage. Son humour¹⁰⁹⁰ peut rappeler celui de Socrate, qui lui aussi, selon Platon, emploie l'impératif θάρρει¹⁰⁹¹ dans une situation « banale », au moment où il modère Hippocrate impatient de rencontrer le sophiste (*Prot.* 311a 6-7) : θάρρει, καταληγόμεθα αὐτόν, ὡς τὸ εἰκός, ἔνδον, « aie confiance, nous mettrons la main sur lui, selon toute vraisemblance, chez lui ».

L'emploi de ce verbe contribue aussi à différencier les deux protagonistes : Praxinoa, et cela illustre les limites de « l'éponymie » de son nom, est la plus impressionnable.

καὶ δὴ : Les deux particules sont associées dès Homère¹⁰⁹² ; cette association bien que très fréquente¹⁰⁹³ rappelle ici la diction épique. Voir aussi Théoc., *Id.* 5. 83 ; Call., *Hy.* 2. 3 ; *Hy.* 3. 195.

καὶ δὴ γεγενήμεθ' ὄπισθεν : La reprise du verbe γίγνομαι, employé au vers 51 par Praxinoa, crée une sorte de jeu de mots entre la notion de « devenir » et celle d'« être ». L'explication de Gorgô semble calquée sur la définition de ce qui rassure selon Aristote (*Rhét.* 1383a 20-21) : ἔστι δὲ θαρραλέα τὰ τε δεινὰ πόρρω ὄντα καὶ τὰ σωτήρια ἐγγύς, « ce qui inspire confiance, c'est soit que les choses terrifiantes sont loin, soit que le salut est proche ». Comme en *Od.* 22. 372 et 13. 365,

¹⁰⁹⁰ On le retrouve aussi l'*Ép.* 19 (v. 4) où l'héroïsme, auprès du tombeau d'Hipponax, consiste en faire une sieste : θαρσέων καθίξεν, κῆν θέλης ἀπόβριξον, « prends courage et assieds-toi ! et si tu veux, fais un somme ».

¹⁰⁹¹ Voir aussi 314d 8.

¹⁰⁹² 23 occurrences : voir, par exemple, *Il.* 1. 161 ; 2. 135 ; 4. 180 ; 5. 175 ; 6. 52, etc. Apollonios de Rhodes réemploie cette combinaison 18 fois dans les *Argonautiques*.

¹⁰⁹³ Elle est fréquente chez Ésope, chez Aristophane (36 occurrences).

l'emploi de la première personne du pluriel qui inclut le locuteur et l'interlocuteur permet de renforcer le sentiment de réassurance de ce dernier.

γεγενήμεθ' ὄπισθεν : L'expression γίγνομαι ὄπισθεν est employée en contexte de manœuvres militaires, en particulier chez Xénophon (*Hell.* 4. 1. 19. 1 : αὐτὸς δὲ σὺν τοῖς ἰππεῦσιν ὄπισθεν γενόμενος, « et se plaçant derrière avec ses cavaliers » ; *An.* 1. 8. 24 ; 3. 4. 14 ; 4. 2. 15 ; *Cyr.* 7. 1. 22). Les deux femmes ne sont pas simplement engagées dans un mouvement militaire qui convoque des éléments de l'épopée homérique ; à travers l'emprunt d'un lexique spécifique, comme, au v. 54, διαχρησεῖται, Théocrite mobilise un univers militaire « moderne » et témoigne indirectement d'une réflexion contemporaine portant sur les stratégies de placement des cavaliers au combat¹⁰⁹⁴. Cependant, non sans ironie de la part du poète, Gorgô implique que le « haut fait » des femmes (γεγενήμεθ') a été de se laisser dépasser par les chevaux ; leur « stratégie » révèle tant leur passivité¹⁰⁹⁵ que leur immobilité ou leur lenteur.

Ailleurs, chez Théocrite, l'adverbe ὄπισθεν contribue à structurer la représentation mentale du paysage comme on le perçoit nettement dans une de ses épigrammes (*Ép.* 5. 5) : ἐγγὺς δὲ στάντες λασιάς δρυὸς ἄντρου ὄπισθεν « tenons-nous près du chêne touffu, derrière la grotte ».

v. 57a : τοὶ δ' ἔβαν ἐς χώραν.

Le rythme équilibré de l'hémistiche et la rime interne contribuent, par la musique de la langue, à l'apaisement de Praxinoa.

ἐς χώραν : Le terme désigne l'endroit assigné à une personne ou à un objet et, en particulier, un poste militaire (Esch., *Ag.* 783 ; Xén., *Cyr.* 2. 3. ; *An.* 4. 8. 15, etc.). Le nom est choisi pour sa dimension martiale qui évoque le champ de bataille¹⁰⁹⁶ : ici, il désigne probablement un lieu de rassemblement pour les chevaux du roi¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁹⁴ Ces mouvements militaires sont cités aussi, plus tardivement, dans *Les Stratagèmes* (de guerre) de Polyènos (3. 9. 33 et 3. 13. 3).

¹⁰⁹⁵ Notons qu'un double sens obscène serait possible (voir Aristoph., *Lys.* 1170 ; *Guêp.* 1376 ; *Gren.* 286).

¹⁰⁹⁶ Bien que statique, la *chora* est le lieu de multiples défis et dangers : voir Bailly (2020) : « ἐν χώρᾳ πίπτειν, Xén., *Hell.* 4. 2. 20, tomber à son poste ; ἐν χώρᾳ θανεῖν, Xén., *Hell.* 4. 8. 39, mourir à son poste ; ἐκ χώρας ὠθεῖσθαι, Xén., *Cyr.* 7. 1. 36, être repoussé de la position qu'on occupe, ou ὀρμᾶσθαι, Xén., *An.* 3. 4. 33, s'élaner de la position qu'on occupe ; χώραν λείπειν, Thuc., *Hist.* 4. 126 ; ou προλείπειν, Thuc., *Hist.* 2. 87, abandonner son poste ».

¹⁰⁹⁷ Cependant le mot pourrait évoquer « la campagne » dans la mesure où le nom χώρα désigne aussi une zone à dominante rurale qui dépend d'une plus grande cité. Voir aussi *Id.* 4. 5 pour un jeu de mots lié au double sens du mot χώρα : ὁ βουκόλος ὄχετο χώραν ; « le bouvier a déserté le pays ? ».

v. 57b : ΠΡ. καὶτὰ συναγείρομαι ἤδη.

καὶτὰ : Praxinoa continue à exprimer son soulagement : à l'éloignement des chevaux correspond une modification de son état d'esprit que met en valeur la crase καὶτὰ.

συναγείρομαι : Le verbe est homérique ; son emploi au sens militaire de « rassembler une troupe, des soldats, une armée » est cependant plus tardif (Hdt., *Hist.* 1. 4 ; 4. 4 ; Xén., *Cyr.* 8. 6. 19, etc.). Le verbe contribue aussi à la fabrique d'une scène « de guerre » qui correspond à la manière dont Praxinoa vit le tumulte d'Alexandrie.

Cependant, l'emploi métaphorique du verbe au sens de « rassembler ses esprits » est peut-être hérité des lectures de Platon chez qui le verbe définit un mouvement de l'âme (*Phèd.* 67c), et pour Socrate, notamment, la reprise du contrôle de son esprit¹⁰⁹⁸ après avoir entendu un discours enchanteur (*Prot.* 328d). Un rapprochement, plutôt ironique, entre l'*ethos* de Praxinoa et de Socrate serait ainsi possible dans ce passage.

Plus précisément, dans le *Charmide* (156d), Socrate explique ce qui se passe en son esprit lorsque Charmide approuve sa thèse : *Κὰγὼ ἀκούσας αὐτοῦ ἐπαινέσαντος ἀνεθάρρησά τε, καί μοι κατὰ σμικρὸν πάλιν ἡ θρασύτης συνηγείρετο, καὶ ἀνεζωπυρούμην*, « Et moi, l'ayant entendu de mon avis, je repris courage ; et petit à petit, ma confiance se reprit, je me ranimai ». Socrate décrit une forme de « résurrection » liée à l'assentiment, au soutien de Charmide que l'on peut comparer à l'effet produit par le discours de Gorgô sur Praxinoa.

ἤδη : La particule employée au sens de « dès à présent, déjà » est annoncée par καὶ. Ainsi, malgré la disjonction des deux particules, la réponse de Praxinoa fait écho à la formulation de Gorgô au vers précédent (καὶ δὴ γεγενήμεθ' ὀπισθεν). Les trois occurrences du mot se trouvent à des moments importants : au v. 69, le voile de Praxinoa vient d'être déchiré par un étranger. Au v. 99, Gorgô reprend cette particule pour signaler que la poétesse va commencer sa performance. Dans ce texte, elle est systématiquement placée en fin de vers¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁸ La « décomposition » de l'âme est liée à un choc érotique chez Apollonios de Rhodes (*Arg.* 1. 1233) : lorsqu'une nymphe est victime de Cypris, ἀμηχανίη δὲ μόγις συναγείρατο θυμόν « elle eut peine, dans son impuissance, à rassembler ses esprits ».

¹⁰⁹⁹ C'est une habitude de Théocrite ; sauf exceptions rares (*Id.* 22. 6 et 155), Théocrite place ἤδη en tout début (*Id.* 1. 102 ; 2. 84 ; 5. 120 ; 14. 29, etc.) ou en toute fin de vers (*Id.* 1. 130 ; 5. 143 ; 13. 26, etc.).

v. 58-59 : ἵππον καὶ τὸν ψυχρὸν ὄφιν τὰ μάλιστα δεδοίκω

ἐκ παιδός. σπεύδωμες ὄχλος πολὺς ἄμιν ἐπιρρεῖ.

À la suite de la rencontre avec les chevaux du Roi, Praxinoa se livre à une remarquable confession et révèle une double crainte héritée « depuis l'enfance » (ἐκ παιδός, v. 59), celle des serpents et des chevaux¹¹⁰⁰. C'est la première fois dans la littérature grecque qu'un personnage exprime un tel problème psychologique. Praxinoa décrit avec simplicité le double objet de sa phobie ; elle est aussi capable d'en tracer l'origine à l'enfance. Le processus de résilience est assez rapide, et là encore, de manière très intéressante, clairement décrit par Praxinoa : elle « se rassemble » (συναγείρομαι, v. 57). À travers la forge de cette phobie, se dessine sans doute un intérêt de Théocrite pour la médecine qui peut s'expliquer en partie par le dynamisme de la recherche médicale à Cos et à Alexandrie¹¹⁰¹.

L'observation des comparaisons associées à la foule dans *Les Syracusaines* démontre la perception d'isolement paradoxal de Praxinoa dans le contexte urbain. Or, comme l'a observé Hippocrate (*Épid.* 5. 1. 81) la présence d'un groupe intensifie les effets d'une phobie.

Le lecteur attentif découvre à ce moment du texte que la phobie de Praxinoa est constitutive de son *ethos*. Bien plus, elle motive et ses décisions et son langage. Cette information permet d'éclairer *a posteriori* divers éléments du texte et d'expliquer l'isotopie du cheval et du serpent dans les deux premières parties des *Syracusaines*. Le lecteur est invité à relire le texte avec un nouveau plaisir, y compris du fait d'une position de supériorité nouvelle, presque « médicale » car la terreur panique des chevaux et des serpents de Praxinoa se dit constamment et involontairement.

En effet, un phénomène de contamination linguistique convoque métaphoriquement et avec insistance la figure du serpent dans le discours de Praxinoa. Cela est visible, d'abord, à travers le choix du lexique pour désigner sa maison (v. 9-10) : ἰλεόν, οὐκ οἴκησιν. La figure de la correction met en valeur le mot rare ἰλεόν que la scholie interprète comme un dérivé du verbe ἐνειλεῖσθαι. On retrouve le même procédé pour caractériser les mouvements furtifs des criminels dans les rues attaquant le passant d'Alexandrie ; cette fois-ci, le jeu s'opère autour du radical ἔρπ- du participe παρέρπων (v. 48). Le verbe ἔρπειν et ses composés remplacent souvent en dorien le verbe ἰέναι.

¹¹⁰⁰ On peut peut-être adjoindre à cette double phobie, une forme d'agoraphobie perceptible dans l'espace public.

¹¹⁰¹ Cos est réputée pour ses écoles de médecine, puis Alexandrie. L'ami de Théocrite, le médecin et poète Nicias est nommé dans les *Id.* 11, 13 et 28 ainsi que dans l'*Ép.* 8. Théocrite n'est pas le seul à « inviter » la médecine et des médecins dans sa poésie. Voir, par exemple, Call., *Ép.* 46 ; Posid., *Ép.* 95 A.-B. Les premiers Ptolémées ont su attirer des médecins de premier plan comme Hérophile à Alexandrie avec qui les poètes alexandrins ont pu nouer des liens.

Cependant, il faut probablement y voir aussi un jeu de mot entre ἔρπειν et ἔρπετὰ, ironiquement énoncé par Praxinoa (comme au vers 42). Le verbe qualifie particulièrement bien le mouvement des serpents auxquels sont comparés implicitement les voleurs qui se faufilent. Le verbe se prête également à des jeux d'échos et de contamination entre les voix de Gorgô, de Praxinoa (v. 26 ; v. 42) et de la poétesse ; à la fin de l'hymne (Ἔρπεις, v. 136) et de manière assez amusante, c'est Adonis lui-même qui se « faufile » entre terre et Achéron. Dans le passage décrivant les agissements scélérats des pickpockets égyptiens, des harmonies imitatives semblent faire même entendre le sifflement de l'animal (οὐδεις κακοεργός ... Αἰγυπτιστί). Ces allitérations semblent d'ailleurs se reproduire lorsque Praxinoa laisse exploser sa colère ou sa peur, par exemple aux vers 44-45.

Le face à face avec le cheval contribue à la structuration du récit et permet d'appréhender un personnage dont l'identité, partiellement construite sur le mythe « sicilien » de Perséphone, est en crise.

Symbole de la royauté et de sa puissance militaire, mais également associé au poète Hipponax, le cheval, comme son compagnon anagrammatique (O-P-H-I-S = H-I-PP-O-S), le serpent peut révéler le refus d'une manière poétique¹¹⁰², la manière iambique comme le refus de la ville d'Alexandrie.

En effet, à l'instar de l'Uraeus, cobra dressé, symbole de la royauté et de la divinité du pharaon¹¹⁰³, l'iconographie lagide abonde en divinités serpentiformes, symboles de la royauté et de l'autorité divine, comme Isis et Sérapis sous les formes d'Agathè Tychè et d'Agathos Daimon¹¹⁰⁴, divinités protectrices d'Alexandrie. D'autant qu'autour de la figure d'Alexandre le Grand lui-même se sont développées une iconographie¹¹⁰⁵ et une mythologie mobilisant le serpent. Plutarque rapporte, par exemple, une légende selon laquelle le fondateur d'Alexandrie serait né de l'union entre Olympias et le dieu Ammon et que ce dernier se serait présenté à la reine sous la

¹¹⁰² On peut aussi penser au mythe d'Apollon et de Python.

¹¹⁰³ Par ailleurs, Ptolémée II aurait adopté un serpent « tueur » gigantesque et l'aurait domestiqué (Diod. *Bibl.* 3. 36-37).

¹¹⁰⁴ Une statuette plus tardive qui représente le dieu Amon-Sarapis-Agathos Daimon est présentée au Musée archéologique d'Athènes (Inv. 915).

¹¹⁰⁵ Sur le serpent dans l'iconographie liée aux Argéades et à la figure d'Alexandre, voir Moreno Paolo (2004), p. 21-27. Le serpent fait partie aussi de mythes de fondation d'Alexandrie, voir Barbantani (2014).

forme d'un serpent¹¹⁰⁶. Ce serpent, symbole d'Alexandrie, pourrait alors symboliser l'aversion de Praxinoa pour cette cité qui l'incommode.

Dans l'idéologie macédonienne, c'est le cheval qui semble l'animal le plus associé à la royauté et au pouvoir¹¹⁰⁷, y compris au féminin. Arsinoé II est d'ailleurs une « championne hippique ». En effet, une épigramme de Posidippe du Papyrus de Milan (78 A.-B.) témoigne des victoires de la souveraine aux Jeux Olympiques. La reine-aurige a remporté trois courses de chars, peut-être aux Jeux Olympiques de 272 : deux avec un char tiré à quatre chevaux, un τέθριππον (voir v. 4) et une avec un char tiré par deux chevaux. Quelques années auparavant, Bérénice, la mère d'Arsinoé II avait également gagné une course, en 284 av. J.-C. Dans la mesure où le thème équin apparaît dans l'*Idylle* avec des imprécations contre de tels chars, nous avons de quoi être troublés.

D'autres éléments incitent à donner une interprétation politique au malaise de Praxinoa : « the juxtaposition of Praxinoa's gratitude for the king's law-and-order campaign with her fright at the sudden appearance of the king's horses suggests the ambiguous nature of autocracy and also underscores the instability of Alexandria's streets¹¹⁰⁸ ». Le cheval est l'une des manifestations de la manière dont la ville et le pouvoir peuvent « incommoder » ses habitants et peut-être, à travers l'un de ses doubles poétiques, Théocrite lui-même.

La phobie de Praxinoa peut aussi être aussi associée à un manifeste poétique¹¹⁰⁹. Ainsi, pour sa partie « équine », la piste métapoétique semble facile à prouver. Elle semble viser la veine iambique telle qu'initiée par Hipponax et réinterprétée à Alexandrie par Callimaque et Héronidas en particulier. D'ailleurs, Nicole Piacenza propose une lecture qui me semble pertinente dans ses grandes lignes dans son article « Eronda e la musa giambica ipponattea : per l'interpretazione del *Mimiambo* 1 (con un excursus sulle *Siracusane* di Teocrito)¹¹¹⁰ ».

¹¹⁰⁶ Plut. *Alex.* 3. 1-2.

¹¹⁰⁷ Voir *Id.* 17. 93-94 ; sur la critique des puissants, propriétaires de nombreux chevaux et les préférences du poète, voir *Id.* 16. 67.

¹¹⁰⁸ Burton (1995) p. 130 : « La juxtaposition de la gratitude de Praxinoa pour la restauration de l'ordre public par le roi et de la peur à l'apparition soudaine des chevaux du même roi suggère la nature ambiguë de l'autocratie et souligne aussi l'instabilité des rues d'Alexandrie. »

¹¹⁰⁹ Pour d'autres liens entre cheval et poésie, voir une épigramme attribuée à Nicainétos de Samos (*AP* 13. 29. 1) dans laquelle le poète se fait cavalier sur « le cheval » de l'inspiration poétique, le vin. : Οἶνός τοι χαρίεντι πέλει ταχὺς ἵππος ἀοιδῶ, « Oui, le vin, un cheval rapide, s'élançe pour le poète plein de charme. »

¹¹¹⁰ Piacenza (2014).

La proximité sonore entre le nom du serpent et celui du cheval ainsi que leur association avec la morsure unit étroitement les deux animaux dont Praxinoa a la phobie ; ils n'en font, probablement, symboliquement qu'un, comme l'implique l'unique prédation dont Korè est victime, le viol.

À travers la terreur panique de Praxinoa, se dessine donc peut-être un manifeste poétique et politique : Alexandrie, sa foule et ses souverains ne peuvent contribuer à l'épanouissement de la poésie telle que Théocrite la conçoit. À l'iambe, rythme urbain¹¹¹¹ et défensif né, sous contrainte, des frustrations sociales et domestiques des deux femmes, s'oppose le roucoulement des tourterelles, chant précieux et fragile des vers 78 à 86 et la tutelle de la déesse Mélitodès qui évoque un « chant de miel ».

v. 58 : ἵππον καὶ τὸν ψυχρὸν ὄφιν τὰ μάλιστα δεδοίκω

ἵππον καὶ τὸν ψυχρὸν ὄφιν : La construction est remarquable : il y a absence d'article pour le premier nom mais présence de l'article pour le second ; c'est une construction que l'on observe ailleurs dans les *Idylles* (6. 1 ; 7. 132 ; 22. 34 et 140 ; *Ép.* 3. 3). Comme ici, le second nom est systématiquement caractérisé par un adjectif.

ἵππον : Le cheval, associé dans le texte à la figure monstrueuse de Mormô, mord. Avec ses quarante dents¹¹¹², le cheval évoque à la fois une menace anthropophagique bien attestée dans les mythes de Glaucos (Paus., 6. 20. 19) ou de Diomède (Diod. Sic., 4. 15 ; Apoll., *Bibl.* 2. 5. 8) notamment¹¹¹³, mais aussi une menace sexuelle¹¹¹⁴, perceptible au vers 51 : ὀρθὸς ἀνέστα ὁ πυρρός· ἴδ' ὡς ἄγριος « le roux se dresse tout droit ! Vois comme il est sauvage ! ». Cet animal menace explicitement, selon Praxinoa, l'intégrité physique et peut tuer. Cette phobie des chevaux est à mettre en lien avec la figure de Mormô que Praxinoa a convoquée au vers 40.

τὸν ψυχρὸν ὄφιν : La forme ὄφιν est attestée une fois chez Homère (*Il.* 12. 208), lorsqu'un aigle laisse tomber un serpent devant les Troyens, offrant ainsi le présage de la chute de Troie.

¹¹¹¹ Pourrait-on convoquer une anagramme possible entre le nom de la foule, ὄχλος, et celui de la bile, χόλος ?

¹¹¹² Arist., *H. A.* 576a 7.

¹¹¹³ Des chevaux dévorent aussi la fille d'Hippoménès (Diod. Sic., 8. 22), ainsi qu'Anthos, fils d'Autoonos et d'Hippodamie (Ant. Lib., 7). Voir aussi le mythe du cheval et la jeune fille dans les *Aitia* de Callimaque ou chez Eschine (*Contre Timarque*, 182). On retrouve des implications et des craintes comparables dans la phobie du Petit Hans telle que décrite par S. Freud, dans ses *Cinq Essais de Psychanalyse*.

¹¹¹⁴ Voir le mythe de Perséphone transmis par Nonnos de Panopolis (*Dion.* 6). Voir aussi Arist., *H. A.* 575b 31 ou le mythe de la jeune fille et du cheval dans les *Aitia* de Callimaque (fr. 94-95 Pf.).

Chez Hésiode, le nom ὄφις est caractérisé par l'adjectif δεινός (*Théog.* 299 ; 334 ; 825 et *Boucl.* 161). L'expression ψυχρὸν ὄφιν est attestée dans un vers de Théognis dans lequel le poète invective son éromène Kyrnos (1. 602) et l'accuse de mensonge et de duplicité : ψυχρὸν ὄς ἐν κόλπῳ ποικίλον εἶχεσ ὄφιν, « toi qui as, dans ton cœur, un froid serpent aux couleurs changeantes ». Comme le cheval, il mord¹¹¹⁵ (Hipponax, fr. 28. 6). Dans l'*Idylle* 24 (v. 29), ce sont « les funestes serpents que les dieux aussi haïssent » (οὐλομένοις ὀφίεσσι, τὰ καὶ θεοὶ ἐχθαίροντι) qui attaquent d'Héraclès bébé. Enfin, dans les *Bucoliques*, Virgile¹¹¹⁶ (8. 71), convoque également le « froid serpent » pour démontrer le pouvoir de la poésie : *frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*, « le froid serpent dans les prés crève à force de chant ».

ψυχρὸν : Chez les naturalistes, le serpent fait partie des ψυχρῶν ζώων, les « animaux froids¹¹¹⁷ », « par nature¹¹¹⁸ » car est observé leur engourdissement lorsque le temps fraîchit¹¹¹⁹. En poésie, outre le passage de Théognis déjà cité, on peut évoquer le fragment d'une *Théogonie* attribuée à Orphée (fr. 224 Kern) transmis par Proclus¹¹²⁰ qui évoque « la race des froids serpents qui rampe sur la terre divine » (καὶ ψυχρῶν ὀφίων ἔρπει γένος ἐν χθονὶ δίῃ) ; enfin, chez Nicandre (*Thér.* 291), l'animal est associé à la neige (νιφόεντα).

τὰ μάλιστα δεδοίκο : L'expression d'une crainte personnelle est attestée chez Homère, cependant, le verbe δαίδο y est systématiquement suivi d'une subordonnée introduite par μὴ. Elle est particulièrement présente chez les Tragiques mais aussi chez Platon : en effet, Socrate exprime avec une certaine récurrences ses craintes d'ordre éthique ou politique (*Alc.* 132a) : τοῦτο γὰρ δὴ μάλιστα ἐγὼ φοβοῦμαι : « Voici en effet ce qu'assurément moi je crains au plus haut point ».

δεδοίκο : Ce parfait à terminaison de présent semble caractéristique du grec de Sicile (voir Épich., fr. 85. 157). Pour d'autres exemples de parfaits à terminaison de présent chez Théocrite, voir : *Id.* 5. 28 ; 5. 33 et 10. 1. La valeur du parfait exprime combien la phobie de Praxinoa est acquise de manière permanente.

¹¹¹⁵ Il se tapit dans l'herbe chez Virgile (*Buc.* 3. 93).

¹¹¹⁶ Voir aussi Luc., *Phars.* 6. 488 ; Mart., *Ép.* 7. 87. 7 et 12. 28. 5.

¹¹¹⁷ Aristote, *De longitudine et brevitae vitae*, 466b. 19.

¹¹¹⁸ Alexandre d'Aphrodisias, *Problemata*, 1. 103. 2 : ὅτι φύσει ψυχροὶ εἰσι, « parce qu'ils sont froids par nature ».

¹¹¹⁹ Galien, *De locis affectis*, 6. 8. 132 : καὶ τὰ ψυχρότερα δὲ τῶν ζώων ἐν τῷ χειμῶνι φωλεύει διὰ τὴν ψύξιν, ὅμοια νεκροῖς κείμενα, « et les plus froids des êtres vivants, durant l'hiver, se tapissent dans un trou, gisant semblables à des cadavres du fait du refroidissement ».

¹¹²⁰ *In Platonis rem publicam commentarii*. 2. 339. 9.

v. 59 : ἐκ παιδός, σπεύδωμες· ὄγλος πολλὸς ἀμῖν ἐπιρρεῖ.

La deuxième partie du vers clôt de manière annulaire la première partie du trajet vers le palais ; par un effet de répétition de cette structure, le poète parvient à créer un effet de tourbillon mimétique à la fois de la foule et du trouble de Praxinoa.

ἐκ παιδός : Le thème de l'enfance se développe dans la poésie alexandrine¹¹²¹. La formule ἐκ παιδός est assez fréquente chez Platon (*Rép.* 374c 7 ; 519a 7 ; 574d 5 ; 582b 3, etc.) ; elle confirme la continuité entre l'enfance de Praxinoa et l'âge adulte. Il est à noter que l'évocation de sa propre enfance par un personnage et le constat de la permanence qui s'établit entre les âges de la vie sont remarquables¹¹²². Enfin, la position en rejet souligne le trouble du personnage et sa prise de conscience de ce problème psychique persistant qui relève du pathologique (ou de « l'indigne philosophique »).

En effet, l'enfance n'est positivement perçue ni par Platon¹¹²³, ni par Aristote : elle s'oppose à l'âge « raisonnable et éduqué ». L'adulte « raisonnable » (εὖ φρονῶν) a dépassé un stade qu'il ne retrouverait pour rien au monde comme l'exprime Aristote dans l'*Éthique à Eudème* (1215b 21-23) : <τίς> ὁ βίος, ὃν ζῶσιν ἔτι παῖδες ὄντες; καὶ γὰρ ἐπὶ τοῦτον ἀνακάμψαι πάλιν οὐδεὶς ἂν ὑπομείνειεν εὖ φρονῶν, « Quelle est la vie qu'on vit lorsqu'on est encore enfant ? En effet, aucune personne sensée ne supporterait de retourner à ce stade ». Le nom se rapporte aussi à l'âge du rapt (Ganymède, v. 124).

On peut même se demander si Théocrite ne finit pas par saper ici l'adéquation du nom de Praxinoa « esprit pratique » à son personnage. En effet, Aristote déclare un peu plus loin (1224a 28-30) : οὐ γὰρ φαμεν τὸ παιδίον πράττειν, οὐδὲ τὸ θηρίον, ἀλλὰ τὸν ἤδη διὰ λογισμὸν πράττοντα, « de fait nous affirmons que l'enfant n'« agit » pas, ni la bête sauvage, au contraire, que celui qui « agit » le fait à travers le raisonnement ». Sans rationalité, il n'y a pas d'humanité aboutie, digne d'être vécue, selon le philosophe.

σπεύδωμες : L'asyndète traduit ici le besoin impérieux de dépasser et ce qui la trouble et son propre malaise. Le verbe fait écho à ἔρπωμες (v. 42). Le verbe est homérique (*Il.* 4. 232 ; 5. 667 ; 8. 191 ; 8. 293, etc.) et traduit notamment le mouvement de soldats vers le combat, tel

¹¹²¹ Ambühl (2005).

¹¹²² Le portrait d'Alcibiade enfant à destination d'Alcibiade adulte par Socrate (*Alcibiade I*, 110 b) est un rare exemple de portrait d'enfant. Il est fait à la deuxième personne.

¹¹²³ L'enfant est trop agité par nature pour réfléchir (*Lois* 653d7-e3).

Agamemnon au chant 4 de l'*Illiade* (v. 225) : ἀλλὰ μάλα σπεύδοντα μάχην ἐς κυδιάνειραν « au contraire, se hâtant vers le combat qui rend glorieux ». Cependant, dès Homère, l'emploi du verbe est ambivalent. Au chant 11 de l'*Illiade*, Homère évoque, en effet, la fuite des Troyens lors du massacre par Agamemnon d'Isos et d'Antiphos, fils de Priam, à travers la comparaison d'une biche impuissante à sauver ses jeunes faons de l'attaque d'un lion (v. 118-119) : καρπαλίμως δ' ἤϊξε διὰ δρυμὰ πυκνὰ καὶ ὕλην || σπεύδουσ' ἰδρώουσα κραταιοῦ θηρὸς ὑφ' ὀρμῆς, « Et promptement, elle s'élança éperdument à travers les forêts touffues et la broussaille, en sueur pressée par l'élan du fauve puissant ». L'injonction « héroïque » de Praxinoa se révèle encore être une invitation à la fuite (cf. v. 54).

ὄχλος πολὺς ἀμῖν ἐπιρρεῖ : Le sentiment d'urgence est transmis par l'asyndète. La métaphore du flot menaçant des hommes se trouve chez Homère (*Il.* 11. 724) : τὰ δ'ἐπέρρεον ἔθνεα πεζῶν, « Et les troupes d'infanterie se déversèrent ». L'image contribue à la transformation de l'univers urbain en lieu de combat homérique largement déshumanisé. Contrairement à Achille face au Xanthe, Gorgô et Praxinoa n'entrent pas en joute avec le flux (des passants) et fuient. On retrouve la même inversion du déterminant et du nom chez Platon (*Hipp. Min* 364b. 7 : ὄχλος τε πολὺς). La phrase fait écho au vers 5 (πολλῶ μὲν ὄχλω), au v. 44 (ὧ θεοί, ὄσσοις ὄχλος) et annonce le commentaire de Praxinoa au v. 72 (ὄχλος ἀλαθέως) : cette insistance pourrait traduire une forme d'agoraphobie. La foule urbaine, impersonnelle, et mue par autant de nécessités individuelles, isole les deux femmes ; elle apparaît irrépressible et dangereuse¹¹²⁴. Cette métaphore est à mettre en rapport avec les thèmes du « périple » et de la progression épique, susceptible de causer la mort, qui caractérisent le trajet des Syracusaines.

L'image du flux comme symbole de la mort est héritée de la description des fleuves des Enfers chez Homère (*Il.* 2. 754-755) mais évoque aussi, par sa dimension aquatique, les périls de la mer. Le verbe ἐπιρρέω est associé au nom ὄχλος chez Platon (*Phèdr.* 229d) : καὶ ἐπιρρεῖ δὲ ὄχλος Γοργόνων, « et s'écoule la foule des Gorgones » ; l'expression métaphorique vise à décrire la tâche impossible à mener du savant qui voudrait rationaliser les mythes. Il pourrait

¹¹²⁴ Ailleurs, la foule aux portes d'un palais traduit souvent un danger politique : la foule peut être une nuisance ou une menace de l'ordre social comme dans l'*Hélène* d'Euripide (437-39) où la foule aux portes du palais traduit une menace pour l'ordre royal. Cela n'est pas le cas ici où la foule semble « sous contrôle », si l'on considère que la métaphore de la foule de « porcs » fait allusion à une « Circé » - Arsinoé II.

mourir du fait de l'ampleur de la tâche¹¹²⁵. Chez Théocrite, ῥόον désigne par euphémisme l'Achéron ou le Styx (*Id.* 1. 140 ; *χωὶ Δάφνις ἔβα ῥόον*, « et Daphnis alla vers le courant »).

v. 60-62.

À partir du vers 60, Gorgô prend en main le groupe des quatre femmes (voir v. 65 ; 78 et 95) et interpelle une vieille femme qui semble sortir du palais. La vieille femme n'est pas épargnée par une certaine moquerie des deux femmes (v. 63-64). Comme dans certaines comédies d'Aristophane, ce sont ses facultés intellectuelles qui sont tournées en dérision¹¹²⁶.

Cependant, un intérêt pour l'humilité¹¹²⁷, le quotidien, renouvelle, chez certains poètes hellénistiques, comme Léonidas, Callimaque ou Théocrite, la peinture de la vieillesse. La vieille femme bénéficie d'une certaine réhabilitation, si l'on considère le personnage-type hérité de la comédie ancienne¹¹²⁸. On retrouve, certes, une même ambivalence concernant la vieillesse, entre sagesse et déchéance¹¹²⁹ et les mêmes écarts, mais la vieille femme bénéficie d'un nouveau regard, même si, du fait de son sexe et de son âge, la « vieillard », souvent un peu « sorcière » dans les *Idylles* de Théocrite, est et reste, une figure des marges de la société¹¹³⁰.

Brièvement croisée, cette vieille femme correspond à la représentation de la vieille femme telle que la construit Théocrite dans ses *Idylles* : la dimension de πόνος¹¹³¹ est absente de sa représentation. Elle n'est d'ailleurs pas plus présentée comme « une retraitée¹¹³² ». Seule, elle n'est rattachée à aucune famille. La question de sa subsistance reste en suspens, contrairement à celle d'Aischra chez Callimaque ou celle de la tisserande Platthis chez Léonidas de Tarente (*AP* 8. 726).

¹¹²⁵ Voir aussi Xén., *Cyr.* 7. 5. 39.

¹¹²⁶ Strepsiade, dans les *Nuées* ; voir aussi *Cav.* 61-63 ; 270 ; 755 ; *Lys.* 335-336 ; *Plout.* 507-509 ; 581-582.

¹¹²⁷ Fantuzzi et Hunter (2004) ; c'est le titre de la thèse de Claire-Emmanuelle Nardone (2020) qui accorde une attention particulière à la vieille femme : « féminité, pauvreté, vieillesse » sont, selon l'autrice, trois modalités sémiques de l'humilité qui se trouvent réunies dans un seul et même personnage.

¹¹²⁸ Il est vrai que la Comédie Moyenne a déjà adouci les traits caricaturés de ce personnage-type.

¹¹²⁹ Chez Théocrite, comparer la « vieillesse ennemie » (*Id.* 14 ; 29 ; 12 ; 24) et la vieillesse « experte », temps de la transmission, telle que l'illustrent Linos et Lycidas.

¹¹³⁰ La représentation de la vieillesse, entre sagesse et décrépitude tant physique que morale, se développe de manière analogue dans la sculpture (vieux pêcheurs, vieux boxeurs, vieux philosophes, vieilles femmes) : le sculpteur modèle l'affaissement de la peau, les rides, le creusement des joues et des orbites. Le « réalisme » de Théocrite trouve un écho précis dans l'iconographie de son temps. Voir Annexe iconographique : figures 13 et 14.

¹¹³¹ Voir *Id.* 20. 39, par exemple.

¹¹³² Le concept est anachronique mais dans l'*Idylle* 24, le vieux Castor conserve une activité de pédagogue, comme Linos.

On peut soupçonner sa pauvreté¹¹³³. Elle mène cependant une vie active, et de jour¹¹³⁴, on la rencontre chez elle (*Id.* 2), en promenade (*Id.* 15), en visite ou par hasard. C'est une figure maternelle de référence, mentor ou protectrice, à laquelle peut se raccrocher un personnage en crise.

Enfin, la « vieille femme » pourrait avoir une signification métagoétique. En effet, un parallèle intéressant peut-être fait avec la vieille Iphias croisée par Jason et les Argonautes au moment du départ d'Iolcos pour la Colchide chez Apollonios de Rhodes (*Arg.* 1. 311-316)¹¹³⁵. La situation est inversée dans la mesure où la vieille femme ne peut pas s'adresser aux héros. Cependant, comme ici, elle pourrait symboliser le croisement d'une manière poétique ancienne, « sur le retour » et d'une manière « nouvelle » incarnée par Praxinoa pour Théocrite.

v. 60a : ΓΟ. ἐξ ἀυλᾶς, ᾧ μᾶτερ;

v. 60b : ΓΡΑΥΣ. : ἐγών, τέκνα.

v. 60c : ΓΟ. εἶτα παρενθεῖν

v. 61a : εὐμαρές ;

Les vers 60 et 61 sont caractérisés par l'*antilabè* qui permet de traduire la précipitation des personnages pris dans le mouvement de la foule, Gorgô et Praxinoa ne peuvent échanger que brièvement avec la vieille femme dont la présence furtive pourrait avoir aussi un sens métagoétique.

ἐξ ἀυλᾶς : Contrairement au vers 43 où l'adjectif αὐλειος désigne la cour intérieure de la maison de Praxinoa, ἀυλᾶς ici, désigne la cour, le palais royal. D'après Athénée, cet usage aurait été attesté d'abord chez les poètes comiques, Ménandre et Diphile¹¹³⁶. La répétition s'inscrit dans la structure en diptyque de l'*Idylle*.

¹¹³³ Cette vieille femme chez Théocrite rappelle Hécèle (Call., *Héc.* fr. 41H). L'association entre pauvreté et vieillesse se trouve déjà chez Théognis (*Élég.* 1. 1128-1131). Chez les poètes hellénistiques, comme ailleurs, les deux notions ne sont pas systématiquement associées. Notons que les restes de polychromie de la « Vieille femme au marché » conservée à New York témoignent d'une robe, aux teintes roses et bleues, très travaillée. Voir annexe iconographique : figure 14.

¹¹³⁴ Comme Simaitha ou Médée, la magicienne opère plutôt de nuit, à la lumière de la lune.

¹¹³⁵ Je remercie C. Cusset de m'avoir suggéré ce rapprochement.

¹¹³⁶ *Deipn.* 5. 15. 25-28 : νῦν δὲ τὰ βασιλεία λέγουσιν ἀυλᾶς, | ὥσπερ Μένανδρος ; ἀυλᾶς θεραπεύειν καὶ σατράπας, καὶ Δίφιλος, « désormais on dit « les cours » pour les choses royales, comme chez Ménandre ; « servir les cours et les satrapes » comme dit Diphile ».

ῶ μᾶτερ : La forme dorienne est attestée d’abord chez Sappho (fr. 102. 1 : γλύκηρα μᾶτερ, « Douce mère ») dans un passage où la figure maternelle est celle à laquelle la parole poétique s’adresse¹¹³⁷. La forme est aussi attestée dans un fragment qui pourrait ressembler au contexte de notre vers, chez Sophron (fr. 97*) : ταυτᾶι ται θύραι, μᾶτερ, « voici les portes, mère »¹¹³⁸. L’apostrophe ῶ μᾶτερ est attestée dans un fragment de péan de Pindare (fr. 52k. 2) et chez les Tragiques¹¹³⁹.

L’expression rappelle la tournure affectueuse employée par Métrichè lorsqu’elle accueille Gyllis dans le *Mimiambe 1* d’Hérondas (v. 7) : ἀμμίη Γυλλίς, « Ma Gyllis ! ». La vieille femme est, ici, comme chez Callimaque ou Hérondas¹¹⁴⁰ associée à la figure de la mère. Cette association est implicite dans l’*Idylle 2* (Simaita est une jeune femme sans famille) et dans les *Idylles 3* et *6*. Le phénomène est ici explicite. Lorsque Gorgô et la vieille femme entrent en conversation, Gorgô l’interpelle en employant le vocatif ῶ μᾶτερ, et la femme âgée répond en employant les termes affectueux de τέκνα¹¹⁴¹ (v. 60), puis de κάλλισται παίδων (v. 61)¹¹⁴². Ces adresses, empreintes de respect et d’affection contribuent à donner à cette figure une image harmonieuse. Cette vieille femme peut être rapprochée de la bienveillante Hécâlè (fr. 238. 19 ; 253 ; 260 ; 310 Pf.) ou d’une apparition divine adjuvante (*Hy. Hom. Dém.* 103-4). D’ailleurs, dans les *Argonautiques* d’Apollonios de Rhodes (3. 72), Héra raconte qu’elle s’est dissimulée sous les traits d’une vieille femme et que Jason a eu ainsi pitié d’elle : Γρηὶ δέ μ' εἰσαμένην ὀλοφύρατο, « Il eut pitié de moi qui avait pris l’apparence d’une vieille femme ».

v. 60b : ΓΡΑΥΣ. ἐγών, τέκνα.

La réponse de la vieille femme est une confirmation efficace et affectueuse : elle revient bien du palais.

¹¹³⁷ La remarque peut avoir son importance l’on considère les emprunts de Théocrite à des voix poétiques féminines bien connues et la construction de l’*ethos* de Praxinoa comme double du poète.

¹¹³⁸ Voir aussi Théoc., *Id.* 9. 15 ; Call., *Hy.* 6. 83.

¹¹³⁹ Voir par exemple, Soph., *Aj.* 173 ; Esch., *Eum.* 321 ; Eur., *Alc.* v. 400 ; *Ion.* 893 ; *Iph. Aul.* 1313.

¹¹⁴⁰ Chez Hérondas : *Mim.* 1. 13, 21, 59, 61, 85 et 88 ; 5. 71 ; chez Callimaque, voir par exemple les bains donnés à ses enfants par Hécâlè : fr. 48 H (v. 5) ou les *Ép.* 40 et 50 Pf.

¹¹⁴¹ Le nom est employé par Praxinoa qui s’adresse à son petit garçon, Zopyrion (v. 40).

¹¹⁴² Le même phénomène s’observe dans les *Mimiambes* d’Hérondas ; notre passage a des similitudes en particulier avec l’entrée en conversation de Métrichè avec la vieille Gyllis dans le *Mimiambe 1* (v. 7 et 13).

ΓΡΑΥΣ : C'est la seule occurrence du nom γραῦς dans l'œuvre de Théocrite. Il est vraisemblable que cette appellation relève simplement d'une convention éditoriale, puisque c'est ce nom que les didascalies nominatives d'Euripide, d'Aristophane ou de Ménandre, par exemple, présentent, elles aussi, au lecteur¹¹⁴³.

ἐγών : Si la tradition épique emploie le plus souvent ἐγών devant des voyelles, l'emploi d'ἐγών devant une consonne, comme ici, semble une caractéristique dorienne attestée chez Épicharme (fr. 85) et Sophron (fr. 81)¹¹⁴⁴.

τέκνα : C'est la seconde occurrence du mot τέκνον dans le poème ; il désigne Zopyrion au v. 40. Les figures maternelles, y compris, comme ici, symboliques abondent dans *l'Idylle*. Le ton maternel de la vieille femme est encore renforcé par l'emploi de κάλλιστα παίδων au vers 62.

v. 60c : ΓΟ. εἶτα παρενθεῖν

v. 61a : εὐμαρές ;

εἶτα : L'adverbe semble marquer l'étonnement ou même une certaine ironie : « et alors ? ».

παρενθεῖν : Cet *hapax* est une forme dorienne de l'infinitif aoriste de παρέρχομαι. Une autre forme dorienne d'aoriste (subjonctif) de παρέρχομαι est attestée dans le corpus théocritéen en *Id.* 23. 37 : μή με παρένθης.

εὐμαρές : La formule elliptique (il faut sous-entendre ἐστί) traduit l'urgence du dialogue. L'adjectif n'est pas homérique ; plutôt rare, il est attesté d'abord chez Sappho (fr. 16. 5 : πά]γχυ δ' εὐμαρες σύνετον πόησαι, « il est très facile de faire comprendre » ; fr. 96. 21) et les poètes lyriques (Théogn., *Élég.* 1. 463 et 844 ; Sim., *Épigr.* 13. 14. 5 ; Pind., *Pyth.* 3. 115 ; *Ném.* 3. 21, etc.) puis dans le corpus tragique (fr. 11, *Trag. Adesp.* : πᾶν εὐμαρές θεοῖσι, « tout est facile aux dieux » ; τοῦτο δ' εὐμαρές, « cela est facile » (Eur., *Iph. Aul.* 519 ; *Alc.* 492, etc.).

L'adjectif est attesté une seconde fois chez Théocrite (*Id.* 22. 161) qui emploie également, comme Héronidas¹¹⁴⁵, l'adverbe εὐμαρέως (*Id.* 14. 23 ; 29. 23).

¹¹⁴³ Voir par exemple, Eur., *Hél.* 437) : ΓΡΑΥΣ : τίς πρὸς πύλαισιν ; « La Vieille : Qui est devant les portes ? ».

¹¹⁴⁴ Voir aussi Aristoph., *Ach.* 748 ; 754.

¹¹⁴⁵ Héronid., *Mim.* 13. 1 : ὡς οἰκίην οὐκ ἔστιν εὐμαρέως εὐρεῖν, « Comme il est difficile de trouver une maison... ».

v. 61b : ΓΡ. ἐς Τροίαν πειρώμενοι ἦνθον Ἀχαιοί,

v. 62 : κάλλιστα παίδων· πείρα θην πάντα τελεῖται.

La vieille femme répond de manière indirecte en évoquant la ruse du cheval de Troie, et associe explicitement les Syracusaines aux héros grecs de l'épopée, qui triomphent selon elle, grâce à leur persévérance ; cette thèse est mise en valeur par la polyptote πειρώμενοι... πείρα. La dimension gnomique de sa réponse rappelle et élève les modalités d'expression des Syracusaines. Le jeu des sonorités renforce cette identification des « très jolies filles » (κάλλιστα παίδων) aux Achéens (Ἀχαιοί) tandis que le palais se fait nouvelle Troie (ἐς Τροίαν). Cette métaphore, évidente, a été préparée par le traitement « épique » de l'entreprise des Syracusaines.

Ce passage fait partie des exemples choisis par E. Sistikou pour illustrer « the fossilized Trojan myth¹¹⁴⁶ » dans la poésie hellénistique. L'auteur note que des « expressions proverbiales traduisent souvent, de manière codifiée, un épisode isolé du mythe troyen¹¹⁴⁷ ». Pour l'autrice, dans le contexte alexandrin, « the proverbial discourse with the Homeric and epic connotations marks the ideological distance between the Greek past and the Alexandrian present¹¹⁴⁸. »

S'il est certain que convoquer Paris, le cheval de Troie ou le mariage de Zeus et d'Héra à travers des personnages du quotidien traduit un rapport renouvelé au passé, c'est aussi l'usage « facile », « topique » des Anciens que critique indirectement le poète.

πειρώμενοι ἦνθον : Les deux verbes sont rapprochés à plusieurs reprises dans l'*Iliade*¹¹⁴⁹ et en particulier au moment où Achille invite à l'attaque des Achéens contre les Troyens comme au chant 19 (v. 270) : ὄφρ' ἔτι καὶ Τρώων πειρήσομαι ἀντίον ἐλθῶν, « afin que, parvenu en face, j'éprouve encore les Troyens »¹¹⁵⁰. De manière remarquable, Théocrite inverse l'usage homérique en utilisant le participe de πειράω et non celui d'ἔρχομαι. Mais c'est sans doute à une occurrence précise de l'emploi de ces deux verbes que Théocrite semble faire allusion. En effet, au chant 6 de l'*Iliade* (v. 435), Andromaque encourage Hector à mieux défendre Troie et surtout un endroit près des remparts où pousse « un figuier sauvage » car « trois fois » « les meilleurs » des Achéens sont

¹¹⁴⁶ Sistikou (2018) p. 50 : « Le mythe troyen fossilisé ».

¹¹⁴⁷ Sistikou (2018) p. 50 : « proverbial expressions often codify an isolated episode of the Trojan myth ».

¹¹⁴⁸ Sistikou (2018) p. 52 : « le discours proverbial aux connotations homériques et épiques signale la distance idéologique qui existe entre le passé grec et le présent alexandrin ».

¹¹⁴⁹ Voir aussi en *Il.* 20. 352 : τῶν ἄλλων Τρώων πειρήσομαι ἀντίος ἐλθῶν, « parvenu face à eux, j'éprouverai les autres Troyens » ; *Il.* 10. 144 ; 12. 301, etc.

¹¹⁵⁰ Voir aussi *Od.* 9. 174.

« venus et ont tenté » d’escalader le mur à cet endroit (τρις γὰρ τῆ γ’ ἐλθόντες ἐπειρήσανθ’ οἱ ἄριστοι). Théocrite confirme le jeu avec cet hypotexte en évoquant au vers 63 la faculté oraculaire de la vieille femme qui résonne avec le vers 438 : ἢ πού τις σφιν ἐνισπε θεοπροπίων ἐὸ εἰδώς, « soit qu’en quelque sorte l’un des oracles des dieux, qui le savait bien, leur ait dit ». À l’allusion, se rajoute l’emprunt du discours féminin¹¹⁵¹ d’Andromaque par les Syracusaines.

ἦνθον Ἀχαιοί : La forme dorienne du verbe, ἦνθον, n’est pas attestée avant Théocrite ; spécificité de Théocrite¹¹⁵², elle traduit son appropriation de l’hexamètre homérique¹¹⁵³. Cette clausule est employée une fois chez Homère (*Od.* 4. 487 : ἦλθον Ἀχαιοί) et énoncée par Ménélas alors qu’il se trouve sur l’île de Pharos¹¹⁵⁴ et qu’il interroge le vieux Protée sur le destin de ses compagnons. Mais une expression plus développée, ἐς Ἴλιον ἦλθον Ἀχαιοί est attestée dans un passage du *Certamen* entre Homère et Hésiode attribué à Alcidamas¹¹⁵⁵, un rhéteur du IV^e s. et donc, peut-être aussi connu de Théocrite : πόσσοι ἄμ’ Ἀτρεΐδῃσιν ἐς Ἴλιον ἦλθον Ἀχαιοί ; « Combien d’Achéens partirent vers Ilion avec des Atrides ? ». Cette même expression se trouve enfin dans un fragment épique hellénistique non attribué (*P. Oxy.* ii 214, 2-r) : [οὐ] κεν ἔτι ζῶντες ἐς Ἴλιον ἦλθον [Ἀχαιοί·], « alors ce n’est plus vivants que les Achéens seraient arrivés à Ilion. »

κάλλισταί παῖδων : L’expression rappelle Théognis chez qui l’expression « bel enfant » est assez fréquente (ὦ καλὲ παῖ, *Élég.* 2. 1280 ; 1282 ; 1336 ; 1349) et plus précisément deux vers bien connus¹¹⁵⁶ (*Élég.* 2. 1364-1365) : ὦ παῖδων κάλλιστε καὶ ἰμεροέστατε πάντων || στῆθ’ αὐτοῦ καὶ μου παῦρ’ ἐπάκουσον ἔπη, « Toi, le plus beau des garçons et le plus désirable de tous, tiens-toi ici et écoute ces quelques mots qui sont les miens ». Si l’effet de citation est voulu, la vieille femme

¹¹⁵¹ Comme ailleurs dans l’*Idylle*, le discours des Syracusaines se « féminise » par des jeux d’emprunts à des paroles de femmes fictives ou non.

¹¹⁵² La forme est employée une fois chez Callimaque (*Hy.* 6. 74) et a suscité des commentaires dès l’Antiquité (Hérodien, *Schematismi Homerici*, 32. 3 ; Hésych., *Lex.* η. 615).

¹¹⁵³ Le vers 79 de l’*Idylle 1* pourrait à ce titre être programmatique : ἦνθον τοὶ βοῦται, τοὶ ποιμένες, ὀπόλοιο ἦνθον « ils vinrent les bouviers, les bergers ; les chevriers vinrent ». La répétition du verbe mis en valeur par la structure annulaire du vers pourrait manifester tant la manière que la matière du poète. Pour une mise en valeur analogue de cette forme verbale, voir *Id.* 2. 139.

¹¹⁵⁴ Théocrite convoque sciemment cet épisode du chant 4 de l’*Odyssée* à plusieurs reprises dans le texte (voir vers 4) ; cela est manifeste ici, d’autant plus que le vers 64 répond à l’expression θεοὶ δὲ τε πάντα ἴσασι (voir *Od.* 4. 379 et 468).

¹¹⁵⁵ Avezzi (1982) : fr. 5. 89.

¹¹⁵⁶ Ces vers figurent sur une coupe conservée à Athènes MN 1357.

convoquerait un autre souvenir « topique » l'esthétique et l'érotique pédérastique de la poésie sympotique¹¹⁵⁷.

πέιρα θην πάντα τελεῖται : La sentence a des accents gnomiques ou proverbiaux que l'on peut comparer à la parole des Syracusaines elles-mêmes¹¹⁵⁸. Gow¹¹⁵⁹ rapproche le passage de la fin du discours de Mardonios chez Hérodote (*Hist.* 7. 9) après la soumission de l'Égypte aux Perses. Le discours du général perse intervient après celui de Xerxès qui se propose de marcher désormais contre Athènes. Mardonios soutient la proposition de Xerxès et incite les Perses à l'action : ἔστω δ' ὄν μηδὲν ἀπειρήτον· αὐτόματον γὰρ οὐδέν, ἀλλ' ἀπὸ πείρης πάντα ἀνθρώποισι φιλέει γίνεσθαι. « Qu'aucune tentative ne soit exclue ; rien ne s'accomplit de soi-même : au contraire, ce n'est qu'à force de tentatives que tout se plaît à advenir aux hommes ». Il serait sans doute pertinent de considérer en quelle mesure Théocrite est un lecteur des historiens et d'Hérodote en particulier.

πάντα τελεῖται : La fin de l'hexamètre est la citation d'une clausule homérique fréquente τὰ δὴ νῦν πάντα τελεῖται, « et maintenant, tout cela s'accomplit ». Cette formule est prononcée lorsqu'une prophétie ou une annonce est en cours de réalisation (*Od.* 2. 176 ; 5. 302 ; 13. 178 ; 18. 271 ; *Il.* 2. 330 ; 14. 48). L'expression est aussi caractéristique du style oraculaire comme en témoigne sa fréquence dans les *Oracles Sibyllins* (3. 364 ; 4. 47 ; 7. 31 ; 8. 215 ; 14. 299). Cela n'échappe pas à Gorgô qui ironise immédiatement sur la ressemblance des propos de la vieille femme avec le genre de la prophétie ou de l'oracle (v. 63).

v. 63 : ΓΟ. χρησιμῶς ἂ πρεσβῦτις ἀπόχετο θεσπίζασα.

Rencontrée par hasard dans les rues d'Alexandrie, la vieille femme a bénéficié, *a priori*, de la bienveillance et du respect des protagonistes ; cependant, ce respect est vite remplacé par une forme de dédain. Gorgô ne s'embarrasse pas de la remercier et parle d'elle à la troisième personne. En effet, les deux femmes, plus jeunes qu'elle, refusent les modalités stéréotypées de son discours et le dénigrent.

¹¹⁵⁷ Poésie dans laquelle le « vieux » a une autorité sur le jeune garçon : Théogn., *Élég.* 2. 1350 : γέροντι δὲ πείθεο ἀνδρὶ, « obéis au vieil homme ».

¹¹⁵⁸ Voir v. 24 ; 25 ; 26 et 28.

¹¹⁵⁹ Gow (1952) t. II p. 283.

Comme Comatas et Simichidas, Gorgô et Praxinoa ironisent sur les vieilles prophétesses et autres pseudo-magiciennes. La structure annulaire du vers enferme d'ailleurs la vieille femme dans ce rôle de l'oracle. Cependant, la prophétie de cette femme se réalisera : et les protagonistes, héroïnes d'un nouveau genre, entreront au palais. En cela, la vieille femme rappelle, comme l'a bien montré J. Burton¹¹⁶⁰, une auxiliaire typique de l'épopée. De plus, contrairement aux vieilles femmes caractérisées par l'échec (*Id.* 2 ; *Id.* 6), la vieille femme est lucide, comme celle de l'*Idylle* 3. Il s'agit sans doute, en effet, dans les deux cas, moins d'une prouesse divinatoire que d'une remarque liée à la sagesse des anciens.

Le rejet de la vieille femme découle de la manière dont elle s'exprime ; les modernes Gorgô et Praxinoa qui ne jurent que par la vraisemblance et l'illusion de réel refusent sans doute un type d'expression révolu¹¹⁶¹, « saturé » d'Homère et de clichés littéraires. Cette « intrusion from an outmoded mythic tale¹¹⁶² » est marquée tant par le rythme particulier de l'hexamètre (v. 62), que par l'emploi d'une matière et d'une manière homériques sans subtilité particulière qui pourraient signaler un « enfermement épique servile » qu'illustrent le réflexe à utiliser la prise de Troie comme métaphore pour « tout et n'importe quoi » et le recyclage de citations « toutes faites »¹¹⁶³.

À mi-parcours, entre la maison de Praxinoa et le palais d'Arsinoé II, l'ancienne poésie rencontre donc l'avenir de la poésie alexandrine : l'échange pourrait alors symboliser un moment de passation. À l'ancienne poésie qui quitte le palais, correspond un esprit novateur, qui « finira par y entrer ». Deux esthétiques se croisent. Mais pas seulement, car le langage et les allusions, moqués, de la vieille femme contamine celui des Syracusaines (v. 63-64). Par sa connaissance, la vieille femme (v. 64) entre également en résonance avec la poétesse (v. 146) qui sera tant vantée par Gorgô. Il ne peut y avoir de modernité poétique, sans transmission des Anciens¹¹⁶⁴.

¹¹⁶⁰ (1995) p. 15-16 : « In epic journeys, needy travelers often meet helpers midway on their journeys or when approaching their destinations. Similarly, in *Idyll* 15, when Praxinoa and Gorgo find themselves engulfed by the crowd, an previous hit old woman next hit appears coming from the palace. »

¹¹⁶¹ Sur un rejet analogue, voir Aristophane, *Nuées*, 1353-1371 : Philippidès rejette Simonide au profit du « moderne » Euripide.

¹¹⁶² Burton (1995) p. 16 : « l'intrusion d'un récit mythologique passé de mode ».

¹¹⁶³ La poétique de Théocrite se fonde partiellement sur une appropriation personnelle de cet héritage ; je ne pense pas que Théocrite joue avec des souvenirs homériques patents pour « amadouer » le lecteur contemporain « du commun » comme le propose J. Burton (2004) p. 16.

¹¹⁶⁴ Voir le personnage de Lycidas dans l'*Idylle*, qui a une position de maître pour le poète et dont la vieillesse pourrait être insinuée par ses haillons (en *Id.* 20, le phénomène est explicite).

La rencontre d'Iphias et de Jason, au début des *Argonautiques* (1. 311-316) présente des similitudes troublantes avec les vers 60-64 de l'*Idylle 15*. En chemin vers le navire, mais pris par la foule, Jason croise une vieille prêtresse d'Artémis, Iphias :

Τῷ δὲ ζύμβλητο γεραιῇ
 Ἰφιάς Ἀρτέμιδος πολιόχου ἀρήτειρα,
 καί μιν δεξιτερῆς χειρὸς κύσεν· οὐδέ τι φάσθαι
 ἔμπης ἰεμένη δύνατο, προθέοντος ὀμίλου,
 ἀλλ' ἢ μὲν λίπετ' αὔθι παρακλιδόν, οἷα γεραιῇ
 ὀπλοτέρων, ὁ δὲ πολλὸν ἀποπλαγχθεὶς ἐλιάσθη.

À sa rencontre vint la vieille Iphias, prêtresse d'Artémis protectrice de la ville et elle lui baisa la main droite ; en dépit de son désir, elle ne put pourtant lui parler en raison de l'avancée de la foule, mais elle fut laissée sur place au bord de la route, comme une vieille par de plus jeunes ; et lui, emmené au loin, fut séparé d'elle.

Dans un commentaire non publié, Christophe Cusset interprète ce passage d'une manière très analogue à celle de la rencontre entre Gorgô et Praxinoa et de la vieille femme¹¹⁶⁵. Comme dans *Les Syracusaines* de Théocrite, on peut lire, en effet, le manifeste d'une esthétique nouvelle de la part d'Apollonios de Rhodes. Les deux textes réemploient l'image métapoétique de la route tandis qu'un « jeune », « moderne »¹¹⁶⁶ prend ses distances avec une vieille femme, dont le grand âge représente la poésie ancienne.

χρησιμῶς : La forme est un accusatif dorien. Le nom n'est pas attesté en poésie avant Pindare chez qui c'est un *hapax* (*Pyth.* 4. 60). L'oracle n'est pas une prophétie ; il s'agit plutôt de savoir comment agir, s'il faut le faire ou non. Si dans les *Maximes des Sept sages*, on est enjoint à respecter les oracles (Χρησιμὸς θαύμαζε, 217. 49), on en trouve une définition dépréciative chez Eschyle. Le poète tragique évoque, dans le *Prométhée Enchaîné* (v. 661-662) « des oracles à la parole équivoque, au sens obscur et dits d'une manière confuse » : αἰολοστόμους || χρησιμῶς, ἀσήμους δυσκρίτως τ' εἰρημένους. Une certaine dérision quant aux oracles s'observe aussi chez Aristophane qui met en scène un personnage nommé Chresmos (fr. 9 et 29). Et dans les

¹¹⁶⁵ « Le silence d'Iphias prend ainsi une valeur métapoétique : par son âge avancé, Iphias représente aussi l'univers archaïque et ses valeurs ; (...) sa mise à distance par rapport aux plus jeunes et à Jason en particulier est aussi l'annonce d'un changement du récit épique : ce n'est pas seulement l'univers d'Iolcos qui est laissé en arrière par Jason, mais c'est aussi une manière poétique qui est abandonnée ».

¹¹⁶⁶ Chez Apollonios de Rhodes, une longue comparaison qui associe Jason et Apollon (*Arg.* 1. 307-311) renferme peut-être un jeu avec le nom du poète lui-même.

*Cavaliers*¹¹⁶⁷, Démosthène ironise sur Démos qui se fait manipuler par un nouvel esclave (v. 61) : ἄδει δὲ χρησμούς· ὁ δὲ γέρων σιβυλλιᾶ, « il chante des oracles et le vieux radote comme la Sibylle ! ». L'emploi du pluriel et la position du mot en début de vers traduisent l'ironie de Gorgô, confirmée par l'emploi du nom ἀπρεσβῦτις.

ἀπρεσβῦτις : Attesté pour la première fois chez Ésope, le nom πρεσβῦτις, féminin de πρεσβύτης, est assez rare avant Théocrite¹¹⁶⁸. Le grammairien Aristophane¹¹⁶⁹ le décrit comme l'avant-dernier âge de la vie et il faut sans doute voir dans l'emploi du mot l'insinuation de la sénilité de cette vieille femme. La dimension péjorative du substantif est évidente chez Lysias (1. 15). Au masculin, Théocrite emploie strictement ὁ πρέσβυς (*Id.* 1. 41 ; 25. 47).

ἀπόχετο : Le verbe a sans doute un effet comique : homérique, il est particulièrement attesté sous la forme d'un participe ἀποικομένοιο ou ἀποικομένου qui définit Ulysse « disparu » pour sa famille et son royaume (*Od.* 1. 135 et 253 ; 3. 77 ; 14. 8 ; 21. 70, etc.). Dans l'*Illiade* (11. 408), le verbe décrit le mouvement des lâches qui fuient le combat. Enfin, notons qu'Aristophane utilise le verbe au sens de « mourir » en parlant d'Agathon (*Gren.* 83) : ἀπολιπὼν μ' ἀποίχεται, « il m'a quitté, il est mort », dit Dionysos¹¹⁷⁰.

La forme ἀπόχετο n'est pas attestée avant Théocrite et la *Septante* (*Gen.* 28. 6. 1). L'usage du verbe ἀποίχομαι dans l'œuvre de Théocrite témoigne de la cohérence de son œuvre. Comme Cynisca dans l'*Idylle 14* (ἔξω ἀποίχεται θᾶσσον, « elle sortit assez précipitamment », v. 36), la vieille femme part, de manière définitive, rejetée par le locuteur. L'emploi du verbe dans l'*Idylle 24* (v. 74) est associé à la cécité de Tirésias¹¹⁷¹, une figure de la prophétie, comme la vieille femme. Le poète reprend d'ailleurs le verbe simple ὄχετο pour décrire le départ du prophète vieillissant après avoir délivré sa prophétie (v. 101-102) : φῆ, καὶ ἐρωήσας ἔλεφάντινον ὄχετο δίφρον || Τειρεσίας πολλοῖσι βαρὺς περ ἐὼν ἐνιαυτοῖς, « Il parla, et ayant repoussé son siège en ivoire, Tirésias s'en alla, alourdi par le poids de ses nombreuses années ».

¹¹⁶⁷ Voir aussi, par exemple, *Cav.* 109b ; 116 ; 121, etc.

¹¹⁶⁸ On observe 17 occurrences attestée avant lui, dont 5 chez Eschine, 3 dans le corpus ésopique, 3 chez les poètes tragiques (Eschyle et Euripide) et 2 chez Lysias. Le nom est donc un peu plus fréquent dans la prose.

¹¹⁶⁹ *Nomina aetatum* (fragmenta), 275. 22.

¹¹⁷⁰ Voir aussi *AP* 9. 432. 6.

¹¹⁷¹ La cécité est associée à une mort partielle : ναὶ γὰρ ἐμὼν γλυκὸν φέγγος ἀποικόμενον πάλαι ὄσσω, « oui, en effet, par la douce lumière qui jadis quitta mes yeux ».

Effet de citation, ou jeu sur les clichés littéraires ou iconographiques, l'emploi du verbe traduit aussi le mouvement attendu d'un devin : le retrait et le silence après l'énoncé oraculaire.

θεσπίζασα : C'est la forme dorienne du participe aoriste ; le verbe θεσπίζω apparaît chez les Tragiques¹¹⁷² et Hérodote (*Hist.* 1. 47. 7 et 8 ; 1. 48. 1 ; 4. 67. 4, etc.). Il est souvent employé absolument, contrairement à ici. La construction du verbe θεσπίζασα suivi de l'objet de la parole prophétique (χρησμῶς) introduit une sorte de redondance qui semble « enfermer » la vieille femme dans son rôle de « Pythie des rues ». Comme Cassandre, la vieille femme n'est pas prise au sérieux. C'est d'ailleurs le sort que risque tout devin, de sembler « prophétiser des mensonges » comme l'atteste l'échange entre Créon et Tirésias dans l'*Antigone* de Sophocle (v. 1053-1055) :

Κρ. οὐ βούλομαι τὸν μάντιν ἀντειπεῖν κακῶς.

Τε. καὶ μὴν λέγεις, ψευδῆ με θεσπίζειν λέγων.

Κρ. τὸ μαντικὸν γὰρ πᾶν φιλάργυρον γένος.

Créon : *Je ne veux pas répondre injurieusement à un devin.*

Tirésias : *C'est pourtant ce que tu dis en disant que je prophétise des mensonges !*

Créon : *La race des devins et une race tout entière avide d'argent.*

v. 64 : ΠΡ. πάντα γυναῖκες ἴσαντι, καὶ ὡς Ζεὺς ἀγάγεθ' Ἥραν.

Gallavotti (1993) attribue ce vers à un passant. Ce vers, à l'allure proverbiale¹¹⁷³, répond à l'allusion de la vieille femme à l'*Iliade* et convoque, un autre épisode connu de l'épopée. Comme l'explique E. Sistikou, « the story of the coupling of Zeus and Hera is recast from the sphere of epic poetry into that of oral gossip¹¹⁷⁴ ». Plaute décrit lui aussi des « je-sais-tout » de la ville qui connaissent les circonstances du mariage sacré de Zeus et Héra (*Trinum.* 151-153) :

Quod quisque in animo habet, aut habiturus est, sciunt.

Sciunt id, quod in aurem rex reginæ dixerit;

Sciunt id, quod Juno fabulata est cum Jove

Ce que chacun a dans son esprit, ou ce qu'on y aura, ils le savent ; ils savent ce que le roi aura dit à l'oreille de la reine ; ils savent de quoi Junon a parlé avec Jupiter.

¹¹⁷² 23 occurrences ; voir par exemple Esch., *Ag.* 1210 et 1213.

¹¹⁷³ Le vers évoque, comme les vers 24, 25, 26, 28 et 62, une « sagesse féminine » faite de formules.

¹¹⁷⁴ Sistikou (2008) p. 51 : « l'histoire de l'accouplement de Zeus et d'Héra passe de la sphère de la poésie épique à celle des ragots ».

Les mots de Praxinoa font aussi écho à l'expression homérique θεοὶ δέ τε πάντα ἴσασι, « les dieux savent assurément toute chose » répété à deux reprises dans l'épisode « égyptien » de Ménélas et de Protée au chant 4 de l'*Odyssée* (v. 379 et 468). Cette reprise signale la réécriture, vidée de sa grandeur, et au féminin, d'un passage particulièrement touchant de l'épopée homérique : Gorgô, avatar de Ménélas (voir v. 4) se voit offrir, sans émotion ni illusion, une prophétie par une devineresse qu'elle juge grabataire. Chez Pindare, c'est Apollon qui possède un « esprit sachant toute chose » (πάντα ἰσάντι νόῳ, *Pyth.* 3. 30). Au savoir des dieux, dans l'épopée, s'oppose ainsi, dans la poésie archaïque, l'ignorance des hommes. Dans l'invocation aux Muses du chant 2 de l'*Iliade*, le poète, protégé des déesses, accède à un savoir qui dépasse « la rumeur » (v. 485-486) : ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα, || ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν, « Car vous, vous êtes des déesses : vous assistez à tout et savez toute chose ; quant à nous, nous n'entendons qu'un bruit et ne savons rien ».

Théocrite n'est pas le premier à « corriger » cette expression homérique. Ainsi, Aristote, dans sa *Rhétorique* (1397b) expose que les dieux ne savent pas tout : εἰ μὴδ' οἱ θεοὶ πάντα ἴσασι, σχολῆ οἷ γε ἄνθρωποι, « si les dieux ne savent absolument pas tout, c'est encore moins le cas des hommes ». Les dieux d'Homère et d'Aristote sont également remplacés, par Praxinoa, par « les femmes ». Le vers renverse une double *doxa*, du moins en apparence, à travers l'hyperbole de πάντα placé en début de vers, et déclare la suprématie du savoir des femmes qui est confirmé par l'exemple de la fille de l'Argienne (v. 144-145).

La mise en scène de femmes qui exposent « leur connaissance » de l'épopée homérique a des précédents comiques, comme en témoigne un fragment de mime de Sophron (fr. 32)¹¹⁷⁵ : θᾶσαι ὄσα φύλλα καὶ κάρφεια τοὶ παῖδες τοὺς ἄνδρας βαλλίζοντι· || οἷόνπερ φαντί, φίλα, τοὺς Τρῶας τὸν Αἴαντα τῶι παλῶι, « Admire combien de feuilles et de fruits mûrs ces enfants jettent aux hommes, exactement comme firent, dit-on, ma chère, les Troyens contre Ajax avec de la boue ».

Ici, les femmes, telles des déesses, savent un « mystère » qu'Homère lui-même ne décrit pas en détail (*Il.* 292-297). La « nature » de l'union amoureuse des dieux a donné lieu à des interprétations littéraires, philosophiques et iconographiques, comme en témoigne Origène, évoquant Chrysippe (*Contre Celse*, 4. 48. 20-21) : παρερμηνεύει γραφὴν τὴν ἐν Σάμῳ, ἐν ἣ ἀρρήτοποιοῦσα ἡ Ἥρα τὸν Δία ἐγέγραπτο, « Il interprétait, mal, l'image conservée à Samos, sur laquelle Héra est dessinée pratiquant sur Zeus une chose indicible ».

¹¹⁷⁵ Héronidas utilise aussi cette manière : *Mim.* 1. 32-35 ; 4. 7-9.

La dimension humoristique de la substitution des « dieux » au profit des « femmes » se doublerait ainsi d'une allusion « leste » mais aussi d'implications politiques, au moment où les Lagides entreprennent leur propre divinisation. L'allusion à la première union de Zeus et Héra évoquée dans le chant 14 de l'*Iliade* (v. 295-296) est, en effet, un thème de la propagande lagide¹¹⁷⁶. Le mariage incestueux de Ptolémée II Philadelphe et de sa sœur Arsinoé II, célébrés comme *Theoi Adelphoi* probablement dès 272, a été associé symboliquement à la hiérogamie de Zeus et d'Héra¹¹⁷⁷. C'est d'ailleurs sur cette association que s'achève l'*Éloge de Ptolémée* de Théocrite (*Id.* 17. 128-134).

Mais évoquer le mystère de cette union, c'est aussi rappeler à la mémoire d'autres textes poétiques contemporains comme un poème de Sotadès de Maronée (fr. 16) dont le vers liminaire, selon R. Pregatostini¹¹⁷⁸, était sans doute Ἥρην ποτέ φασιν Δία τὸν τερπικέρανον, « Héra, jadis, dit-on, ... Zeus qui se réjouit de son foudre » et qui aurait pu s'achever, selon le critique, par le célèbre fr. 1 : Εἰς οὐχ ὀσίην τρυμαλιὴν τὸ κέντρον ὠθεῖς οὐ ὠθεῖ, « c'est vers un trou impie que tu fourres son dard (ou qu'il fourre son dard) ».

Dans ses *Aitia*, le poète Callimaque évoque lui aussi la hiérogamie de Zeus et d'Héra et feint d'être sur le point de révéler le mystère du mariage sacré de Zeus et d'Héra (fr. 75. 1-9 Pf.) : il fait également référence au poème de Sotadès à travers la reprise de l'expression οὐχ ὀσίη (v. 5). L'allusion lui permet surtout de proposer une réflexion sur sa propre poétique et sur ce que l'érudition contient de « dangereux¹¹⁷⁹ » à qui ne sait maîtriser ses propos :

ἤδη καὶ κούρω παρθένος εὐνάσατο,
 τέθμιον ὡς ἐκέλευε προνύμφιον ὕπνον ἰαῦσαι
 ἄρσενι τὴν τᾶλιν παιδὶ σὺν ἀμφιθαλεῖ.
 Ἥρην γάρ κοτέ φασι—κύον, κύον, ἴσχεο, λαιδρέ
 θυμέ, σύ γ' αἰεῖση καὶ τά περ οὐχ ὀσίη·
 ὦναο κάρτ' ἔνεκ' οὐ τι θεῆς ἴδες ἱερὰ φρικτῆς,
 ἐξ ἂν ἐπεὶ καὶ τῶν ἥρυγες ἱστορίην.
 ἢ πολυιδρεΐη χαλεπὸν κακόν, ὅστις ἀκαρτεῖ

¹¹⁷⁶ Voir Griffiths (1979).

¹¹⁷⁷ L'inceste est en filigrane du mythe d'Adonis ; un autre mariage divin et incestueux est mis en scène dans les *Idylles* 17 et 24 : celui d'Héraclès et Hébè.

¹¹⁷⁸ Pregatostini (1984) p. 139-147.

¹¹⁷⁹ L'irrévérence de Sotadès envers Ptolémée II fut, selon la tradition, punie. Voir Weber (1998-1999).

γλώσσης· ὡς ἔτεδὸν παῖς ὄδε μαῦλιν ἔχει.

Et déjà la jeune fille avait couché avec un jeune garçon, car il était une loi qui ordonnait que la jeune fille dorme son sommeil prénuptial avec un enfant mâle choyé par ses deux parents. En effet, Héra, jadis, dit-on...- chien, chien ! retiens-toi ! Cœur impudent : tu vas chanter précisément ce qui est impie ! sois béni car tu n'as pas vu les rites sacrés de la déesse qui fait frissonner. Puisque tu en aurais aussi vomé le résultat de ton enquête. Assurément l'érudition est un mal dangereux. Celui qui n'est pas maître de sa langue, celui-là, en vérité, comme un enfant, il tient un couteau.

πάντα γυναικες ἴσαντι : Une ironie, à plusieurs niveaux, est palpable : celle du locuteur, comme celle du poète qui remanie la formule θεοὶ δέ τε πάντα ἴσασιν (Hom., *Od.* 4. 379 et 468) et remplace les « dieux » par « les femmes ».

Le savoir des femmes, chez Homère, est spécialisé : c'est la compétence dans les « travaux convenables » qui font la valeur des femmes. L'expression γυναικας ἀμόμονα ἔργα ἰδυίας « des femmes versées dans les travaux convenables » est ainsi récurrente¹¹⁸⁰. Ce savoir s'oppose au savoir spécialisé des hommes ; la femme « ne connaît pas les travaux de la guerre » (γυναικός, ἣ οὐκ οἶδεν πολεμῆϊα ἔργα, *Il.* 7. 236). Ailleurs, le savoir des femmes est dangereux : ainsi, l'expression, ἣ σάφα ἤδη « qui savait clairement » se rapporte à la servante qui dénonce la ruse de Pénélope (*Od.* 2. 108 =24. 144)¹¹⁸¹.

Le savoir des femmes n'est pas épargné non plus chez les poètes comiques. On l'accuse même dans les *Grenouilles* (555 bis -556) de ne pas savoir ce qu'elle dit : Δι. ληρεῖς, ὦ γύναϊ, || κοῦκ οἶσθ' ὅ τι λέγεις, « tu déliras, femme, et tu ne sais pas ce que tu dis. ». Pour Ménandre, « la femme ne sait rien, sauf ce qu'elle veut » : Γυνὴ γὰρ οὐδὲν οἶδε πλὴν ὃ βούλεται¹¹⁸². Dans le poème contre les femmes de Simonide (fr. 7), une femme, celle issue de la terre, ne sait que manger (v. 21-23) :

οὔτε γὰρ κακὸν
οὔτ' ἐσθλὸν οὐδὲν οἶδε τοιαύτη γυνή·
ἔργων δὲ μούνον ἐσθίειν ἐπίσταται.

¹¹⁸⁰ *Il.* 9. 128 et 270 ; 19. 245 ; 23. 263 ; *Od.* 24. 278 et Hés., fr. 197.

¹¹⁸¹ Plus tard, Médée incarne également cette figure néfaste du « savoir » au féminin (Eur., *Méd.* 285).

¹¹⁸² *Sententiae e codicibus Byzantinis*, 143.

Ni le mal ni l'honnête : elle ne sait rien, cette femme. Elle ne maîtrise qu'un seul type d'ouvrage : manger.

Si, à première lecture, ce manifeste pourrait se référer à l'expansion des domaines de compétence des femmes à l'époque hellénistique et pourrait témoigner, dans une certaine mesure, d'une évolution sociale, l'hyperbole, ainsi que la lourde histoire littéraire de l'incompétence des femmes en dehors de la ruse et des travaux « convenables », minent cette eulogie à laquelle le personnage lui-même ne croit guère.

ἴσαντι : Cette forme dorienne pour ἴσασιν est attestée une fois ailleurs dans un fragment attribué à Épicharme (fr. 53. 2). La forme du singulier, ἴσατι, a pour sujet la poétesse de cour au v. 145. D'autres formes du verbe dorien ἴσαμι¹¹⁸³ sont attestées chez Théocrite : ἴσαμι (*Id.* 5. 119) et ἴσαις (*Id.* 14. 34).

ἀγάγεθ' Ἥραν : Le verbe ἄγω, au sens d' « emmener chez soi une femme pour l'épouser », est attesté chez Eschyle (*Pr.* 558). Ce sens est « en germe » chez Homère dans la mesure où il s'applique à la capture des femmes en contexte de guerre (*Il.* 9. 594) et notamment à celle d'Hélène (*Il.* 3. 72 et 93)¹¹⁸⁴.

Chez Homère, la seule association d'Héra et du verbe ἄγω est à la voix active. Elle se trouve au chant 5 de l'*Iliade* (v. 731-732) : ὑπὸ δὲ ζυγὸν ἤγαγεν Ἥρη || ἵππους ὠκύποδας : « sous le joug, Héra amena les chevaux aux pieds agiles ». Il se pourrait que Théocrite joue sur une image inversée de la déesse dans le contexte épique et convoque une Héra devenue cavale. Il y a, en tout cas, à l'œuvre une trivialisation de la hiérogamie, marquée et par l'emploi et par la voix du verbe.

v. 65 : ΓΟ. θᾶσαι, Πραξινόα, περὶ τὰς θύρας ὄσσοις ὄμιλος.

Comme aux vers 14 ou 34, Gorgô interrompt Praxinoia et la « recentre » sur la « réalité » qui l'entoure afin de poursuivre leur projet. Ce vers fonctionne comme une didascalie qui donne « à voir » au lecteur le décor dans lequel les femmes évoluent : elle se trouvent désormais en vue du palais.

Le temps de l'engagement décisif pour les Syracusaines approche : il leur faudra percer cette cohue qui se bat pour franchir les portes du palais qui semble, pour ainsi dire, assiégé. En effet, la

¹¹⁸³ Attesté chez Pind., *Pyth.* 4. 248 ; voir aussi Épich., fr. 254 et 6.

¹¹⁸⁴ Voir aussi *Il.* 4. 19 ; 7. 350 et Eur., *Andr.* 104.

foule sous tension est massée devant un obstacle, comme les Troyens face au mur des Achéens au chant 12 de l'*Illiade* (v. 467-468) : Κέκλετο δὲ Τρώεσσιν ἐλιζάμενος καθ' ὄμιλον || τεῖχος ὑπερβαίνειν, « ayant circulé à travers la foule des Troyens, (Hector) leur enjoignit d'escalader le rempart ».

θαῖσαι, Πραξινοῖα : L'injonction fait écho à θάρσει, Πραξινοῖα (v. 56).

θαῖσαι : La forme dorienne de l'impératif aoriste est attestée dans le corpus des mimographes (Épich., fr. 114 ; Sophr., fr. 26 et fr. 32) et ailleurs chez Théocrite (*Id.* 1. 149 ; 3. 12 ; 4. 50 ; 10. 41 ; *Ép.* 17. 1). C'est la deuxième occurrence du verbe θεάομαι (voir v. 23) dans le texte ; on peut la rapprocher de l'adjectif θαητὸς au vers v. 84. Cette invitation rappelle la voix poétique dans l'épigramme ekphrastique (voir *Ép.* 17. 1 ; Nossis, *AP* 6. 354. 2), mais a aussi des précédents dans le texte dramatique (Eur., *Herc.* 1131 = Aristoph., *Cav.* 997) : ἰδοῦ, θέασαι : vois, observe ! ». Le verbe n'implique pas la vue seule, mais invite sans doute à l'appréhension synesthésique de l'environnement, comme dans l'*Idylle 1* (v. 149) : θαῖσαι, φίλος, ὡς καλὸν ὄσδει, « examine, mon ami, comme <la coupe> a belle odeur ! ». Ici, le bruit, ὄμιλος, et non l'odeur, se surimpose à la vue.

περὶ τὰς θύρας : Les portes du palais sont enfin en vue. Le trajet est un « porte à porte » depuis la porte de la cour de Praxinoia (τὰν ἀυλείαν, v. 43). Notons le passage du singulier au pluriel qui contribue à traduire la supériorité du palais sur la maison de Praxinoia.

ὄσσοι : L'emploi du relatif à valeur exclamative est un trait de langage commun aux trois voix féminines du poème qui partagent un intérêt pour le nombre, la mesure ; il sert à former l'hyperbole (v. 41 ; 44 ; 112 ; 115 ; 117 et 146).

ὄσσοι ὄμιλος : L'expression fait écho à l'exclamative ὄσσοι ὄχλος (v. 44). Cependant, comme nous l'avons signalé, le nom ὄχλος n'est pas homérique (v. 5 ; 44 ; 59 ; 72) contrairement au nom ὄμιλος que l'on peut même qualifier d'« hyper-homérique »¹¹⁸⁵. Le nom désigne le rassemblement, la bousculade, l'attroupement, la mêlée¹¹⁸⁶. Chez Homère, le nom traduit tant la « troupe », de combattants (*Il.* 11. 469 ; 17. 365, etc.) que le bruit qui lui est associé, « le tumulte » (*Il.* 5. 353, etc). L'emploi de ce nom confirme l'interprétation du verbe θαῖσαι comme étant une injonction de Gorgô à une appréhension polysensorielle de la foule. Théocrite joue sur un effet de

¹¹⁸⁵ Il y a plus de 90 occurrences du nom dans le corpus homérique.

¹¹⁸⁶ *DELG* (1980) p. 797.

synesthésie spectaculaire dans l'*Idylle* 22 (v. 7) pour traduire la violence multiple de l'ὄμιλος en employant l'expression αἱματόεντα... καθ' ὄμιλον, « à travers le tumulte sanglant ».

v. 66 : ΠΡ. θεσπέσιος. Γοργώ, δὸς τὰν χέρα μοι· λάβε καὶ τὸ,

θεσπέσιος : La phrase est elliptique et averbale. L'adjectif θεσπέσιος qui caractérise ὄμιλος (v. 65) fait écho à θεσπίζασα (v. 63). Il y a un jeu de mots dans la mesure où le « prodigieux » renvoie au lieu où « l'oracle » est sur le point de se vérifier¹¹⁸⁷. L'adjectif, homérique, jamais employé au nominatif masculin comme ici, caractérise quelque chose dont la mesure n'est pas humaine¹¹⁸⁸ et comme ici, le bruit, un fracas assourdissant, « monstrueux », ἡχῆ θεσπεσίη (*Od.* 3. 150 ; 11. 43 et 633 ; *Il.* 8.159 ; 12. 252 ; 13. 834 ; 15. 355 et 590). C'est d'ailleurs dans l'expression ἄχω θεσπεσία que l'on rencontre l'adjectif chez Sappho (fr. 44. 27) et Alcée (fr. 130. 4). Enfin, par son étymologie, l'adjectif exprime le « divin » (*Il.* 1. 591 ; *Od.* 13. 363, etc.) ; il semble ainsi particulièrement approprié aux abords du palais des *Theoi Adelphoi*.

Γοργώ δὸς ... λάβε : Les impératifs traduisent la détermination de Praxinoa qui est remise de ses émotions ; elle retrouve temporairement sa figure d'autorité auprès de Gorgô (voir v. 3 ; v. 36).

Γοργώ, δὸς τὰν χέρα μοι : L'expression ressemble à une citation homérique, mais détournée de son contexte d'emploi. Au chant 23 de l'*Iliade* (v. 75-76), le spectre de Patrocle se présente en rêve à Achille et lui demande les honneurs funèbres qui lui permettront de rejoindre l'Hadès. Mort en errance entre deux mondes, il lui demande de lui donner la main.

Comme ici, le geste traduit la confiance et l'affection ; il annonce également un adieu à jamais : καὶ μοι δὸς τὴν χεῖρ'· ὀλοφύρομαι, οὐ γὰρ ἔτ' αὖτις || νίσομαι ἐξ Ἀΐδαο, ἐπήν με πυρὸς λελάχητε, « Et donne-moi ta main ; je t'en supplie en pleurant, car je ne reviendrai pas de nouveau de l'Hadès, lorsqu'un bûcher me sera concédé¹¹⁸⁹ ».

L'expression δὸς τὰν χέρα μοι traduit aussi parfois un signe de détresse, comme l'illustre la séparation tragique de Polyxène et d'Hécube dans la tragédie d'Euripide (*Héc.* 409-410 et 439-440) : χέρα || δὸς, « donne ta main ».

¹¹⁸⁷ Le sens de « prophétique » est attesté chez Eschyle (*Ag.* 1154).

¹¹⁸⁸ Voir aussi Pind., *Pyth.* 12. 13.

¹¹⁸⁹ Au vers 96, Praxinoa se tait et disparaît de l'action dramatique.

Théocrite réemploie une citation associée à une situation pathétique et renouvelle le geste qui semble empreint d'une affection banale et témoigne du courage et de la solidarité des Syracusaines pour avancer vers le palais. L'effet ménage une forme de suspens quant au succès de leur entreprise, il joue encore une fois sur l'attitude antihéroïque des femmes : lors d'un assaut guerrier, les mains des soldats ne sauraient être entravées.

καὶ τὴ : L'expression annonce la formation du deuxième groupe de femmes, celui des esclaves. Il semble que selon la tradition, les femmes de bonne condition ne sortaient jamais seules¹¹⁹⁰. L'effet de symétrie se double de la manifestation d'une hiérarchie sociale entre maîtresses et esclaves qui peut rappeler les effets de correspondances dissymétriques entre l'univers de Praxinoa et celui de la souveraine.

v. 67 : Εὐνόα, Εὐτυχίδος · πότεχ' αὐτᾶς μὴ ἀποπλαγχθῆς

Εὐνόα, Εὐτυχίδος : Le style elliptique permet la juxtaposition des noms des deux esclaves dont la dimension propitiatoire, « Bonne volonté » et « Bonne fortune », apparaît pleinement. Du point de vue iconographique, Aphrodite apparaît parfois entourées de vertus personnifiées comme Eudaimonia ou Paidia, mais aussi Eutychia¹¹⁹¹. Cette vertu peut s'entendre dans un contexte privé mais aussi plus largement au sein de la cité et de la sphère politique publique. Les noms Eunoa et Eutychis évoquent ainsi des vertus politiques dont on sait qu'elles sont aussi associées aux souverains hellénistiques. Un décret de l'île de Délos (*IG XI (4) 542*), antérieur à l'*Idylle 15* (c. 290-285), est à ce titre exemplaire. « Le peuple des Déliens » offre « au roi Lysimaque et à la reine Arsinoé » « toute leur bonne volonté » (εὐνοίαν π[ᾶσαν] ; le décret s'achève par la formule « à la bonne fortune » (τύχη]ι ἀγαθῆι)¹¹⁹².

Le nom des esclaves pourrait aussi signaler un certain « jeu » du poète qui s'adresse au pouvoir royal. On sait qu'Arsinoé II est, au moins après sa mort, assimilée à la déesse de la Fortune¹¹⁹³. Cependant, tout récemment, J. Dwyer a tenté de montrer partir d'un fragment comique

¹¹⁹⁰ Gow (1952) t. II p. 283-284.

¹¹⁹¹ Une hydrie attribuée au Peintre de Meidias conservée à Florence (Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81948) représente de manière remarquable Adonis et Aphrodite entourés de divinités comme Paidia, Hygieia, Pannykhis mais aussi Eutykhia, Eudaimonia et Eurynoè.

¹¹⁹² *IG XI (4) 542* (l. 20-22) : τῶι βασιλεῖ Λυσιμάχῳ καὶ Ἀρ[σι]νό[η]ι || τῆι β[ασιλίσσῃ] τὴν τοῦ δή[μου το]ῦ Δηλί[ων] || εὐνοίαν π[ᾶσαν]· τύχη]ι ἀγαθῆι·

¹¹⁹³ Voir par exemple le camée conservé au Musée Paul Getty à Malibu (LA 92. 8. 9).

d'Apollodore de Caryste cité par Athénée (*Deipn.* 7. 13) que la reine était déjà associée à la déesse Tychè au moment de la guerre chrémonidéenne¹¹⁹⁴.

Εὐτυχίδος : L'emploi du nom εὐτυχία se développe autour du V^e s. ; en poésie il est attesté d'abord chez Pindare (*Ném.* 1. 10 ; fr. 94a. 13). En *Ol.* 6. 81, il désigne la bonne fortune qu'Hagésias de Syracuse a reçue des dieux lors de sa victoire aux jeux olympiques. Une *hydria* conservée au Musée archéologique national de Florence montre Eutychia auprès d'Adonis et d'Aphrodite enlacés (Inv. 81948). Eutyichis préside ainsi aux exploits sportifs (la poussée finale pour franchir les portes du palais) et accompagne opportunément la hiérogamie représentée au palais.

πότεχ' ... μῆ : La formule rhétorique τὸν νοῦν προσέχειν fréquente chez les orateurs et Platon¹¹⁹⁵, se trouve abrégée par l'urgence de l'ordre donné : la désinence verbale est élidée, le complément d'objet sous-entendu. La forme dorienne de l'impératif est attestée, au pluriel, chez Aristophane (*Ach.* 733) qui remplace « l'esprit » par « le ventre » : ἀκούετε δῆ, ποτέχετ' ἐμὶν τὰν γαστέρα, « écoutez, accordez-moi l'attention de vos estomacs ».

ἀποπλάγχθῆς : Le verbe ἀποπλάζω, suivi ici du génitif αὐτᾶς, est homérique et signifie « être séparé de » ; il se trouve particulièrement associé à Ulysse. La forme simple du verbe, πλάζω, définit Ulysse dès le deuxième vers de l'*Odyssee* : Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ || πλάγχθη, « Conte-moi, Muse, l'homme aux mille ruses, qui connut l'errance extrême ». La forme ἀπεπλάγχθης répétée deux fois dans l'*Odyssee*, décrit justement l'errance d'Ulysse (8. 573 ; 15. 382). Ainsi, de manière assez amusante, Praxinoa admoneste Eunoia afin qu'elle ne revive pas le destin d'Ulysse.

Ce verbe, relativement rare chez Homère, décrit ailleurs la propulsion, par un choc, d'un élément de l'armement comme un casque (*Il.* 13. 578), une flèche (*Il.* 13. 592). Enfin notons l'expression du désespoir d'Aphrodite (*Hy. Hom. Aphr.* 254) lorsqu'elle réalise être enceinte d'Anchise : ἀπεπλάγχθη δὲ νόοιο, « j'ai erré loin de ma raison ». Le verbe n'est plus attesté

¹¹⁹⁴ Dans une communication intitulée « Arsinoe II and the "Case Maker" of Apollodorus of Carystus » : « From the Athenian perspective, a Macedonian Tyche who was perceived as the cause of a conflict can only be interpreted as a rebuke of Arsinoe II—who had begun to develop a unique association with Tyche at this time (cf. the Agathe Tyche Arsinoe faience oinochoe from the Athenian agora) —and her role in instigating the Chremonidean War. »

¹¹⁹⁵ Voir, par exemple, Plat., *Lys.* 219b5-6.

ensuite jusqu'à sa reprise par les poètes alexandrins, Théocrite (voir aussi *Id.* 22. 35) et Apollonios de Rhodes (*Arg.* 1. 316 ; 1220 ; 1325 ; 2. 774 ; 957).

v. 68 : πᾶσαι ἄμ' εἰσένθωμες· ἀπρὶξ ἔχευ, Εὐνόα, ἀμῶν.

πᾶσαι ἄμ' εἰσένθωμες: Les quatre femmes se fraient désormais un passage à travers la foule par groupe de deux se tenant la main ; elles se préparent à franchir en force les portes de palais. Louise Bouly de Ledain note avec justesse que l'expression rappelle les injonctions d'Ulysse « lorsqu'il prépare le massacre des prétendants, en organisant son entrée dans les lieux avec Eumée et Philoetios : ἀλλὰ προμνηστῖνοι ἐσέλθετε, μηδ' ἅμα πάντες, | πρῶτος ἐγώ, μετὰ δ' ὕμμες. [...] (« mais entrez l'un après l'autre, et non tous ensemble, moi le premier, et vous après », *Od.*, XXI, 230-231). Il s'agit cependant, dans l'*Idylle 15*, de faire le contraire de ce qu'Ulysse ordonne à ses compagnons¹¹⁹⁶ ». L'emploi de la forme dorienne manifeste l'appropriation de l'hypotexte homérique par Théocrite qui le détourne pour servir une autre figuration héroïque : c'est, paradoxalement, la force que les femmes choisissent et non la ruse, apanage d'Ulysse, certes, mais aussi de manière topique de leur sexe.

ἀπρὶξ ἔχευ, Εὐνόα, ἀμῶν : L'agencement des mots mime l'encadrement d'Eunoa. Ce jeu visuel, déjà observé au vers 11, se renouvelle au v. 76.

ἀπρὶξ : L'adverbe est rare. Avant Théocrite, il est attesté à cinq reprises¹¹⁹⁷. Il est employé, comme ici, avec le verbe ἔχω chez Sophocle (fr. 354. 4) et dans un fragment de Sophron (fr. 89) et se trouve associé au geste de prendre une main fermement chez Platon (*Théét.* 155e 5). L'adverbe signifie littéralement « comme les dents d'une scie, d'où, fermement, sans lâcher prise ». L'étymologie associe l'adverbe au verbe πρίω, « froter comme pour scier, faire grincer » la dentition, qui décrit, par extension, la morsure ou toute actions des dents (*Hipp., Progn.* 37 ; *Aristoph., Gren.* 927 ; *Soph., fr.* 777). Le choix de l'adverbe pourrait ainsi être motivé par la phobie de Praxinoa. Enfin, dans l'*Idylle 24*, l'expression est associée au premier exploit d'Héraclès (v. 54-55) qui tient « fermement de ses douces menottes » les deux serpents envoyés par Héra (θῆρε δύω χεῖρεσσιν ἀπρὶξ ἀπαλαῖσιν ἔχοντα). Il n'est pas impossible que Théocrite ait recours à un effet d'écho qui renvoie à cet autre poème afin de renforcer la dimension héroï-comique de la scène.

¹¹⁹⁶ Bouly de Ledain (2021) p. 261.

¹¹⁹⁷ Voir aussi *Soph., Aj.* 310 où l'adverbe sert à peindre le désespoir du héros qui tient sa chevelure.

ἀπριξ ἔχευ ... ἀμῶν : Le verbe ἔχω est suivi du génitif comme chez Sophron (fr. 89) et en *Id.* 7. 20.

ἀμῶν : La forme dorienne, répétée au vers 94, est assez rare avant Théocrite (*Alc.*, fr. 10b. 16 ; *Épich.*, fr. 266 ; *Philolaus*, fr. 6. 6). Sa rareté contribue à la mise en valeur du bloc solidaire que constitue le groupe de femmes. De manière notable, il se pourrait que le pronom renvoie le plus souvent à des voix féminines comme chez Euripide (*Troy.* 592, τέκνων δὴ ποθ' ἀμῶν, « de mes enfants »), Aristophane (*Lys.* 168, τὼς μὲν ἀμῶν ἄνδρας, « nos époux à nous ») et chez Corinna (fr. 26. 1. 1) ἀμῶν δόμων, « nos demeures » et ailleurs chez Théocrite, en *Id.* 2. 185.

v. 69 : οἴμοι δειλαία, δίχα μοι τὸ θερίστριον ἤδη

Une nouvelle crise interrompt Praxinoa : son voile est déchiré. Alors que les femmes sont presque parvenues aux portes du palais, toujours prises dans la cohue qui menace de les engloutir, un homme déchire accidentellement le voile de Praxinoa. Avec la destruction de la création textile dans laquelle la protagoniste avait mis son âme (v. 37), l'intégrité physique de Praxinoa est atteinte. La symbolique, tragique, évoque le viol, la mort. Cependant, alors même qu'elle dit avoir mis toute son âme dans la confection de sa tenue (τὰν ψυχὰν ποθέτηκα, v. 38) et que l'événement est formulé en termes tragiques, la réponse émotionnelle de Praxinoa est difficile à interpréter¹¹⁹⁸.

Normalement prompte à l'invective, Praxinoa semble s'adresser au coupable avec une politesse respectueuse. Bien plus, Praxinoa blâme la foule et oublie, semble-t-il, son voile. L'appel vers les Adonies serait-il trop puissant pour des atermoiements ? Pour une fois, la crise est résolue par l'attitude bienveillante et prévenante du coupable lui-même dont la compagnie paraît bien agréable¹¹⁹⁹. Néanmoins, l'épisode du voile déchiré confirme combien l'action dramatique de l'*Idylle 15* semble fondée sur la succession de crises qui vont croissant de violence potentielle, physique ou psychologique, sur Praxinoa.

οἴμοι δειλαία : C'est une version comique ou « para-tragique » de l'expression οἴμοι τάλαινα formulée par des personnages féminins dans le corpus tragique¹²⁰⁰ (*Él.* 788 ; 883 ; 926 ; 1143 et 1409 ; *Ant.* 554 ; *Ajax* v. 800, etc.). L'adjectif δειλαία est employé seul chez Eschyle (*Choéph.* 517), Sophocle (*Él.* 849 et 1076 ; *Trach.* 906 et 1027) et Euripide (*Méd.* 1265 ; *Héc.* 156,

¹¹⁹⁸ Il est à noter qu'elle informe Gorgô de l'accident avant de s'adresser au responsable.

¹¹⁹⁹ v. 71, 74, 75. Il prend d'ailleurs soin des femmes jusqu'à l'intérieur du palais.

¹²⁰⁰ Ménandre est le seul poète comique à adopter l'expression : *Dysc.* 189 ; *Mis.* 247 ; fr. 151.

203 et 206 ; etc.), puis chez les poètes alexandrins (Call., *Hy.* 6. 83 ; Bion, *Ép. Ad.* 4). Théocrite l'emploie dans l'invective de Simaitha à sa servante Thestylis dans l'*Idylle* 2 (v. 21) : Θεστυλί. δειλαία, πᾶ τὰς φρένας ἐκπετότασαι ; « Thestylis ! malheureuse, où se sont envolés tes esprits ? ».

L'exclamation οἴμοι δειλαία est la première attestation au féminin de cette expression¹²⁰¹ dont l'équivalent au masculin, οἴμοι δειλαιοσ, est fréquent dans le texte comique (12 occurrences chez Aristophane¹²⁰² ; une chez le poète comique Euboulos, fr. 116-117. 13) mais n'apparaît qu'une fois chez Sophocle (*Antig.* 1271) : Créon l'emploie une seule fois, de manière disjointe (Κρ. οἴμοι, || ἔχω μαθὼν δειλαιοσ). Contre toute attente, donc, l'expression n'a pas de tonalité tragique particulière.

δίχα... ἔσχισται : L'adverbe annonce par ses sonorités le verbe ἔσχισται qui est mis en valeur par le rejet au vers suivant. Praxinoa semble commencer par délivrer l'information essentielle : le châle est déchiré en deux parties.

δίχα μοι : Le vers débute par ce qui ressemble à une citation de Sappho qui exprime les souffrances de l'amour qui « divise » l'esprit et rend fou l'amant (fr. 51) οὐκ οἶδ' ὅττι θέω· δίχα μοι τὰ νοήματα, « je ne sais que faire ; mes pensées sont divisées en deux ». Cette citation, qui mobilise une autre voix poétique, au féminin, comme ailleurs dans ce texte, pourrait contribuer à convoquer une tonalité « érotique¹²⁰³ » dans cette traversée d'Alexandrie imprégnée de souvenirs homériques et redonner vigueur à la « variété » (ποικιλία) du texte.

μοι : Le pronom fonctionne comme un écho avec οἴμοι, ce qui prolonge le cri de détresse en l'affadissant déjà. Il traduit aussi à quel point le voile fonctionne comme un double symbolique du personnage.

θερίστριον : Le choix de l'hypocoristique, hérité en partie du genre comique¹²⁰⁴, contribue à donner une dimension affective au vêtement et peut-être éroticisante comme au vers 31, χιτώνιον. Le choix du mot rare a suscité des questions d'interprétation chez les commentateurs ; c'est probablement le même vêtement que le τὼμπέχονόν cité aux vers v. 21 et v. 39. Avant Théocrite, il est seulement attesté, en littérature, dans un fragment du poète comique Euboulos (fr. 103) puis,

¹²⁰¹ Voir *Oracl. Sibyll.* 3. 55 ; l'expression est reprise par Ach. Tat., *Leuc.* 2. 24. 2 et 5. 25. 4.

¹²⁰² *Cav.* 139 ; *Nu.* 1473 et 1504 ; *Guêp.* 40 ; 165 ; 202 ; 1150 ; *Paix*, 233 ; *Ois.* 990 ; *Thesm.* 391 et 1051 ; *Plout.* 850.

¹²⁰³ On peut mettre cette tonalité nouvelle en lien avec le « dévoilement » de Praxinoa mais aussi la proximité de son corps avec celui de l'étranger et ses « mots doux ».

¹²⁰⁴ Les diminutifs vestimentaires sont bien attestés chez Aristophane : χιτώνιον fr. 326 ; fr. 632 ; *Ass.* 374 ; *Plout.* 984 ; ιματίδιον, *Plout.* 985 et *Lys.* 470, etc.

dans une lettre d'Aristénète où il désigne un manteau d'homme (1. 27)¹²⁰⁵. Photios (θ. 115) définit le mot comme étant un « sur-vêtement d'été » (†θήριστον† και θερίστριον· θερινὸν ἱμάτιον).

Le terme θερίστρον est cependant bien attesté dans les sources papyrologiques et témoigne peut-être de la « banalité » du mot qui désigne somme toute, un vêtement adapté au climat égyptien (voir par exemple, *P. Cair. Zen.* 59092 : θερίστρον λευκὸν πεπλυμένον « un châle blanc, lavé » ; *PSI. Com.* 12. 01, etc.). Un autre argument pour lire dans ce mot une irruption du langage quotidien est la fréquence du nom θερίστρον dans la *Septante* (*Gen.* 24. 65. 3 ; 38. 14. 2 et 38. 19. 1). Ainsi, un passage du *Cantique du Cantique* évoque une scène que l'on peut mettre en rapport avec le passage (5. 7. 2-3). C'est la jeune amante, « malade d'amour » qui parle : ἐπάταξάν με, ἐτραυμάτισάν με, || ἦραν τὸ θερίστρόν μου ἀπ' ἐμοῦ φύλακες τῶν τειχέων, « Ils m'ont frappée, ils m'ont blessée, ils m'ont enlevé mon châle, les gardes des remparts ».

Dans l'*Idylle* 27 (v. 59-60), la destruction du vêtement (ἀμπεχόνη) est le signal visuel de la défloration de la jeune fille :

ΚΟ. ἀμπεχόνην ποίησας ἐμὴν ῥάκος· εἰμὶ δὲ γυμνά.

ΔΑ. ἄλλην ἀμπεχόνην τῆς σῆς τοι μείζονα δώσω.

La jeune fille : *Tu as fait de ma robe un haillon ; je suis nue.*

Daphnis : *Je te donnerai une autre robe, plus opulente que la tienne.*

Le passage fait ainsi écho à une violence possible faite aux femmes, dans l'univers urbain comme dans le paysage bucolique.

Au chant 14 de l'*Illiade*, le nouveau voile d'Héra est un attribut essentiel de la séduction qui annonce la hiérogamie (v. 184). D'ailleurs, « sur les représentations du *hieros gamos* d'Héra et de Zeus, notamment sur la métope du temple E de Sélinonte, c'est Zeus qui dévoile son épouse. Cette image correspond à la norme du voile dans le mariage grec et rappelle le dévoilement de la *numphè*, un moment essentiel du rituel matrimonial¹²⁰⁶. »

Dans une perspective « littéraire et classique », la coquetterie de Praxinoa pourrait ici évoquer celle des courtisanes¹²⁰⁷, à moins que sa tenue ne puisse renvoyer aux préparatifs d'un

¹²⁰⁵ Voir aussi Myrinos, *AP* 6. 254.

¹²⁰⁶ Delavaud-Roux (2014) p. 116.

¹²⁰⁷ Le personnage pourrait avoir l'humeur au « flirt » v. 74 sq.

(*hieros gamos*)¹²⁰⁸. À l'époque classique, c'est seulement dans la période autour du mariage que la jeune fille « peut et doit être *poikilos*, bigarrée en vue de plaire à son conjoint et de l'ensorceler (*terpein et thelgein*), ce que lui permet Aphrodite. La bigarrure, la chamarrure appartiendrait ainsi au domaine des sortilèges amoureux. Après ce temps, quand la *numphè* a accompli son œuvre et devenue *gunê*, un tel accoutrement (fait d'or, de broderies et de couleurs éclatante dont le pourpre) la place du côté des femmes de mauvaises mœurs, de la courtisane¹²⁰⁹. »

L'attention au costume de Praxinoa et la destruction de celui-ci « classe » également la protagoniste d'un point de vue social, mais aussi d'un point de vue éthique. En effet, le costume féminin à l'époque hellénistique a évolué, ce dont témoignent certaines statuettes dites de Tanagra notamment. La philosophe pythagoricienne Phytis (IV^e-III^e s.), décrit un code vestimentaire approprié pour la femme contemporaine : « Il faut que la femme soit vêtue de blanc, avec simplicité et sans superfluité. Elle y parviendra si elle n'emploie point, pour se vêtir le corps, des voiles transparents, bigarrés et tissés en soie, mais si elle se sert de tissus modestes de couleur blanche. Ainsi faisant, elle évitera la magnificence, le luxe et la coquetterie, et n'inspirera point une jalousie perverse aux autres femmes. Elle renoncera absolument de porter sur elle de l'or ou de l'émeraude, car ces ornements coûtent très cher et manifestent un orgueilleux dédain pour les femmes du peuple¹²¹⁰ ».

Le « dévoilement » de Praxinoa comporte probablement diverses significations entremêlées. Enfin, à l'époque classique, la symbolique du voile oscille entre Éros et Thanatos. Déchirer ses propres vêtements ou porter des haillons peut également traduire la déchéance comme celle de Xerxès dans *Les Perses* d'Eschyle (v. 199 ; 468 ; 835) et le deuil pour les femmes (125 ; 538). Dans le deuil traditionnel, les sources rapportent que les femmes se griffent parfois le visage (voir v. 28), s'arrachent les cheveux, déchirent leurs vêtements, retirent leur voile d'épouse digne.

Le corpus tragique conservé nous offre de multiples exemples de personnages dont les vêtements sont défaits, dégradés, enlevés, déchirés de leurs propres mains ou de celles d'autrui, et

¹²⁰⁸ Dans cette perspective, voir v. 77.

¹²⁰⁹ Gherchanoc (2009) p. 211-212.

¹²¹⁰ Meunier (1932) p. 71-73.

l'acte n'est jamais anodin¹²¹¹ : c'est un signe visuel fort qui indique la plupart du temps la dégradation du statut ou même la mort à venir d'un personnage¹²¹².

D'ailleurs, en choisissant le nom *θερίστριον* et non *ἀμπεχόνη* ou *ἀμπέχονον*, Théocrite ménage non seulement un effet de surprise et de variation qui traduit également un souci d'acribie, mais également un jeu de mots avec le verbe *σχίζω* au vers suivant qui associe deux mots aux connotations opposées. En effet, le nom *θερίστριον* signifie « faucille » dans les *Rois* (13. 20) de même que le nom *θεριστήριον* chez Maxime de Tyr (*Dissertatio* 24. 6. 23). La violence du verbe et les échos tragiques qu'il reflète annoncent peut-être la « mort » symbolique de Praxinoa, réduite au silence par Gorgô au vers 96 (*σίγη, Πραξινοά*).

v. 70 : ἔσχισται, Γοργοῖ. ποττῶ Διός, αἴθε γένοιο

L'apostrophe à Gorgô, suivie par l'invocation à Zeus et l'optatif de souhait contribue au pathétique du vers.

ἔσχισται : Le verbe *σχίζω* est attesté depuis Homère, cependant son emploi, en décalage par rapport à l'action attendue, est ici hyperbolique. Le verbe *σχίζω* évoque en effet avant tout la taille du bois (*Xén., Cyr.* 5. 3. 49). Ainsi le nom *σχίζα* s' signifie d'abord le « morceau de bois fendu (*Od.* 14. 425 ; *Aristoph., Paix* 1032 ; au plur. *Il.* 1. 462 ; 2. 425 ; *Od.* 3. 459, etc.). Le verbe exprime, dans ses premiers emplois, une idée de violence sauvage¹²¹³ (*Hés., Sc.* 428 ; *Soph., Él.* 98).

Ici, le choix du verbe *σχίζω* et la présence possible, à travers la polysémie de *θερίστριον*, d'une métaphore agricole rappellent la manière dont Électre raconte le crime de Clytemnestre et d'Égisthe, qui ont « fendu » la tête d'Agamemnon (*σκίζουσι*) avec un outil détourné, une hache servant à abattre les chênes¹²¹⁴. L'emploi du verbe au sens de « déchirer un vêtement » est cependant attesté dans la *Septante* (*σχιζόμενοι τοὺς χιτῶνας, Esai.* 36. 22) et ensuite dans le *Nouveau testament* (*Luc, 5, 36*), ce qui rend difficile la détermination des connotations de l'expression de Praxinoa.

¹²¹¹ Eschyle, *Pers.* 198-199 ; 465-470 ; 835-836 ; 1017-1023 ; 1036 et 1060 ; *Ag.* 1264-1268 et 1269-1278 ; *Choéph.* 896-898 ; *Suppl.* 117-121 et 902-903.

¹²¹² Noël (2012) p. 193-197.

¹²¹³ Le verbe exprime ensuite toute « division » conceptuelle notamment en géographie. C'est le verbe du Nil, par exemple, chez Hérodote (*Hist.* 2. 17).

¹²¹⁴ *Soph., Él.* 98-99 et 195-196. Voir Noël et Rémond (2017).

ποττῶ Διός : C'est l'équivalent, en dorien, de l'expression πρὸς Διὸς¹²¹⁵ ou πρὸς τοῦ Διός (Aristoph., *Nu.* 314). La préposition est apocopée devant l'article. Cette invocation exclusivement attestée chez Théocrite (*Id.* 5. 74) contribue à la coloration dorienne du discours. Comme en *Id.* 4. 50, l'expression semble trahir une intense détresse : θαῖσαί μ', ὦ Κορύδων, ποττῶ Διός, « Regarde-moi, Corydon, par Zeus ! ».

v. 71 : εὐδαίμων, ὄνθρωπε, φυλάσσειο τῶμπέχονόν μοι

Alors même que Praxinoa dit avoir mis toute son âme dans la confection de son manteau (τὰν ψυχὰν ποθέτηκα, v. 38), l'événement un instant formulé en termes tragiques ne semble pourtant avoir aucune incidence grave. Tant pis pour le manteau, les deux femmes continuent à cheminer, désormais protégées par un homme prévenant heureusement tombé (εὐδαίμων, v. 71 ; φίλ' ἀνδρῶν, v. 74 ; χρηστῶ ἀνδρὸς, v. 75). Le registre tragique est donc aussitôt convoqué que détourné.

εὐδαίμων : L'adjectif qui signifie littéralement « au bon *daimon*, dont le sort attribué par la divinité est heureux », est mis en valeur au début du vers. C'est la seule occurrence chez Théocrite de cet adjectif non-homérique qui est attesté en association avec ὄλβιος (un adjectif particulièrement important dans l'*Idylle*) chez Hésiode (*Tvauux*, 826), Théognis (*Élég.* 1. 1013) et Eumélos (fr. 8. 1). Les précautions oratoires de Praxinoa qui contrastent avec la violence verbale déchaînée, virtuellement, contre les maris au début du poème et les hommes évoqués lors de son bref éloge de Ptolémée II (v. 47-50) pourraient traduire, dans une certaine mesure, la nécessité, pour les femmes en particulier, de se montrer amène dans un moment de vulnérabilité.

ὄνθρωπε : L'apostrophe, attestée ailleurs chez Théocrite (*Id.* 4. 62 ; 5. 16), est à rapprocher de ἄνερ φίλε (v. 52) et de φίλ' ἀνδρῶν (v. 74) mais contraste par la présence de la particule ὦ qui pourrait marquer, ici, une politesse plus appuyée. Le vocatif ὄνθρωπε, fréquent en prose et dans la comédie, est commun. C'est la manière d'usage de s'adresser à un citoyen mâle adulte dont on ignore le nom, c'est aussi la manière dont on s'adresse à des esclaves, de manière méprisante ou péjorative (« Hé, toi ! »).

¹²¹⁵ Cette exclamation est fréquente chez Platon : *Eut.* 4e 4 ; 5c 8 ; *Ap. Soc.* 25c 5 ; 26e, etc.

φυλάσσειο : Le verbe φυλάσσω est homérique ; il comporte l'idée de deux mouvements antagonistes liés à la protection¹²¹⁶. Ici, il s'agit d'une invitation à protéger par l'écart : « tiens-toi à l'écart de, prend garde à ». On retrouve cette forme en homotaxie dans l'*Idylle 3* (v. 5) : φυλάσσειο μή τυ κορύψη, « prends garde <au bouc>, qu'il ne t'encorne ! ».

τώμπέχονόν : Le nom est mieux attesté au féminin (ἀμπεχόνη). Le neutre ἀμπέχονον est un *hapax* attesté dans un fragment de la seconde version des *Thesmophories* d'Aristophane (fr. 321. 7) qui consiste en une longue énumération d'accessoires féminins réels ou inventés. Au-delà de sa dimension comique et critique de la superficialité féminine, le passage comporte diverses curiosités lexicographiques susceptibles d'intéresser Théocrite, comme le nom νίτρον adopté par le poète au vers 16.

v. 72a : ΞΕΝΟC : οὐκ ἐπ' ἐμὶν μὲν, ὁμῶς δὲ φυλάξομαι.

ΞΕΝΟC : L'homme qui prend la parole est caractérisé comme « un étranger » : il n'est pas « citoyen » alexandrin¹²¹⁷. Il est vraisemblable que ce soit l'homme responsable du voile déchiré au vers précédent (ἄνθρωπε), mais il n'est pas impossible que ce soit un autre passant pris dans la cohue.

Sa présence traduit et la mobilité hellénistique et la diversité d'origine des populations à Alexandrie, tout comme Battaros, dans le *Mimiambe 2* d'Héronidas qui évoque « tous les étrangers qui résident dans la cité », ἅπανσι τοῖς οἰκεῦσι τὴν πόλιν ξεῖνοις (v. 94). Dans ce texte, le personnage décrit aussi son statut d'étranger qu'il estime être inférieur au reste du peuple. Il affirme « frissonner même devant le moindre des citoyens » (τῶν δημοτέων φρίσσουντα καὶ τὸν ἥκιστον, v. 30). « L'état de xénos se définit par deux critères principaux : l'origine extérieure et l'absence d'attaches familiales en un lieu donné¹²¹⁸ ». Contre toute attente, « il ne s'agit qu'exceptionnellement de l'étranger au pays, de celui qui réside en temps normal à l'extérieur des frontières de l'Égypte (...) ; en règle générale xénos dans les papyrus désigne l'étranger intérieur,

¹²¹⁶ Ces deux mouvements sont bien perceptibles dans les *Maximes des Sept Sages* : mouvement protecteur « vers » : Χρονίαν φιλίαν φύλαπτε (*Sent.* 215. 19) et mouvement « protecteur » de retrait : Λύπην φυλάππου (215. 28). Voir v. 113.

¹²¹⁷ Hunter (1991) note la disparition des « Barbares » dans la poésie alexandrine (p. 83-86). Selon lui, la cour lagide n'est pas le lieu où exprimer la supériorité grecque (p. 84).

¹²¹⁸ Veisse (2007) p. 54.

celui qui en Égypte même se trouve hors de son domicile habituel¹²¹⁹ ». On peut être grec et étranger (Ἑλλην[α ὄν-]τα καὶ ξένον), comme en témoigne le *P. Enteux*. 79 (1. 9-10)¹²²⁰.

ἐπ' ἑμῖν : Théocrite emploie l'expression ἐπ' ἑμεῦ en *Id.* 7. 86. L'expression rappelle le début du manuel d'Épictète (1. 1) Τῶν ὄντων τὰ μὲν ἐστὶν ἐφ' ἡμῖν, τὰ δὲ οὐκ ἐφ' ἡμῖν, « Parmi les choses, il y a celles de notre ressort et celles qui ne sont pas de notre ressort. » La réflexion sur la nature des actions faites de plein gré ou malgré soi et des choses que l'on peut maîtriser ou non est attestée dès Platon et se développe chez Aristote¹²²¹. La question de la responsabilité criminelle est évoquée chez Lysias (*Contre Simon*, 42. 8). Pour être coupable, il faut « avoir voulu et prémédité » (ὕπερ ὧν ἐβούλευσαν καὶ προῦνοήθησαν). L'homme se dédouane de toute responsabilité et Praxinoa, au vers suivant, qui comprend et ses regrets et la nature involontaire du dommage, l'excuse.

ὁμως : L'adverbe marque, ici, la concession.

φυλάξομαι : La reprise du verbe φυλάσσω employé par Praxinoa au vers précédent en même position métrique traduit qu'une entente, une harmonie est possible avec cet homme.

v. 72b : ΠΡ. ὄχλος ἀλαθέως·

Praxinoa exprime de nouveau sa perception de la foule et excuse, de manière indirecte, l'étranger qui a déchiré sa tenue.

ὄχλος : C'est la foule « homérique » qu'observe de nouveau Praxinoa, comme aux vers 44 (ὄσσοσ ὄχλος) et 59 (ὄχλος πολύς).

ἀλαθέως : Cette forme dorienne de l'adverbe transmise par les *papyri* est très rare : avant Théocrite, elle est attestée deux fois : chez Épicharme (fr. 252 : εἰκότως μὲν οὐκ ἔφα τόδ', ἀλλ' ἀλαθέως ἔφα) et chez Simonide (fr. *37) dans un passage bien connu (Plat., *Prot.* 339b) de l'éloge de Scopas qui témoigne de l'éthique du poète. Le poème de Simonide et ces vers font l'objet d'une

¹²¹⁹ Veïsse (2007) p. 53. L'auteur précise : « À ma connaissance ne relève clairement de cette catégorie que le *P. Cair. Zen.* 1 59021 (258), une lettre adressée au diocète Apollonios par le directeur de la Monnaie d'Alexandrie au sujet du change des pièces en or ; à ce propos sont en effet évoqués « les étrangers qui arrivent (dans le pays) par la mer » : οἱ τε ξένοι οἱ εἰσπλέοντες (1. 9-10) ».

¹²²⁰ Veïsse (2007) p. 55.

¹²²¹ On trouve peu d'occurrences de l'expression chez Platon (voir, par exemple, *Rép.* 398b 5), par rapport à chez Aristote, dans le corpus duquel elle est attestée plus de 45 fois. Dans l'*Éthique à Eudème* (1225a 30-31), le philosophe conclut : ὥστε καὶ διάνοιαί τινες καὶ πάθη οὐκ ἐφ' ἡμῖν εἰσίν, « donc, certaines pensées et ce que nous ressentons ne dépendent pas de nous ».

lecture approfondie par le Socrate de Platon, dans le *Protagoras* qui reprend de manière appuyée l'adverbe (343e 3 ; 344a 4 et 5 ; 344b 7) : ἄνδρ' ἀγαθὸν μὲν ἀλαθέως γενέσθαι || χαλεπὸν, « Devenir un homme bon, véritablement, est difficile ».

Il s'agit peut-être d'une allusion au commentaire de Socrate (*Prot.* 344 a) sur la place de l'adverbe dans les vers de Simonide : καὶ τὸ ἀλαθέως ὀρθῶς ἐπ' ἐσχάτῳ κείμενον, « la place correcte du mot « véritablement » est à la fin de la phrase »¹²²². Il y a sans doute, dans l'emploi de l'adverbe et son positionnement une intention de Théocrite qui reste difficile à définir.

Deux fragments de Cercidas livrent également l'adjectif qui se trouve, comme ici, en fin de vers (fr. 1. 7 ; fr. 2. 3).

v. 73a : ὠθεῦνθ' ὥσπερ ὕες.

Cette comparaison prosaïque, à première lecture, convoque l'univers agricole dans les rues d'Alexandrie. Très travaillée du point de vue des sonorités, elle se trouve également mise en valeur par l'*antilabè*. L'image ὥσπερ ὕες simplifie et dégrade une comparaison homérique récurrente (*Il.* 5. 783 ; 7. 257 ; 16. 823, etc.) et qui célèbre, à travers l'image du sanglier, la vaillance du héros¹²²³. Homère, en effet, n'utilise jamais le mot ὥσπερ qui entre en littérature avec le poète iambique Archiloque (fr. 26. 6 ; fr. 42. 1 ; fr. S478a. 41).

ὠθεῦνθ' : Le verbe ὠθέω qui implique un mouvement vers l'avant, est homérique¹²²⁴ et Théocrite le choisit pour sa connotation épique et militaire, comme on le voit, par exemple, en *Il.* 16. 569 = 17. 274 : Ἦσαν δὲ πρότεροι Τρῶες ἐλίκωπας Ἀχαιοῦς, « les premiers, les Troyens repoussèrent les Achéens au regard vif » ou chez Xénophon (*Xén., Hell.* 6. 4. 14 : οἱ τε ἄλλοι ὑπὸ τοῦ ὄχλου ὠθούμενοι : « les autres étaient repoussés par la masse (des soldats) »). Cependant, la forme n'est pas attestée avant Théocrite qui emploie ailleurs le verbe à l'actif (*Id.* 2. 127 ; 16. 61 ; 22. 201 ; 25. 147).

En prose, le verbe est attesté pour décrire le mouvement des porcs, notamment chez Platon (*Euthyd.* 294d) : ὥσπερ οἱ κάπροι οἱ πρὸς τὴν πληγὴν ὁμόσε ὠθούμενοι, « comme les sangliers

¹²²² Socrate propose de comprendre que c'est le processus qui est « véritablement » difficile (« C'est en vérité devenir un homme de bien, d'un côté, qui est difficile »).

¹²²³ Voir aussi *Il.* 4. 253 ; 8. 338 ; 11. 293 ; 12. 146, etc. Par ailleurs, le casque d'Ulysse offert par Mérion est orné de dents de sangliers (*Il.* 10. 264) comme le ceinturon d'or d'Héraclès (*Od.* 11. 611). Pour une étude du héros homérique comparé au sanglier, voir Schnapp-Gourbeillon (1981) p. 46-49.

¹²²⁴ On compte plus de 40 occurrences du verbe dans le corpus homérique.

qui se trouvent pressés au-devant des coups ». Le verbe est également associé au rut des truies chez Aristote (*H. A.* 572b 25) : καὶ αἱ ὕες δ' ὅταν ἔχωσι πρὸς τὴν ὀχείαν ὀρμητικῶς, ὃ καλεῖται καπρᾶν, ὠθοῦνται καὶ πρὸς τοὺς ἀνθρώπους, « et les truies, quand elles se trouvent ardentes à s'accoupler (c'est ce que l'on appelle, καπρᾶν, "être cochon"), se ruent même sur les gens ». On peut d'ailleurs se demander si les porcs mentionnés par Praxinoa ne pourraient pas être des truies, dans la mesure où Aristote emploie le nom κάπρος pour désigner le mâle reproducteur (*H. A.* 542a).

ὄσπερ ὕες : La comparaison nous transporte dans un univers naturaliste. La forme ὕς (22 occurrences), plus rare que la forme σῦς (53 occurrences), est attestée chez Homère notamment dans l'expression ἀργιόδοντος ὕος (*Il.* 10. 264 ; 23.32 ; *Od.* 8.60, etc). Le nom désigne le porc destiné au sacrifice et à la consommation humaine.

Le porc est aussi un symbole de la richesse d'Ulysse à Ithaque (*Od.* 15. 556) : ἐνθα οἱ ἦσαν ὕες μάλα μυρίαί, « là où étaient les porcs en nombre infini »¹²²⁵. La comparaison pourrait ainsi marquer une forme de similitude rapprochant les palais d'Ithaque et d'Alexandrie. Ailleurs chez Théocrite, le porc est un symbole de bêtise (*Id.* 5. 23) : ὕς ποτ' Ἀθαναίαν ἔριν ἤρισεν, « Jadis un porc contre Athéna engagea querelle ». Sauvage, l'animal est nuisible, si l'on en croit le gourmand Héraclès qui encourage, chez Callimaque (*Hy.* 3. 156) Artémis à éliminer les sangliers dommageables, selon lui, aux hommes¹²²⁶ : σύες ἔργα, σύες φυτὰ λυμαίνονται, « Les sangliers dévastent les travaux <des hommes>, les sangliers dévastent les plantations ».

On peut aussi lire dans cette comparaison une allusion au danger qui se précise autour du palais. L'afflux massif de « ces porcs » traduit une forme de menace et pourrait même annoncer, ironiquement, la mort de l'amant d'Aphrodite, au cœur des célébrations des Adonies d'Arsinoé II. En effet, le porc, avatar dégradé et domestiqué du sanglier, rappelle l'animal qui selon le mythe, causa la mort d'Adonis¹²²⁷.

Il est d'ailleurs amusant de noter que le porc est écarté de la plupart des sacrifices et en particulier des sacrifices en l'honneur d'Aphrodite¹²²⁸. Il y pourrait donc y avoir donc un jeu

¹²²⁵ Voir aussi *Od.* 8. 476, etc.

¹²²⁶ Callimaque convoque le souvenir de la femme chez Hésiode : κακὸν ἀνθρώποισιν, *Théog.* 709. Noter l'inversion de la citation. Il oppose les sangliers aux lièvres (λαγωοί, v. 155) et aux daims (πρόκες, v. 155). La mention des lièvres, au moins, pourrait renfermer une allusion à Ptolémée I^{er}, fils de Lagos.

¹²²⁷ Ulysse aussi est victime d'un sanglier (Hom., *Od.* 19. 439 sq.).

¹²²⁸ Aristophane (*Acharn.* 791-794) évoque le premier l'interdiction de sacrifier des porcs à Aphrodite : cette interdiction serait causée par les circonstances mêmes de la mort d'Adonis (*Schol. Aristoph., Acharn.* v. 793).

(politique et/ ou religieux) sur l'inadéquation ou non de cette foule aux abords du palais, et ce d'autant plus que Cypris-Arsinoé accepte ou acceptera des porcs en sacrifices (*P. Cairo Zen. 59298 et 59305*)¹²²⁹.

Enfin, la comparaison ὥσπερ ὕεσ convoque aussi et surtout le souvenir du mythe de Circé tel qu'il est raconté au chant 10 de l'*Odyssee* et, peut-être, ses représentations iconographiques¹²³⁰. Et de fait, une présence de Circé à l'intérieur du palais est confirmée par divers éléments du texte¹²³¹ : Théocrite, poète courtisan qui semble de prime abord soutenir la stratégie de communication et d'autocélébration de la souveraine, obscurcit délibérément la caractérisation de d'Arsinoé II, notamment en jouant sur des écarts intertextuels inattendus « performés » à travers la voix « spontanée » des Syracusaines. Cette association consciente et signifiante d'Arsinoé II à Circé, « femme ou déesse » (ἡ θεὸς ἢ ἡ γυνή¹²³²) est annoncée par l'expression ὥσπερ ὕεσ, se poursuit au vers 79, lorsqu'admirant les textiles déployés pour les Adonies, Gorgô associe indirectement Arsinoé II à une « déesse » (v. 79), après avoir cité Homère.

L'image des porcs décrit donc à la fois une populace associée à l'univers militaire et animalisée que craignent et méprisent les protagonistes, mais aussi des hommes, qui à l'opposé du poète, ne savent pas se prémunir contre les pouvoirs dissimulés de la royauté. Les ultimes vers de l'*Idylle 9*¹²³³ éclairent d'une nouvelle signification à la fois poétique et politique l'association de Circé et d'Arsinoé II : le poète y évoque ses « chères Muses » (ἐμὶν Μοῖσαι φίλαι, v. 35) et conclut (v. 35-36) : οὓς γὰρ ὀρεῦντι || γαθεῦσαι. τὼς δ' οὔτι ποτῶ δαλήσατο Κίρκᾳ, « Ceux qu'elles regardent, réjouies, jamais de son philtre Circé ne les troubla ».

L'opposition entre les deux univers, celui des Muses et celui de l'enchanteresse est signifiant : au bon poète, σοφὸν comme Ulysse, qui les réjouit, les Muses confèrent une protection

¹²²⁹ Il existe d'autres exceptions : Athénée (3. 95f-96a) évoque, dans ses *Deipnosophistes*, une fête d'Aphrodite célébrée à Argos, au cours de laquelle un porc était sacrifié à la déesse : les Ὑστήρια, ou « fêtes du cochon ». L'Aphrodite de Métropolis en Thessalie, selon Strabon (9. 5. 17) et celle Kastniétis d'Aspendos, une colonie d'Argos, recevaient aussi un tel sacrifice. Strabon en témoigne (9. 5. 17) en citant Callimaque : Καλλίμαχος μὲν ὅν φησιν ἐν τοῖς ἰάμβοις τὰς Ἀφροδίτας (ἡ θεὸς γὰρ οὐ μία) τὴν Καστινήτιν ὑπερβάλλεσθαι πάσας τῶ φρονεῖν, ὅτι μόνη παραδέχεται τὴν τῶν ὑῶν θυσίαν, « Callimaque rapporte dans ses *Iambes* que de toutes les Aphrodites (car la déesse n'est pas unique), la déesse Kastniétis l'emporte en sagesse car elle seule accepte le sacrifice des porcs ». Voir Call., *Iamb.* fr. 200a Pf.

¹²³⁰ Un petit bronze du Ve s. représentant un des compagnons d'Ulysse en cours de transformation est conservé au Walters Arts Museum à Baltimore (Inv. 54.1483).

¹²³¹ Je reprends ici des éléments de mon étude sur « le portrait en objets » d'Arsinoé II : Rémond (2020).

¹²³² *Od.* 10. 228 et 255.

¹²³³ Il n'est pas certain que ce poème soit de Théocrite : Legrand (1927) ; Gow (1952).

particulière qui assure contrairement aux « porcs » de l'*Idylle 15* liberté, sécurité et intégrité, y compris et surtout face au pouvoir royal¹²³⁴.

v. 73b : ΞΕ. θάρσει, γύναι· ἐν καλῷ εἰμές

θάρσει, γύναι : Comme Gorgô (v. 13 et v. 56), cet étranger est rassurant. L'expression, pleine de dignité, rappelle un fragment de Sophocle (fr. 65. 1 : θάρσει, γύναι). On retrouve une expression proche dans l'*Idylle 24* (v. 73) où Tirésias dit à Alcmène : « Courage, femme aux illustres rejetons, sang de Persée » (θάρσει, ἀριστοτόκεια γύναι, Περσῆιον αἶμα).

ἐν καλῷ : L'expression est fréquente chez les Historiens¹²³⁵ ; elle signifie ici « en un lieu favorable », « en sécurité ». Elle désigne parfois l'enceinte d'un port (Xén., *Hell.* 6. 2. 9). L'expression qui relève d'un prosaïsme militaire contribue à marquer l'importance de la beauté dans le poème. Effectivement, l'intérieur du palais sera « beau ». L'image nautique entre en réseau d'autres éléments du poème que l'on peut associer et au thème du périple et au culte de Zéphyritis.

ἐν καλῷ εἰμές : Cette expression initie un échange plus profond avec Praxinoa ; celle-ci la reprend, à l'optatif de souhait, au vers suivant : ἐν καλῷ εἴης. Il y a peut-être un double sens dans la reprise de Praxinoa qui pourrait conférer des considérations esthétiques et éthiques à l'expression employée plus banalement par l'étranger. Pour ce dernier, il s'agit simplement, sans doute, d'exprimer le sentiment sécurité après le danger.

εἰμές : Cette forme verbale dorienne n'est attestée que chez Théocrite ; elle contribue au manifeste identitaire des Syracusaines et du poète lui-même (v. 89 et 91 ; voir aussi *Id.* 2. 5).

v. 74 : ΠΡ. κῆς ὄρας κῆπειτα, φίλ' ἀνδρῶν, ἐν καλῷ εἴης,

Jusqu'ici, Praxinoa n'a exprimé à son interlocuteur que reproches et généralités. Lorsque l'homme se confirme être prévenant et aimable, Praxinoa adopte une nouvelle attitude marquée par une forme de solennité et la reprise de l'expression ἐν καλῷ εἶναι en même position métrique.

¹²³⁴ Cette figuration de la reine et plus largement de la Cour en Circé connaîtra un renouveau à la Renaissance.

¹²³⁵ ἐν καλῷ [τόπῳ], Aristoph., *Thesm.* 292 ; ἐν καλῷ « dans des circonstances favorables », Thuc., *Hist.* 5. 59. 60. Voir aussi Xén., *HG* 2. 1. 25 ; 6. 2. 9.

κῆς : Cette crase apparaît ailleurs chez Théocrite (v. 147 ; *Id.* 18. 15 : κῆς ἔτος ἐξ ἔτεος) et Héronidas (*Mim.* 2. 88 et 4. 34)¹²³⁶.

κῆς ὄρας κῆπειτα : L'expression, hyperbolique, est presque redondante. L'expression ἐς τὰς ὄρας, « pour toujours », est attestée chez Aristophane (*Gren.* 382)¹²³⁷. Le nom ὄρα est employé dans le sens de « moment opportun » aux v. 26 et 147. Les Saisons sont personnifiées aux vers 103-104. L'expression εἰς ὄρας est attestée d'abord au chant 9 de l'*Odyssée* : la fertilité constante du pays des Cyclopes est exprimée par l'expression αἰεὶ εἰς ὄρας (v. 134), « pour toujours, aux saisons venues ». L'expression se trouve aussi dans une prière contenue dans l'*Hymne homérique à Dionysos* (26. 12-13) : δὸς δ' ἡμᾶς χαίροντας ἐς ὄρας αὔτις ἰκέσθαι, « donne-nous, à nous qui nous en réjouissons, de revenir de nouveau la saison venue ».

κῆπειτα : La forme contractée semble héritée d'Épicharme (fr. 35. 7) ou de Sophron (fr. 11).

φίλ' ἀνδρῶν : L'expression, affectueuse, fait écho à ἄνερ φίλε (v. 52). Théocrite la réemploie en *Id.* 24. 40 : c'est ainsi qu'Alcmène s'adresse à son époux¹²³⁸. Chez Homère, la tournure φίλοι ἀνέρες est fréquente (par ex. *Il.* 4. 41). Le génitif pluriel distingue cet homme parmi tous.

ἐν καλῷ εἴης : Voir v. 73b. L'expression a une dimension moins pragmatique qu'au vers précédent et renvoie à une dimension esthétique que le palais est sur le point d'offrir à ses visiteurs. La répétition pourrait se doubler d'une allusion au culte maritime et portuaire d'Arsinoé II associé à Aphrodite Euploia « that quickly spread to every harbor in the Ptolemaic realm. The maritime cult so permeated the Ptolemaic naval network that a number of strategic seaports were (re)founded under the name Arsinoë— possibly at Kallikrates' instigation¹²³⁹ ».

v. 75 : ἄμμε περιστέλλων. χρηστῷ κοϊκτίρμονος ἀνδρός.

ἄμμε : La forme du pronom se trouve chez Homère (13 occurrences); notons qu'elle est attestée aussi chez les poètes lyriques et chez Sappho (fr. 38). Praxinoa et Gorgô sont-elles unies sous la protection de l'homme ou est-ce un pluriel qui désigne simplement Praxinoa comme au v. 15 ?

¹²³⁶ Voir aussi *AP* 7. 731. 6.

¹²³⁷ On peut aussi la rapprocher de l'expression εἰς τὸν αἰῶνα bien attestée dans la *Septante* (*Gen.* 3. 22. 4 ; 6. 3. 3, etc.) dans la mesure où l'idée d'éternité est prépondérante dans la tradition judaïque.

¹²³⁸ Au contraire des Syracusaines. Voir v. 11 : ΓΟ. μὴ λέγε τὸν τεὸν ἄνδρα, φίλα, Δίωνα τοιαῦτα.

¹²³⁹ Brumbaugh (2019), p. 176 .

περιστέλλον : Le verbe est un *hapax* homérique que Théocrite détourne du contexte d'emploi d'origine. Au chant 24 de l'*Odyssée*, Laërte évoque son fils disparu (v. 292-293) qu'il imagine même mort : οὐδέ ἐ μήτηρ || κλαῦσε περιστείλασα πατήρ θ', οἷ μιν τεκόμεσθα « et sa mère, n'a pu le pleurer après l'avoir enveloppé (d'un linceul), ni son père, nous qui l'avons mis au monde ». Le participe περιστείλασα traduit l'enveloppement dans un textile et plus particulièrement celui du cadavre dans un linge mortuaire¹²⁴⁰. Ici, Théocrite emploie le verbe au sens métaphorique d'« entourer de soins » comme chez Hérodote (*Hist.* 1. 98 ; 2. 147 ; 9. 60). Le verbe se rapporte aux peuples, sujets de Ptolémée II, dans l'*Idylle* 17, qui peuvent se consacrer à leurs travaux (v. 97) ; il s'applique aussi avec une dimension affective au chant chez Pindare¹²⁴¹.

Le verbe renvoie ici (métaphoriquement), au souvenir du drapé enveloppant et protecteur du voile désormais déchiré de Praxinoa et remplacé par la présence protectrice, potentiellement chargée d'érotisme de l'étranger. Sa prévenance semble d'ailleurs se doubler de la fabrique d'un couple « idéal » avec Praxinoa et à rebours de celui qu'elle forme avec Dinon qui se traduit, en partie, par l'usage des personnes verbales. L'homme emploie d'abord la première personne du singulier φυλάζομαι (v. 72), puis la deuxième personne du singulier, θάρσει (v. 73) et adopte pour finir la première personne du pluriel (εἰμές, v. 73).

Le participe περιστεύουσα employé dans une épigramme de Posidippe (122 A-B., v. 1-3) explicite la charge érotique possible du geste de l'étranger. Dans ce poème, l'enveloppe parfumée du vêtement, l'ἀμπεχόνη¹²⁴², est pratiquement personnifiée et, double de l'amante, enveloppe le corps de Charaxos :

Δωρίχα, ὅστέα μὲν σὰ πάλαι κόνις ἦν ὃ τε δεσμὸς
χαίτης ἢ τε μύρων ἔκπνοος ἀμπεχόνη,
ἧ ποτε τὸν χαρίεντα περιστεύουσα Χάραξον

Doricha, tes os, depuis longtemps, ne sont plus que cendre, comme le ruban retenant ta chevelure et ton châle exhalant des parfums et qui jadis enveloppa le charmant Charaxos.

¹²⁴⁰ Chez Sophocle, cette dimension d'enveloppement funéraire s'applique à une tombe (τάφον, *Aj.* 1170).

¹²⁴¹ Pind., *Isthm.* 1. 33.

¹²⁴² C'est le même type de vêtements que porte Praxinoa (v. 15 ; 39 et 71).

χρηστῶ κοϊκτίρμονος ἀνδρός : C'est un génitif exclamatif comme au vers 4¹²⁴³. L'absence d'article est à rapprocher de l'exclamative καλῶν, φίλη Κυννοῖ, ἀγαλμάτων, dans le *Mimiambe 4* d'Hérondas (v. 20). Cette exclamative pourrait difficilement être un commentaire ironique de Praxinoa¹²⁴⁴.

χρηστῶ : Cet étranger est, du moins en apparence, moralement opposé aux maris : en effet, l'adjectif χρηστός est un antonyme de κακός et de πονηρός chez Platon (*Prot.* 313d). Praxinoa semble conférer à cet homme la bravoure que les protagonistes elles-mêmes adoptent durant la traversée d'Alexandrie. L'adjectif détermine, en effet, le « bon soldat, vaillant » (Hdt., *Hist.* 5. 109 ; 6.13 ; Soph., *Phil.* 437, etc). L'adjectif a aussi une dimension politique au sens de « bon citoyen, loyal, méritant » (Démosth., 20. 7 ; Thuc., 3. 64 ; Lys., 14. 3). Dans l'épigramme 13, Théocrite fait parler Hipponax d'outre-tombe : aux « méritants », le poète iambique offre protection :

εἰ μὲν πονηρός, μὴ προσέρχου τῷ τύμβῳ·
εἰ δ' ἐσσι κρήγυός τε καὶ παρὰ χρηστῶν,
θαρσέων καθίζου, κῆν θέλης ἀπόβριζον.

Si tu es méchant, ne t'approche pas de mon tombeau ! Mais si tu es bon, et parmi les gens honnêtes, assieds-toi, confiant, et si tu veux, fais un somme.

κοϊκτίρμονος : C'est un autre exemple de crase qui renvoie moins à la pratique homérique qu'au genre dramatique et comique en particulier. L'adjectif οἰκτίρμων est extrêmement rare avant Théocrite ; il est dérivé du nom οἰκτιρμός, un *hapax* chez Pindare (*Pyth.* 1. 85) : ἀλλ' ὅμως, κρέσσον γὰρ οἰκτιρμοῦ φθόνος, « cependant l'envie est plus forte que la compassion ». Le caractère de l'étranger entre ainsi en opposition avec celui de Dinon, le mari de Praxinoa (φθονερόν κακόν, v. 10) et plus largement, peut-être avec tous les envieux mis en scène dans la poésie contemporaine.

L'adjectif apparaît aussi dans un fragment de Gorgias (fr. 11a. 206) dans lequel le sophiste décrit son caractère et se dit « compatissant avec ceux qui sont éprouvés par le sort », τῶν δυστυχοῦντων οἰκτίρμων. Cette idée de compassion apparaît également dans une épigramme

¹²⁴³ Pour d'autres génitifs exclamatifs chez Théocrite, voir, par exemple, *Id.* 4. 40 et 10. 39.

¹²⁴⁴ L'emploi ironique de l'adjectif est cependant attesté dès Aristophane : il décrit un imbécile, un homme débonnaire, simple, crédule, niais (*Nuées*, 8) ; Plat., *Phèdr.* 264 b ; *Theat.* 161 a ; on le trouve particulièrement en apostrophe : ὦ χρηστέ, Démosth., 330. 27, etc.

attribuable à Damagétos (*AP* 7. 359. 1) : Εἴ με νέκυν κατέθαπτες ἰδὼν οἰκτίρμονι θυμῷ, « si à la vue de mon cadavre, tu m'avais enterré avec un cœur plein de pitié ».

La compassion est principalement traduite en grec par deux noms ἔλεος et οἶκτος qui semblent associés à une manifestation sonore. Ainsi, le nom οἶκτος apparaît, chez Homère, avec des pleurs dans deux clausules de l'*Odyssée* (οἶκτος δ' ἔλε λαὸν ἅπαντα, *Od.* 2. 81 ; οἶκτος δ' ἔλε πάντας Ἀχαιοῦς, 24. 438)¹²⁴⁵. Le sentiment n'est pas absolument positif à l'époque classique. La pitié de Néoptolème (*Eur. Phil.* 1074-1075) est susceptible d'être condamnée par Ulysse. Chez Platon, Socrate refuse la pitié et les atermoiements des juges et de son entourage. Chez Euripide, le nom est attesté dix fois, ce qui témoigne peut-être d'une évolution favorable à cette émotion. Liée au savoir et à la sagesse des hommes dans *Électre*, (v. 294-296) ; elle n'est pas sans causer une douleur morale à qui l'éprouve :

ἔνεστι δ' οἶκτος ἀμαθίαι μὲν οὐδαμοῦ,
σοφοῖσι δ' ἀνδρῶν· καὶ γὰρ οὐδ' ἀζήμιον
γνώμην ἐνεῖναι τοῖς σοφοῖς λίαν σοφήν.

La pitié ne se rencontre jamais avec l'ignorance, mais chez les hommes sages ; et ce n'est pas sans dommage que les sages ont une intelligence extraordinairement empreinte de sagesse.

L'emploi de l'adjectif οἰκτίρων se développe à l'époque hellénistique. En effet, il est particulièrement attesté dans la *Septante* puis dans *Le Nouveau testament*. Il décrit initialement une qualité du dieu des Juifs (17 occurrences) mais aussi de ses sectateurs (*Ex.* 34 .6. 2 ; *Ps.* 85. 15. 1 ; 102. 8. 1 ; 108. 12. 2 ; 110. 4. 2 ; etc.) qui se confirmera chez les Chrétiens (*Luc.* 6. 36. 1-2). L'injonction récurrente γίνεσθε χρηστοὶ καὶ οἰκτίρμονες (*Jean, Act.* 107. 1 ; *Just.* 1. *Apol.* 15. 13 ; *Dial.* 96. 3), semble, en effet, très proche du commentaire élogieux de Praxinoia.

Enfin, la compassion a peut-être désormais une dimension politique renouvelée si l'on considère la *Lettre* du pseudo-Aristée (208). L'auteur relate comment Ptolémée II a interrogé les sages juifs qui ont traduit la *Septante* afin de mieux gouverner. Lorsqu'il demande comment être philanthrope, son interlocuteur lui répond en termes de décisions juridiques ou politiques et l'enjoint à la compassion : Ἐπινοῶν οὖν ἕκαστα πρὸς τὸν ἔλεον τραπήση· καὶ γὰρ ὁ θεὸς ἐλεήμων ἐστίν, « En gardant à l'esprit chaque chose, tu deviendras enclin à la miséricorde. Et en effet, la

¹²⁴⁵ Voir aussi Simonide (fr. 26. 3) évoquant les manifestations de deuil auprès des tombes de ceux morts à la bataille des Thermopyles : ὁ δ' οἶκτος ἔπαινος, « la lamentation est terrible ».

divinité est compatissante ». La leçon politique invite le souverain, à ne pas exercer sa pleine puissance, à l'image d'un tyran, mais à choisir avec humanité, comme « le dieu », la sanction qu'il devra éventuellement donner.

v. 76 : φλίβεται Εὐνόα ἄμμιν· ἐς ὧν δειλὰ τύ, βιάζευ

Un incident clôt brutalement le dialogue avec l'étranger. Eunoa, l'esclave de Praxinoa est en difficulté et Praxinoa lui accorde toute son attention, peut-être, simplement, car elle en est propriétaire. À la suite des v. 67-68, elle veille à la cohésion du groupe ; elle est particulièrement attentive à Eunoa, son esclave. La seconde partie du vers est à rapprocher de la première altercation avec Eunoa (v. 27-33). Praxinoa a retrouvé sa verve.

φλίβεται Εὐνόα ἄμμιν : La fin de l'hémistiche rappelle la fin du vers 68 : Εὐνόα, ἀμῶν. L'agencement des mots est amusant pour le lecteur : en effet, la syntaxe démontre, en quelque sorte, l'absence de liberté d'Eunoa : « Eunoa » est enserrée entre le verbe et le pronom ἄμμιν¹²⁴⁶.

φλίβεται : C'est une forme rare du verbe θλίβω. Elle est également attestée dans un fragment de Théophraste (*De igne*, fr. 23. 3). Avant Théocrite¹²⁴⁷, on trouve la forme φλίγεται chez Homère (*Od.* 17. 221) : c'est un *hapax* qui a suscité commentaires et corrections par les premiers grammairiens¹²⁴⁸. Selon Eustathe, le radical en φλί- est éolien (*Commentarii ad Homeri Iliadem* 1. 159. 20-21) : ἐκεῖνοι γὰρ τὸ θλᾶν φλᾶν λέγουσι. τὸ μέντοι φλίγεται τὸ ἐν Ὀδυσσεΐα καὶ τὸ παρὰ Θεοκρίτῳ ἐν Ἀδωνιαζούσαις Αἰολικὸν καὶ αὐτό, « En effet, ces derniers disent θλᾶν « φλᾶν ». Assurément, le mot « φλίγεται » dans l'*Odyssee* et chez Théocrite dans les *Femmes célèbrant les Adonies* est éolien lui aussi ».

Le passage concerné dans l'*Odyssee* est le moment où Mélanthios insulte indirectement Ulysse en s'adressant à Eumée (17. 221-222) : Ὅς πολλῆς φλιῆσι παραστάς φλίγεται ὄμους, || αἰτίζων ἀκόλους, οὐκ ἄορα οὐδὲ λέβητας, « Toujours adossé, il se sera usé les épaules contre bien des montants de porte, en quémandant des bouts de pain et non des épées ni des chaudrons ». L'emploi du verbe rapproche l'esclave Eunoa et Ulysse, déguisé en mendiant. L'accusation de paresse et le ton de l'invective rapprochent les figures de Praxinoa et de Mélanthios. Le choix,

¹²⁴⁶ On observe un jeu syntaxique comparable au v. 11.

¹²⁴⁷ Est attesté aussi le participe φλιβόμενον dans le corpus hippocratique (*De locis in homine*, 13. 22).

¹²⁴⁸ West (2017) p. 30.

délibéré, informe aussi le lecteur attentif que les femmes sont enfin parvenues à destination : Eunoa est pressée contre les portes du palais.

Il est probable que Théocrite fasse aussi, à travers cette forme rare, allusion à l'exégèse homérique de son temps et prenne position sur une forme *athétisée* par Zénodote¹²⁴⁹, premier bibliothécaire et élève, comme Théocrite, selon la tradition de Philétas de Cos qui rédigea un glossaire des mots rares, les Ἄτακτοι γλῶσσαι. À travers cet exemple, comme bien d'autres dans ce texte, on perçoit la dimension critique et philologique de l'œuvre de Théocrite.

Ailleurs dans les *Idylles* (20. 4 et 21. 18), le poète utilise le verbe θλίβω¹²⁵⁰, comme Héronidas (*Mim.* 4. 53) : δούλη ἔστι, δούλης δ' ὄτα νοθήρη θλίβει, « C'est une esclave et les oreilles d'une esclave se compriment avec leur paresse ». Le verbe est destiné à insulter une esclave dans une situation similaire à celle d'Eunoa. Il s'agit de l'entrée du temple d'Asclépios où une foule se presse avant l'ouverture des portes. Cynno s'emporte contre son esclave. La scène homérique est revisitée de manière analogue et cependant bien distincte ; un dialogue secondaire entre les poètes alexandrins est également perceptible. En effet, Héronidas rapproche les verbes θλίβει et ὠθεῖται, peut-être pour proposer une glose de θλίβω, alors que Théocrite distingue les deux verbes : ὠθέω (v. 73) marque, selon lui, une poussée tandis que φλίβω traduit l'idée d'une pression qui peut provenir de diverses directions. Enfin, J. Henderson¹²⁵¹ note les implications sexuelles (*Guêp.* 1289) et scatologiques (*Gren.* 5) du verbe chez Aristophane dont Théocrite est sans doute conscient.

ἄμμιν (ou ἄμιν) : Voir v. 17 ; 59 ; 76 et 127. La forme du datif éthique est épique¹²⁵² et éolienne¹²⁵³, comme φλίβεται. Dans l'*Idylle* 2, le datif ἄμμιν traduit une forme d'affection¹²⁵⁴ (v. 66) : ἦνθ' ἃ τὸυβούλοιο καναφόρος ἄμμιν Ἀναξώ, « est venue la fille d'Euboulos, une canéphore, notre Anaxô... ». Ici, il s'agit peut-être moins d'affection que d'une tournure populaire susceptible de traduire la « propriété » de Praxinoa.

¹²⁴⁹ *Scholia in Odysseam* (scholia vetera) 17. 221 (l. 5-6) : φλίβεται] διὰ τοῦ θ, ὡς καὶ Ζηνόδοτος.

¹²⁵⁰ Voir aussi Call., *Hy. Dél.* 35 : σὲ δ' οὐκ ἔθλιπεν ἀνάγκη, « la nécessité ne t'a pas opprimée ».

¹²⁵¹ Henderson (1991) p. 175 ; p. 188 et p. 203.

¹²⁵² 4 occurrences chez Homère : en fin de vers, comme ici, en *Il.* 13. 379 et *Od.* 2. 334 ; *Il.* 14. 85 et *Od.* 12. 275.

¹²⁵³ Avant Théocrite, chez qui la forme est attestée 15 fois, on la trouve chez Alcée, fr. 316 ; Théogn., *Élég.* 1. 418 et 1164 ; Pind., *Pyth.* 4. 155 et 167 ; *Isth.* 8. 44 et fr. 42. 2 ; Philox., fr. b. 26.

¹²⁵⁴ Quoique mêlée de reproche. On a la même impression d'affection en *Id.* 7. 2 : ἄμμιν Ἀμόντας οὐ ἄμμιν dépend peut-être de σὸν ; mais la formule anticipe l'évolution du nom du compagnon du poète qui est ensuite appelé καλὸς Ἀμόντιχος (v. 132).

ἐς ᾧν : c'est une conjecture de Maresch (1984) que Gallavotti (1993) retient également. La construction de βιάζω suivie d'un complément introduit par εἰς est bien attestée en prose, à partir de Thucydide (1. 63. 1 ; 4. 29. 4 ; 7. 11. 3).

Gow (1952) adopte la leçon ἄγ', ᾧ. Caractéristique de l'exclamation tragique chez Euripide, elle est empreinte d'une certaine solennité (*Méd.* 1244 : ἄγ', ᾧ τάλαινα χεῖρ ἐμή, λαβὲ ξίφος, « allons, ma main ! misérable, prends le poignard ! » ; *Hipp.* 288 : ἄγ', ᾧ φίλη παῖ, « allons, ma chère enfant »¹²⁵⁵). La formule est reprise deux fois chez Aristophane : ἄγ', ᾧ θύγατερ, « Allons, ma fille » (*Ach.* 253) ; ἄγ', ᾧ μεγαλώνυμα τέκνα τοῦ θαλασσίω (*Guêp.* 1518-1519) : « Allons, illustres enfants de la mer ».

ᾧ δειλὰ τύ : L'exclamation fait écho au vers 69 : οἴμοι δειλαία. Ironiquement Praxinoa se trouve ainsi sémantiquement associée à Eunoa. Cependant, l'effet produit par δειλὰ est, au contraire de δειλαία qui détonne par sa tonalité comique, une exclamation à coloration tragique qui manifeste une appropriation des valeurs épiques. L'adjectif est souvent, et dès Homère, associé à l'apitoiement sur soi et les autres (*Il.* 17. 670 ; 22. 31, etc ; en exclamative, *Il.* 17. 201, *Od.* 20. 351 ; 14. 361, etc.) et, au féminin, à la lamentation maternelle comme dans le cas de Thétis (*Il.* 18. 54) : ᾧ μοι ἐγὼ δειλή, ᾧ μοι δυσαριστοτόκεια, « Ah, moi, malheureuse que je suis ; moi, mère infortunée d'un héros », ou d'Hécube (*Il.* 22. 431 : τέκνον ἐγὼ δειλή, « mon enfant, que je suis malheureuse ! »).

Cependant, Théocrite emploie ici l'adjectif δειλός au sens guerrier de « lâche, couard » comme en *Il.* 13. 278 ; par extension, l'adjectif décrit ensuite un homme « vil, méprisable » dès Homère (*Il.* 1. 293 ; *Od.* 8. 351). L'adjectif s'oppose d'ailleurs explicitement à l'adjectif ἀνδρεῖος, qui correspond à la valeur mobilisée par les Syracusaines, chez Platon (*Phèdr.* 239a). C'est en ce sens aussi que Théocrite emploie l'adjectif en *Id.* 27. 52 lorsque Daphnis invective la jeune Acritimè : θάρσει, κῶρα φίλα. Τί μοι ἔτρεμες; ὡς μάλα δειλά, « prends garde, chère jeune fille ! pourquoi me crains-tu ? Comme te voilà bien couarde ! ». L'effet produit est un jeu inattendu : le double sens de l'adjectif modifie ce qui peut apparaître comme une lamentation tragique et en fait une invective héritée de l'éthique héroïque.

τύ : C'est la forme dorienne commune que l'on retrouve, par exemple, dans la lamentation d'Érinna (fr.1b. 18) : τα]ῦτα τύ, Βαῦκι τάλαι[να]. Ici, son emploi contribue à un effet de dissonance et de variété puisqu'à la manière d'Aristophane, le pronom sert à marquer l'insulte. De plus,

¹²⁵⁵ Voir aussi fr. 306 ; *Suppl.* 258 ; *Ion*, 112 et 1041, etc.

comme ici, le pronom est employé par le poète comique avec l'adjectif δειλός : ὃ δειλότατον σὺ θηρίον, « bête poltronissime que tu es ! » (*Ois.* 87b = *Plout.* 439) ; ὃ δειλότατε θεῶν σὺ κἀνθρώπων « toi le plus lâche et parmi les dieux et parmi les hommes aussi ! » (*Gren.* 486a).

βιάζευ = βιάζου : Le verbe βιάζω, attesté dès Homère, est fréquent dans l'épopée et chez les Historiens ; son emploi absolu se trouve notamment en tragédie (Esch., *Pr.* 1010 ; *Ag.* 1509 ; Soph., *Aj.* 1160, etc.). Le sens premier est « user de force ou de violence » (*Od.* 12. 297) et « maltraiter » (*Il.* 22. 229 ; *Od.* 9. 410), puis, par suite, « soumettre par la force » (*Il.* 11. 589 ; 15. 727 ; 16. 102). Chez les Historiens en particulier, le verbe au moyen signifie, comme on doit le comprendre ici, « forcer un passage » (Thuc., *Hist.* 7. 69 ; 7. 83 ; Xén., *Cyr.* 3. 3. 69).

Le verbe a rarement comme sujet une femme¹²⁵⁶. Dans l'*Hippolyte* d'Euripide, l'usage du verbe appliqué à la nourrice est à mettre en relation avec l'isotopie du viol et de la violence que forge Phèdre elle-même dans la pièce (v. 325) : Φα. τί δρᾷς; βιάζηι, χειρὸς ἐξαρτωμένη; « Que vas-tu faire ? Tu me fais violence en t'accrochant à ma main ! »¹²⁵⁷. Ici le verbe βιάζω contribue à peindre l'appropriation d'une certaine virilité par les protagonistes. Le thème de la virilité « comique » des femmes est exploitée explicitement par Aristophane dans l'*Assemblée des femmes*¹²⁵⁸ dont Théocrite se souvient sans doute pour peindre Praxinoa. Son nom évoque, en effet, celui de Praxagora.

Mais le choix de βιάζω va plus loin pour traduire la violence virile : c'est également le verbe du viol qui peut mener au suicide ses victimes (Pausanias, 4. 4. 2) : πρὸς τε δὴ τούτοις τὰς βιασθείσας τῶν παρθένων διεργάσασθαι λέγουσιν αὐτὰς ὑπὸ αἰσχύνῃς, « après cela, celles des jeunes filles qui avaient été violées se suicidèrent, dit-on, de honte ». Pausanias rapporte aussi les viols opérés par Ulysse (6. 6. 7) et Héraclès (8. 47. 4) : le viol fait ainsi partie des actions du héros épique et mythologique, même si, de manière « plus prosaïque », c'est un sort possible dans l'*Idylle 27* comme dans l'univers conjugal d'Aristophane (*Lys.* 224-226).

¹²⁵⁶ Au féminin, on le trouve au sens d'exercer une violence morale chez Callimaque (*Hy.* 4. 89) : Thèbè « ne me force pas, alors que je ne le veux pas, à rendre un oracle », μήπω μὴ μ' ἀέκοντα βιάζω μαντεύεσθαι.

¹²⁵⁷ Comme le nom βία chez Euripide (*Hipp.* 885-886) : Ἰππόλυτος εὐνής τῆς ἐμῆς ἔτλη θιγεῖν || βία, τὸ σεμνὸν Ζηνὸς ὄμμ' ἀτιμάσας, « Hippolyte a eu la hardiesse de s'emparer de mon épouse de force, au mépris du regard auguste de Zeus ».

¹²⁵⁸ Par exemple, v. 121 : ἴθι δὴ σύ, περιδοῦ καὶ ταχέως ἀνὴρ γενοῦ : « allez, toi, maintenant, observe et fais toi mâle sur le champ ! » ; au v. 519, Praxagora célèbre l'extraordinaire masculinité de ses compagnes dans le tourbillon de la foule : ἐν τῷ θορόβῳ καὶ τοῖς δεινοῖς ἀνδρειόταται γεγένησθε, « dans le tumulte et ces circonstances terribles, vous vous fîtes viriles à l'extrême ! ».

v. 77 : κάλλιστ'· ἔνδοι πᾶσαι', ὁ τᾶν νυὸν εἶπ' ἀποκλάξας.

Le groupe des femmes entre finalement dans le palais : la parataxe et l'absence de verbe de la première partie du vers traduisent l'intensité du soulagement de Praxinoa. Le vers concentre divers échos internes au poème (v. 1 : ἔνδοι ; v. 3, κάλλιστα et v. 44, ἀποκλάξας). Cet effet de circularité traduit le retour à un univers clos et intérieur et formalise la composition en diptyque des deux univers, celui de la maison de Dinon et de Praxinoa et du palais d'Arsinoé II, demeure d'Adonis¹²⁵⁹.

κάλλιστ' : L'emploi est adverbial comme au vers 3 ; le mot rappelle aussi la manière dont la vieille femme appelle les deux femmes au vers 62 et confirme indirectement la réalisation de son « oracle » à travers la reprise en homotaxie.

ἔνδοι πᾶσαι' : C'est une nouvelle réplique (voir v. 8) aux accents gnomiques caractéristiques de la parole de Praxinoa (v. 24 ; 25 ; 28, etc.). Le trait d'esprit de Praxinoa est sujet à discussion¹²⁶⁰. Il est habituellement compris comme une allusion à la phrase rituelle prononcée par un membre du cortège lorsque la jeune mariée était conduite puis laissée dans la chambre nuptiale avec son époux¹²⁶¹. L'expression pourrait renfermer également une allusion de nature nautique : « Toutes à bord ! ». En effet, dans un texte dramatique associé au genre du mime dont l'héroïne se nomme Charition (*Pap. Oxy* 413) et qui se déroule autour d'un navire¹²⁶², l'un des personnages demande (l. 103) : Γ. Ἐνδον ἔστε πάντες ; « êtes-vous tous à bord ? » et un groupe de passagers répond : ἔνδον, « à bord ! ».

ὁ τᾶν νυὸν εἶπ' ἀποκλάξας : Praxinoa a fait entendre une autre voix, celle d'un homme « qui tient la clé » ce qui peut rappeler le nom de Diocleidas et l'une des fonctions du mari, « celui qui enferme l'épouse ». En adoptant cette voix, Praxinoa endosse bien ironiquement un rôle masculin puisque l'exclamation traduit le triomphe de leur épreuve qui est aussi une aventure affranchie de la tutelle des hommes. Le même effet de « prosopopée maritale » ou d'imitation du discours masculin a été observé au vers 12.

¹²⁵⁹ L'onomastique révèle cette intention du poète.

¹²⁶⁰ Cholmeley (1901) écrit dans son commentaire au vers 77 : « The point of the joke in the last phrase is lost; and its recovery is rendered doubly difficult by the uncertainty whether ἀποκλάξας means 'shut out' or 'shut up.' ».

¹²⁶¹ Voir scholie.

¹²⁶² Le frère de Charition accompagné de marins grecs arrive en bateau en Inde pour la sauver alors qu'elle est devenue esclave d'un roi barbare et prêtresse d'un temple local.

τὸν νυόν : le nom est rare : il est attesté à quatre reprises chez Homère pour désigner la bru, la belle-sœur (*Il.* 24. 166 ; *Od.* 3. 451) ou même au sens large une « femme de la famille » (*Il.* 3. 49 ; *Hy. Hom. Aphr.* 136). Cependant, le mot signifie « jeune épouse » en *Il.* 22. 65 et c'est en ce sens qu'il réapparaît chez Théocrite (*Id.* 18. 15)¹²⁶³. Le nom annonce le thème de la hiérogamie d'Adonis et d'Aphrodite et le nom ὁ γαμβρός (v. 129). Pour Aelius Dionysius, grammairien et lexicographe du II^e s. ap. n. è., le nom est employé par les poètes pour son originalité (*Ἀττικὰ ὀνόματα*, v 14) : νυός· καλεῖται μὲν ἐπίπαν ἢ τοῦ υἱοῦ γυνὴ τοῖς γονεῦσιν αὐτοῦ. χρῶνται δὲ τῷ ὀνόματι ποικίλως οἱ ποιηταί, « νυός : Est appelée ainsi d'ordinaire, la femme du fils par les parents de ce dernier ; les poètes utilisent ce nom par souci de variété ».

ἀποκλάξας : Employé au sens de « fermer » une porte au v. 43, il prend ici le sens d'« enfermer » (*Dém.*, 59. 41). Le verbe ἀποκλείω qui avait refermé la première partie du texte (*ἀπόκλαξον*, v. 43) clôt, de même, cette « deuxième scène » du mime, la traversée de la ville. De ce fait, le verbe contribue à marquer une division en « scènes » de l'*Idylle* dont l'action reste cependant continue.

¹²⁶³ Le nom connaît un regain d'intérêt dans la poésie hellénistique : voir aussi *Ap. Rh.*, *Arg.* 4. 815 ; *Posid.*, *Ép.* 114 A.-B., v. 20 ; [*Mosch.*], *Meg.* 61.

3 v. 78-149 : Au palais

Sitôt les Syracusaines entrées dans l'espace du palais dédié aux Adonies¹²⁶⁴, Gorgô oriente le regard de Praxinoa vers des tentures ou des tapisseries colorées et ornées de motifs¹²⁶⁵. Les femmes s'extasient bruyamment. Comme dans le *Mimiambe* 4 d'Hérodas (v. 27-38) ou chez Sophron (fr. 32), Théocrite mobilise le motif « comique » de la visite d'un temple qui a été exploité par les mimographes, ainsi que celui de la participation de femmes à une célébration religieuse. La promenade au temple pour admirer des œuvres appartient aussi à l'univers poétique de Nossis qui invite ses lectrices à l'accompagner : Ἐλθοῖσαι ποτὶ ναὸν ἰδόμεθα τᾶς Ἀφροδίτας || τὸ βρέτας, ὡς χρυσῶν δαιδαλόεν τέλεθαι (AP 9. 332, v. 1-2), « Partons au temple et admirons d'Aphrodite l'idole, comme elle est réhaussée d'or ! ». L'héritage de Théocrite est une forme de métissage subtil dont la dette envers des poétesses est empreinte de respect¹²⁶⁶.

Nous plongeons avec les personnages dans un moment d'appréciation esthétique et critique qui s'écarte de l'expression de l'admiration « des non-spécialistes » chez Homère¹²⁶⁷ mais aussi de la peinture « risible » de femmes en sortie au temple. Le passage est, en effet, marqué par la densité d'un vocabulaire associé au discours esthétique contemporain comme les adjectifs ποικίλος (v. 78), λεπτός et χαρίεις (v. 79). À travers cette reprise, selon R. Hunter, Théocrite « dramatise the artifice, the mimesis, of the 'naturalism' of this mime¹²⁶⁸ ». Plus intéressant, Théocrite prête à ces femmes une réflexion sur l'art dont la dimension métapoétique est évidente et qui les élève, en quelque sorte, au-dessus de leur simple condition de femmes du peuple. Il suffit de comparer avec le fr. 32 de Sophron où l'inculture homérique des locutrices couplée à l'observation d'un motif pictural crée une forme de comique qui confine à l'absurde.

¹²⁶⁴ Il est impossible de savoir si les Adonies ont lieu dans un espace aménagé dans une cour intérieure, peut-être sous une tente, ou dans une salle du palais. Théocrite ne « témoigne » pas : il décide la création d'un second « espace intérieur » (ἔνδοι, v. 77) pour construire l'élaboration du diptyque avec la demeure de Praxinoa.

¹²⁶⁵ La broderie existe à l'époque hellénistique mais d'après les études archéologiques, il se pourrait aussi que ce soient des tissages complexes ou des peintures sur textiles. Voir *infra*.

¹²⁶⁶ L'association de Nossis, d'Érinna, avec des *olisboi* chez Hérodas semble témoigner d'une attitude plus « mordante » du poète vis-à-vis des voix poétiques féminines.

¹²⁶⁷ Hunzinger (1994) p. 10 : « Dans le texte homérique, l'expression θαῦμα ἰδέσθαι prend la valeur d'une exclamation émerveillée, qui vise à véhiculer l'enthousiasme suscité par l'œuvre, et appartient à la « critique populaire » par opposition à la critique des spécialistes qui s'élabore des siècles plus tard, comme l'a définie un historien de l'art et de la critique d'art, J. J. Pollit. Il semble donc qu'avec l'épopée se manifeste le premier témoignage de cette « critique de non-spécialistes », de cet émerveillement devant l'art ».

¹²⁶⁸ Hunter (2008) p. 236 : « dramatiser l'artifice, la *mimesis*, le "naturalisme" de ce mime ».

La technicité des termes employée par les Syracusaines contribue aussi au plaisir du lecteur et à l'humour du passage. Cependant, quoi que certains critiques pensent de Gorgô et Praxinoa, de leur « bêtise », de leur « superficialité » ou de leur « inculture », Théocrite témoigne indirectement, à travers leurs voix, de préoccupations artistiques cruciales : le rapport entre l'art et la nature d'une part, le rapport entre l'image et le texte, d'autre part. Il est difficile de reconstruire ce qui fût, peut-être, une méthodologie de la lecture de l'œuvre d'art dans les milieux cultivés, mais le jeu poétique qui s'exerce autour de la représentation de femmes « spectatrices », ici ou dans le *Mimiambe* 4 d'Héronidas, témoigne sans doute d'une σοφία du spectateur, d'une « manière admise de regarder » avec laquelle Théocrite et Héronidas sont susceptibles de jouer par l'écart. Cette méthodologie de l'appréciation artistique, on le devine, est liée à une organisation du regard, à des connaissances préalables¹²⁶⁹, à un vocabulaire spécifique.

L'*ekphrasis* telle qu'elle est pratiquée par Gorgô et Praxinoa manque paradoxalement de détails (*contra* Callixénos de Rhodes, Aristée ou Call., *Iambe* 6, fr. 196 Pf.) : elle ne nous livre ni dimensions, ni figures, ni motifs, ni couleurs¹²⁷⁰. Elle requiert une construction par l'imaginaire de la part du lecteur ou du spectateur. Celle-ci se fonde sur l'expérience esthétique, la mémoire d'autres œuvres d'art et l'interprétation de chacun des mots du discours des Syracusaines. Paradoxalement, à travers une conversation qui semble « réaliste » ou « simpliste », le poète œuvre à la création d'un nouvel objet mental façonné par une subjectivité extrême, celle de chacun d'entre nous, et contribue à exprimer une réalité plus complexe qu'elle ne paraît. Comme le souligne Griffiths, « the simplicity of the natures of the city-dwellers somewhat conceal the complexity of the phenomena which they witness for us¹²⁷¹ » ou plutôt que leur « apparente simplicité », orchestrée par Théocrite, « crée » pour nous.

¹²⁶⁹ Les connaissances sont en particulier liées à un savoir-faire, celui des travaux textiles, partagé par les femmes dans l'*Idylle* 15. Des connaissances théoriques sont aussi mobilisées dans le *Mimiambe* 4 d'Héronidas. Ainsi, Kynno démontre une connaissance des artistes et notamment du style d'Apelle et de sa maîtrise artistique ; c'est aussi elle qui répond en termes rationnels et spécifiques à la réaction instinctive et émotionnelle de Kokkalè.

¹²⁷⁰ Il s'agit d'une *ekphrasis* « non descriptive » selon les termes de Zanker (2004) p. 85. Elle requiert donc « reconstruction » et « supplémentation » de la part du lecteur ou du spectateur du mime. Voici ce que G. Zanker écrit à propos du *Mim.* 4 d'Héronidas et qui est tout à fait valable pour *Les Syracusaines* : « we seem to be invited to reconstruct the function and subject matter of the different works of art the girls see in the Asclepieion as well as to form a mental image of them from the girls' naïve responses; we are thus invited to supplement not only an evaluation but also an actual picture of them, from a nondescriptive exchange in the form of mime-drama ».

¹²⁷¹ Griffiths (1979) p. 108 : « la simplicité de la nature de ces citadines dissimule quelque peu la complexité des phénomènes dont elles sont les témoins ».

Ainsi, la description n'est pas toujours au cœur du projet de l'*ekphrasis*. Et c'est ce phénomène, décrit par Simon Goldhill, qui s'observe ici : « such poems do not merely describe works of art - and they often offer no physical description at all - but play a role in the cultural milieu that aims to create and enforce and explore particular ways of seeing meaning¹²⁷². » À travers cet exercice « détourné » de l'*ekphrasis*, l'objet artistique est transposé dans l'ordre de la parole, et cette parole, devient un nouvel « objet » artistique, *medium* de la création, par le récepteur, d'une nouvelle image mentale artistique. L'*ekphrasis*, héritage de l'épopée remanié dans le corpus tragique et épigrammatique en particulier, mais aussi exercice attesté du cursus des écoles de rhétorique à l'époque hellénistique¹²⁷³, crée ainsi un mouvement de va-et-vient entre l'art, le discours et l'imagination tandis que l'objet décrit prend, entre autres, à son tour une nouvelle dimension métapoétique¹²⁷⁴.

v. 78 : ΓΟ. Πραξινοά, πόταγ' ὦδε. Τὰ ποικίλα πρᾶτον ἄθρησον,

Gorgô guide Praxinoa. Cette attitude est d'autant plus cohérente que c'était « son » projet d'aller admirer de belles choses au palais d'Arsinoé II (v. 23-24). Son enthousiasme est perceptible à travers l'harmonie rythmique des vers 78 et 79 qui sont holodactyliques.

Πραξινοά, πόταγ' ὦδε : À travers l'emploi de l'impératif, Gorgô mobilise le regard de Praxinoa et le guide. Elle dirige aussi le mouvement des femmes et propose un ordre de visite qui correspond, au moins symboliquement, à une méthodologie de l'observation du dispositif artistique arrangé par Arsinoé II.

πόταγ' : C'est la forme dorienne de l'impératif présent de *προσάγω*. Le verbe est rarement employé absolument (Aristoph., *Ois.* 141 ; Xén., *Cyr.* 7. 5. 39 ; Plat., *Rép.* 439b). L'impératif élidé

¹²⁷² Godhill (1994) p. 223 : « ces poèmes ne se contentent pas de décrire des œuvres d'art - et ils n'offrent souvent aucune description physique - mais jouent un rôle dans le milieu culturel qui vise à créer, à renforcer et à explorer des façons particulières de voir le sens ».

¹²⁷³ Honigman (2003) p. 17 : « Versified descriptions of Alexandrian monuments were included in the advanced school curriculum of Hellenistic Egypt, as some papyri show » : « Des descriptions, en vers, de monuments alexandrins figuraient au programme des élèves les plus avancés de l'Égypte hellénistique, comme en témoignent certains *papyri* ».

¹²⁷⁴ La description des cadeaux envoyés par Ptolémée II au Temple de Jérusalem dans une *Lettre* d'Aristée (19. 5 1b-83a) ou l'œuvre de Callixène de Rhodes, *Sur Alexandrie*, relèvent davantage de l'exercice classique de l'*ekphrasis* ; un détour par ces textes peut nous aider à mieux comprendre la nature des objets représentés, le contexte physique et social de leur présentation mais aussi l'impact de la réception par le public. Construire et permettre l'émerveillement fait partie intégrante de la conception des objets décrits dont la dimension politico-religieuse est prépondérante.

donne une tonalité vive et familière à l'invitation de Gorgô, qui contraste avec le second hémistiche du vers, plus ample, et la suite de la réplique.

Le verbe, transitif le plus souvent, est lié notamment à l'activité militaire et l'on peut considérer que l'autorité de Gorgô a ironiquement conservé une dimension martiale, comme dans ce passage de Posidippe (*Ép.* 138 A.-B.) : σὺ δ', Ἔρωσ, μηκέτι μοι πρόσσαγε, « Mais toi, Éros, ne m'assaille plus ! ». Dans ce vers, le sens de πρόσσαγε est donc à mettre en rapport avec le champ lexical du combat, comme dans le *Mimiambe* 6 d'Hérodas (v. 75-76) : κοίην δ' οὐ προσήγαγ[ο]ν πειθοῦν || αὐτῶι; « Avec quelle force de persuasion ne l'ai-je assailli ? »

La forme πόταγ' est employée ailleurs par Théocrite (*Id.* 1. 62) : dans ce vers, l'impératif marque l'invitation du chevrier à Thyrsis à commencer son chant poétique : πόταγ', ὦγαθέ· τὰν γὰρ αἰοιδάν || οὔ τί πα εἰς Αἴδαν γε τὸν ἐκλελάθοντα φυλαξεῖς, « Va, mon bon ; car ton chant tu ne le garderas absolument nulle part dans l'Hadès qui plonge dans l'oubli ». Cet impératif pourrait marquer ainsi, chez Théocrite, le « seuil » d'un moment de contemplation auditive ou visuelle et contribue à associer plus étroitement poésie et contemplation d'image.

ᾧδε : L'adverbe déictique invite Praxinoa à rejoindre le point de vue et le point géographique de Gorgô qui se pose ainsi comme point de départ de référence à la visite. Il contribue à la fabrique d'un espace « théâtral » sinon réel, du moins imaginaire où se fait l'énonciation. C'est d'ailleurs un adverbe fréquent dans les *Idylles* (25 occurrences). Employé au vers 33 par Praxinoa (ᾧδε φέρ' αὐτάν), il fait partie des mots de Praxinoa repris par Gorgô.

τὰ ποικίλα πρᾶτον ἄθρησον : C'est vers la couleur, les motifs tissés ou rebrodés que le regard doit se porter, selon Gorgô, « en premier » (πρᾶτον). Il s'agit peut-être d'une approche instinctive, soit guidée par l'attrait du motif, soit par l'intérêt technique identifié par les artisanes que sont Gorgô et Praxinoa. Dans ce cas, la méthodologie du regard serait à mettre en lien avec une « vraisemblance » de leur *ethos*. L'adverbe πρᾶτον mis en valeur par les sonorités, explicite l'ordre et la méthodologie de l'observation proposés par Gorgô tandis que la forme dorienne contribue au manifeste linguistique porté par le texte. L'exclamation peut être rapprochée de l'invitation à regarder de Corytto (Hérod., *Mim.* 4. 27) qui manifeste une différence radicale quant à la qualité et à la nature du regard, à travers l'emploi du simple ὄρη.

τὰ ποικίλα : L'adjectif ποικίλος, attesté dès Homère, est un terme-clé de l'esthétique ancienne¹²⁷⁵. La position métrique de l'adjectif substantivé est homérique (4^e pied dactyle en *Il.* 10. 504 ; *Od.* 1. 132). Présent dans la poésie archaïque et en particulier chez Sappho (fr. 44. 9 ; fr. 98a. 11 ; fr. 98b. 1 et 7), l'adjectif et ses dérivés sont repris dans la poésie hellénistique et ce, souvent avec une dimension esthétique ou programmatique¹²⁷⁶. De manière intéressante c'est l'adjectif ποικιλόθορο[v] qui ouvre le premier livre des poèmes de Sappho tels que les Alexandrins pouvaient les lire : ποικιλόθορο[v] ἄθανάτ' Ἀφροδίτα (fr. 1. 1). Retrouver un mot de la famille de ποικίλος dans un texte peut donc inévitablement faire référence à la poésie archaïque comme aux discours esthétiques du temps.

L'adjectif substantivé désigne ici les motifs ou les figures représentés sur le textile. Cette métonymie tait le support sur lesquels sont exécutés ces éléments. Nous ne pouvons savoir sur quel objet le regard des femmes se pose. Une ambiguïté persiste, qui rappelle le textile sur lequel marche Agamemnon dans la pièce d'Eschyle (*Ag.* 923, 926 et 936). La plupart des critiques, comme Gow, imaginent que ce sont des tentures cérémonielles structurant l'espace culturel comme on en voit sur divers bas-reliefs hellénistiques. Par ailleurs, selon C. Vatin, à l'époque ptolémaïque, en Égypte, la chambre nuptiale, le παστός¹²⁷⁷, est faite de tentures¹²⁷⁸. Or, à la fin du vers, les tissages sont comparés à des « robes » : sont-ce des textiles polyvalents, à la fois couverture et robe nuptiales ? De manière intéressante, Lynda McNeil propose la même hypothèse pour définir le textile présenté aux pieds d'Agamemnon : « the fabric strewn on the ground before Agamemnon strongly suggests a bridal cloth, an object replete with symbolism, which would have served as both a nuptial robe and a coverlet for the marriage bed¹²⁷⁹ ».

¹²⁷⁵ Voir notamment Grand-Clément (2015) ; LeVen (2013) ; Zanker (2015).

¹²⁷⁶ Acosta-Hughes (2010) p. 93, n. 113.

¹²⁷⁷ Le παστός est attesté chez Héronde., *Mim.* 4. 55-6 pour désigner un rideau structurant l'espace d'un temple ; Posid., *Ép.* 114 A.-B., v. 8 et 15.

¹²⁷⁸ Vatin (1970) p. 207-28 : le παστός pourrait être un héritage ptolémaïque de la tente perse aux quatre-vingt-douze chambres nuptiales d'Alexandre.

¹²⁷⁹ McNeil (2005) p. 2 : « l'étoffe qui jonche le sol devant Agamemnon suggère fortement une étoffe nuptiale, objet chargé de symbolisme, qui aurait servi à la fois de robe nuptiale et de couverture pour le lit conjugal ».

L'adjectif ποικίλος décrit des textiles dès l'époque mycénienne¹²⁸⁰. On trouve mention de ces tissus illustrés dès Homère chez qui l'adjectif ποικίλος caractérise aussi des vêtements (*Il.* 5. 735 ; 14. 215¹²⁸¹) et chez Sappho (fr. 39. 2).

Il est impossible de savoir avec exactitude la technique employée par les zoôgraphes mentionnés au vers 81. Si l'on s'appuie sur les témoignages écrits et les découvertes archéologiques¹²⁸², il existe, à l'époque hellénistique, trois techniques principales pour composer un textile ποικίλος : la peinture, le tissage (*Sept., Ex.* 36. 15) et la broderie (*Ex.* 27. 16). Selon Pline l'Ancien, la broderie a pour origine la Phrygie. Pline l'Ancien (*H. N.* 8. 74 et 196) fait aussi fait d'Alexandrie le lieu où fut inventée la technique de tissage des πολύμιτα, des tissus brochés. Il existe aussi une tradition des toiles peintes : « la technique consistant à peindre des tissus, connue dans la Vallée du Nil depuis l'époque pharaonique, était universellement répandue en Égypte encore au I^{er} s. ap. J.-C¹²⁸³ ».

« The Greeks used the term *poikilia* to refer specifically to the effect produced by the assemblage of different colors and materials on an object, but also to express the more generic ideas of variety, versatility, intricacy, and complexity¹²⁸⁴. ». Comme l'écrit A. Grand-Clément, « ce qui est en jeu, c'est un haut niveau de sophistication, le fait qu'un savoir totalement maîtrisé (...) soit mis en pratique¹²⁸⁵ ». Du point de vue de la réception sensorielle, « the notion of *poikilia* expresses a state of completeness depending on a multi-sensory plenitude¹²⁸⁶ » qui peut mobiliser tout à la fois le son, la vue, le toucher, l'odorat, le goût¹²⁸⁷. Le terme renvoie donc à un savoir-faire maîtrisé, complexe et intelligent qui produit, par le biais de diverses techniques, un effet de variété, polysensoriel, puissant et enchanteur tant pour les hommes que pour honorer les dieux, et en

¹²⁸⁰ Grand-Clément (2015) p. 406.

¹²⁸¹ Voir aussi : *Esch., Pers.* 836 ; *Ag.* 923 ; *Plat., Rép.* 557 c, etc.

¹²⁸² On pense aux fragments de Koropi, de Sampul, de Vergina ou à des textiles découverts en Crimée et conservés au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

¹²⁸³ Mossakowska (2000) p. 302.

¹²⁸⁴ Grand-Clément (2015) p. 406 : « Les Grecs utilisaient le terme *poikilia* pour désigner spécifiquement l'effet produit par l'assemblage de couleurs et de matériaux différents sur un objet, mais aussi pour exprimer les idées plus génériques de variété, de polyvalence, d'intrication et de complexité ».

¹²⁸⁵ Grand-Clément (2015) p. 407 : « what is at stake is a high level of sophistication, the fact that a totally mastered knowledge (...) is being put into practice ».

¹²⁸⁶ Grand-Clément (2015) p. 414 : « la notion de *poikilia* exprime un état de plénitude dépendant d'une plénitude multisensorielle ».

¹²⁸⁷ Grand-Clément (2015) p. 414.

particulier Aphrodite (Sapph., fr. 1. 1 ; Eur., fr. 26. 1)¹²⁸⁸, ce qui est intéressant dans le contexte des *Syracusaines*.

L'adjectif signale une intention métapoétique chez les Alexandrins. Chez Théocrite, le terme caractérise une toison volée à Comatas (*Id.* 5. 12), mais aussi le chant des merles dans un bois cultuel consacré à Priape (*Ép.* 20. 9-1). Chez Callimaque, l'adjectif caractérise des jouets « techniques » dans les *Iambes* (fr. 202. 27-28 Pf.) et des fleurs dans l'*Hymne à Apollon* (v. 82). Mais l'adjectif n'est pas systématiquement positif. Ainsi, chez Lycophron (*Alex.* 1087-1088), il qualifie des douleurs et des souffrances. L'adjectif désigne un tatouage punitif chez Héronidas (*Mim.* 5. 66-67). Il apparaît de nouveau dans un contexte de punition dans le *Mim.* 3. 89.

πρᾶτον : L'adverbe de forme dorienne est attesté notamment chez Simonide (*Ép.* 7. 431. 3) et chez Épicharme (fr. 21. 1 ; fr. 170. 3, etc.). On trouve 6 occurrences du mot chez Théocrite (*Id.* 2. 20 et 155 ; *Id.* 11.25 ; *Id.* 24. 97) et une chez Callimaque (*Hy.* 5. 105) ; il est repris au vers 85 par Praxinoa¹²⁸⁹.

ἄθρησον : La forme est plus rare que θᾶσαι (v. 65)¹²⁹⁰ ; elle est attestée une fois chez Pindare (*Pyth.* 2. 70) ; elle est relativement fréquente dans le corpus tragique¹²⁹¹ et apparaît notamment dans l'*Ion* d'Euripide (v. 190-1 ; 193 ; 201-202) :

ἰδοῦ, τᾶιδ' ἄθρησον·
 Λερναῖον ὕδραν (...)
 φίλα, πρόσιδ' ὄσσοις
 (...) καὶ μὰν τόνδ' ἄθρησον
 πτεροῦντος ἔφεδρον ἵππου·

Regarde ! Observe, ici : l'hydre de Lerne (...) ; ma chère, regarde de tes yeux ! [...] Et examine celui-là, assis sur le cheval ailé.

¹²⁸⁸ Sue les liens entre *poikilia* et désir, voir Grand-Clément (2015) p. 412.

¹²⁸⁹ On trouve une occurrence chez Callimaque (*Hy.* 5. 105) que l'on peut mettre en lien avec le dialecte dorien employé dans le poème.

¹²⁹⁰ Voir aussi *Ép.* 15. 1.

¹²⁹¹ Voir aussi Eschyle (fr. 78a**, 1. 5). Dans ce passage, le chœur de satyres admire la ressemblance des masques avec leur figure : ὀρῶντες εἰκοῦ[ς] οὐ κατ' ἀνθρώπους [ἄθρησον εἰεῖδωλονε ἵναι τοῦτ' ἐμῆ μορφή πλέοντὸ Δαιδάλου μ[ί]μημα· φωνῆς δεῖ μόνον ; Eur., *Hipp.* 300 ; *Andr.* 668 ; *Héc.* 679. La forme est également attestée dans une épigramme funéraire de Sicile (*IG XIV*, 793).

La reprise du verbe marque l'écart qui sépare le traitement du thème par les deux poètes. Théocrite refuse le « papillonnage » enthousiaste des femmes du chœur tragique et propose des femmes « tétanisées » par une admiration technicienne.

Un détour par la *Lettre à Philocrate* d'Aristée qui décrit les dons offerts par Ptolémée II pour le temple de Salomon à Jérusalem permet de comprendre le processus de réception des objets exposés. Comme dans le texte de Théocrite, les objets sont conçus et exposés de manière à susciter une émotion puissante chez le spectateur. La réception fait partie intégrante du projet (77. 6-8) : καὶ τῶν πρὸς τὴν θεωρίαν προσιόντων οὐ δυναμένων ἀφίστασθαι διὰ τὴν περιούγιαν καὶ τὸ τῆς ὄψεως τερπνόν, « et même ceux qui approchaient pour les voir étaient incapables de se détacher de leur éclat et du plaisir procuré par cette vue ». L'œuvre se fait indescriptible (παντελῶς ἀνεξήγητον, 78. 7) du fait de la richesse technique (τὴν πολυτεχνίαν, 78. 8) mobilisée. La « diversité » (Ποικίλη, 78. 1) de ces objets produit une réponse psychologique qu'Aristée définit comme « une sorte d'emportement de l'âme associée à un émerveillement étonné » (ψυχαγωγία τις ἦν μετὰ θαυμασμοῦ, 78. 3). L'objet provoque une attention extrême, une fascination intellectuelle pour le détail (78. 3-4) : συνεχῶς ἐφ' ἕκαστον ἐπιβαλλούσης τῆς διανοίας τεχνίτευμα, « en même temps, la réflexion attentive se portait sur chaque œuvre ». Les objets en argent, surtout, « causaient une plus grande effusion encore chez les spectateurs » (καὶ διάχυσιν ἐποίει μείζονα τοῖς θεωμένοις, 78. 7-8).

v. 79 : λεπτὰ καὶ ὡς χαρίεντα· θεῶν περονάματα φασεῖς.

L'appréciation esthétique est formulée par Praxinoa qui énonce une citation homérique (λεπτὰ καὶ ὡς χαρίεντα), comme si, en apparence du moins, face à l'indicible et surhumaine beauté des textiles, le souvenir d'Homère, comme un réflexe, permettait le langage.

λεπτὰ καὶ ὡς χαρίεντα : Les textiles évoqués convoquent l'univers épique. Le commentaire enthousiaste de Gorgô reprend avec variation une formule d'Homère¹²⁹² qui se trouve en homotaxie à deux reprises. D'abord, au chant 22 de l'*Iliade*, Andromaque évoque les vêtements d'Hector qu'elle fera brûler (v. 510-512) :

ἀτάρ τοι εἴματ' ἐνὶ μεγάροισι κέονται
λεπτὰ τε καὶ χαρίεντα τετυγμένα χερσὶ γυναικῶν.
ἀλλ' ἦτοι τάδε πάντα καταφλέξω πυρὶ κηλέω

¹²⁹² Voir aussi λεπτόν καὶ χαρίεν, *Od.* 5. 231 ; *Od.* 10. 544.

Hélas ! ils sont encore dans nos palais tes vêtements légers et gracieux, ourdis par les mains des femmes. Mais certes je les placerai tous sur la flamme dévorante.

L'écho correspond bien à la tonalité funèbre de la célébration des Adonies ; Théocrite cependant choisit d'insister sur la qualité « suprahumaine » des textiles, en transformant le contenu de la seconde partie de l'hémistiche homérique (τετυγμένα χερσὶ γυναικῶν).

Mais l'enthousiasme de Gorgô rapproche aussi Arsinoé II de la figure incertaine et dangereuse de Circé. En effet, au chant 10 de l'*Odyssée* (v. 541-542), l'hémistiche placé en même position métrique caractérise le tissage de la magicienne semblable à celui des déesses (οἷα θεάων || λεπτά τε καὶ χαρίεντα). Cette association, consciente et signifiante, d'Arsinoé II à Circé, « femme ou déesse » (ἦ θεὸς ἢ γυνή, *Od.* 10. 228 et 255) a été annoncée plus haut par la comparaison qui associe la foule qui converge vers le palais à des porcs (v. 72-73). Au chant 10 (v. 540), Homère précise aussi que Circé est « à l'intérieur », ἔνδον.

Le rapprochement se trouve également renforcé par l'association étroite du tissage et du chant entonné dans le palais, par la fille de l'Argienne, puisque Circé (*Od.* 10. 227, 254 et 540) chante elle aussi¹²⁹³, mais ce sont surtout le mobilier et les mets confectionnés en l'honneur d'Adonis qui confirment à travers la voix de la poétesse le rapprochement des demeures de Circé (*Od.* 10. 233-236) et d'Arsinoé II. En effet, Théocrite replace dans le palais d'Arsinoé divers éléments matériels du palais de Circé : les lits (κλισμούς, *Od.* 10. 233 ; κλισμῶ, v. 85 et κλίνα, v. 127) la farine¹²⁹⁴ et le miel (ἄλφιτα καὶ μέλι, *Od.* 10. 234 ; λευκῶ ...μαλεύρω et μέλιτος v. 116-117) et le verbe ἀνέμισγε (*Od.* 10. 235) repris en μίσγοισαι au vers 116. Les φάρμακα de Circé évoqués par Homère (*Od.* 10. 236) sont absents, certes, mais semblent pratiquement convoqués par le lien intertextuel. Il se dégage donc de cette association un portrait ambivalent d'Arsinoé II. Si, à première vue, Théocrite, poète courtisan soutient la stratégie de communication et d'autocélébration de la souveraine à travers la louange des Syracusaines, il apparaît que son projet n'est pas aussi limpide : il obscurcit délibérément la caractérisation de la souveraine, notamment

¹²⁹³ Un rapprochement analogue peut être fait avec une autre figure féminine ambivalente, Calypso (*Od.* 5. 61-62) qui de même, chante et tisse. La présence d'oiseaux dans les arbres aux abords de sa grotte (v. 65) peut être rapprochée, avec une certaine prudence (il s'agit d'espèces différentes) de la mise en scène des Adonies, au moins par ses liens avec le *locus amoenus*.

¹²⁹⁴ Le nom de la farine, ἄλφιτα, est choisi par Théocrite dans l'*Idylle* 2 (v. 20) : il associe par paronomase l'ingrédient, hérité de Circé, du rituel magique à Daphnis.

en jouant sur des écarts intertextuels inattendus « performés » à travers la voix « spontanée » des Syracusaines.

Du point de vue stylistique enfin, la juxtaposition d'ἄθησον, employé par les Tragiques, et de l'expression homérique λεπτὰ καὶ ὡς χαρίεντα semble illustrer par le texte la « bigarrure », poétique de Théocrite qui juxtapose diverses tonalités traduisant ainsi peut-être, à sa manière, les effets des ποικίλα textiles énoncés par Gorgô.

λεπτὰ : L'adjectif est associé à la production textile dès Homère¹²⁹⁵ et en particulier aux travaux de Pénélope (*Od.* 2. 95 ; 19. 140 ; 22. 510-511 ; 17. 97, etc.) et de Circé. Ici, Gorgô admire la finesse des textiles ; celle-ci requiert à la fois des fibres de qualité (v. 125-126) mais aussi la technicité des artisans mobilisés (v. 80).

L'adjectif n'est cependant pas toujours positif¹²⁹⁶. Il est même souvent péjoratif lorsqu'il s'applique à l'homme, et ce, tant du point de vue physique, comme chez Théocrite¹²⁹⁷ : ταῦτ' ἄρα λεπτός, « Ah ça, te voilà maigre ! » (*Id.* 14. 3), que du point de vue moral. Il est associé à une *métis* insuffisante chez Homère (*Il.* 10. 226 ; 23. 590), et décrit l'intelligence subtile et retorse de Médée chez Euripide (*Méd.* 529).

C'est enfin l'un des adjectifs les plus discutés de la poésie hellénistique¹²⁹⁸ ; il doit être aussi lu, ici, dans sa dimension métaboétique et programmatique. Théocrite utilise la description des objets et les émotions qu'ils suscitent pour exprimer un art poétique. L'adjectif est étroitement associé à Philétas de Cos, poète dont l'influence sur Théocrite, Callimaque ou Posidippe est avérée, mais il est aussi adopté par Callimaque pour définir son art poétique, « une Muse légère » (τῆ]ν Μοῦσαν ... λεπταλέην, *Aitia*, fr. 1. 24 Pf.) comme pour complimenter une esthétique¹²⁹⁹ (*Ép.* 27. 3-4) : λεπταί || ῥήσιες, « les phrases légères » d'Aratos. Cette « légèreté »

¹²⁹⁵ *Od.* 5. 230-3 ; 7. 97 ; 10. 544, etc. Voir aussi : Eur., *Méd.* 786 ; 949 ; *Hipp.* 133 ; *Andr.* 831 ; *Suppl.* 286 ; *Iph. Taur.* 372 ; voir aussi Théoc., *Id.* 16. 96-97 ; Ap. Rh., *Arg.* 2. 30-31 ; 3. 874-875 ; 4. 169, etc.

¹²⁹⁶ Chez Hésiode (*Tvauux*, 497) l'adjectif est associé à la maigreur due à la pauvreté. Cette même « légèreté » tant physique que poétique est associée à la figure de Philétas, précepteur de Ptolémée II et maître en poésie de Théocrite, selon la tradition ; Polybe désigne « les pauvres » par l'expression οἱ λέπτοι (24. 7. 3).

¹²⁹⁷ Il y a cependant une forme d'ironie métaboétique possible. De même, Polyphème qui maigrit (*Id.* 11. 69) est peut-être sur la voie de devenir un meilleur poète

¹²⁹⁸ Voir Cameron (1995) ; Tress (2004) et, en particulier, le chapitre 2. Pour l'autrice (p. 50), l'idéal de légèreté invoqué par Callimaque pourrait, dans le même temps, faire l'objet de l'ironie du poète. Porter (2011) questionne la validité du terme comme étant l'essence de l'esthétique hellénistique.

¹²⁹⁹ Il s'agit dans ce poème d'une allusion aux poèmes d'Aratos : τὰ κατὰ λεπτόν. Callimaque forge son esthétique sur diverses oppositions qu'il explicite au début des *Aitia* : longueur et brièveté (fr. 1. 10-12 Pf. ; v. 35) ; lourdeur et légèreté (fr. 1. 23 πάχιστον) ; chemin populaire et route peu fréquentée (fr. 1. 25-29 Pf.) ; braiement de l'âne et chant

esthétique est allusive, subtile, parfois déceptive, mais on en jouit comme l'exprime le poète Hédyle dans l'épigramme 5 G.-P. (v. 1-2) : Πίνωμεν· καὶ γάρ τι νέον, καὶ γάρ τι παρ'οἶνον || εὔροισι' ἄν λεπτόν καί τι μελιχρὸν ἔπος, « Buvois : car c'est dans le vin que je pourrais trouver une parole nouvelle, légère et douce comme le miel »¹³⁰⁰.

ὥς : L'adverbe relatif ne porte pas nécessairement sur les deux adjectifs. La rupture syntaxique donne une allure vive et enthousiaste à l'hémistiche épique. Gorgô semble submergée d'admiration. On retrouve le même enthousiasme dans l'hymne, au v. 123, par exemple : ὦ ἔβενος, ὦ χρυσός, ὦ ἐκ λευκῶ ἐλέφαντος. Cet enthousiasme partagé contribue à la dimension encomiastique du texte, mais renforce l'impression d'artificialité du poème construit, en partie, sur des effets de symétrie et d'échos.

χαρίεντα : Chez Homère, l'adjectif caractérise des éléments matériels et des textiles en particulier¹³⁰¹, ou immatériels, comme un chant (*Od.* 24. 197). Comme chez Homère, il définit le chant dans la poésie lyrique de Pindare (*Pyth.* 5. 107 ; *Ném.* 3. 12 ; fr. 141). Ici, l'adjectif évoque un travail fin, gracieux, élégant et désigne ce qui est ressenti par les Syracusaines, un plaisir sensoriel. Cet adjectif est particulièrement fréquent chez Théocrite qui l'emploie ailleurs en héritier de Sappho¹³⁰². Plus largement, la notion de χάρις relève à la fois du lien social et religieux mais aussi de l'éthique du don et du contre-don y compris et surtout dans une relation avec les dieux¹³⁰³ comme Aphrodite, dès Hésiode (*Tvauux*, 64-66). L'*Idylle 15* témoigne de cette harmonie de la grâce

aigu de la cigale, etc. Des éléments de l'*Idylle 15* manifestent l'adhésion à cette esthétique : le mari de Praxinoa, la route empruntée, notamment.

¹³⁰⁰ Voir Floridi (2020) p. 113. Le vin est chez Hédyle, la clé d'une parole poétique conforme à l'esthétique hellénistique. Le vin n'est pas une boisson théocritéenne (*Id.* 29. 1), au contraire de l'eau et du lait. L'ordre de Praxinoa, qu'on lui apporte de l'eau, (v. 29) pourrait ainsi se doubler d'implications métagoétiques. La légèreté de la poésie, chez Callimaque, est ainsi associée à l'eau sans impuretés : λεπτόν ὕδωρ (fr. 228. 14 Pf.).

¹³⁰¹ Voir aussi *Il.* 6. 90 et 27. L'adjectif décrit des présents en *Il.* 8. 204. Voir aussi Aristoph., *Plout.* 849. L'adjectif décrit une personne dès Hésiode (*Théog.* 247) et chez Sappho (fr. 108) : ὦ κάλα, ὦ χαρίεσσα κόρα, « Belle jeune fille, pleine de grâce ! ».

¹³⁰² Chez Théocrite, toutes les occurrences sont en lien avec la thématique érotique, directement ou indirectement comme ici : *Id.* 2. 134 : τὸν χαρίεντα (...) Φιλῖνον ; 3. 6 et 4. 38 : ἼΩ χαρίεσσ' Ἀμαρυλλί ; 3. 45 : μάτηρ ἄ χαρίεσσα ; 8. 1 : Δάφνιδι τῷ χαρίεντι ; 10. 26 : Βομβύκα χαρίεσσα ; 10. 36 : Βομβύκα χαρίεσσ' ; 11. 30 : χαρίεσσα κόρα ; 12. 20 : τοῦ χαρίεντος αἶτεω ; 13. 7 : τοῦ χαρίεντος | Ὑλα ; 14. 8 : ἐμὲ δ' ἄ χαρίεσσα Κυνίσκα ; 18. 38 : ὦ καλά, ὦ χαρίεσσα κόρα ; 20. 18 et, non sans humour, en *Ép.* 4. 13 : τῷ χαρίεντι Πριήφω.

¹³⁰³ Maclachlan (1993) p. 28 : « Mortals gave the gods *charis-gifts* and in return received divine support » : « Les mortels offraient aux dieux des dons de « *charis* » et recevaient en retour un soutien divin ».

orchestrée par Arsinoé II qui rend grâce à la déesse (τὴν δὲ χαρίζομένα, v. 109) pour l’immortalisation de sa mère¹³⁰⁴.

La « grâce » relève aussi de l’esthétique, comme la ποικιλία ou la λεπτότης. Elle émane d’un objet complexe, précieux, de son éclat, de son rythme, de son mouvement. Comme l’écrit B. Maclachlan, « Charis bound people together in the archaic Greek world, through the experience of pleasure¹³⁰⁵ (...) ; *charis* designates the process and is applied both to the beautiful object that arouses a response, and to the response itself¹³⁰⁶», comme ici.

Il est à noter que lorsque Théocrite personnifie ses poèmes dans l’*Idylle 16*, il évoque « ses Charites » ; créatures prismatiques, elles représentent autant le poème et le rouleau de papyrus que des divinités tutélaires et des ambassadrices du poète. Dans un autre manifeste esthétique, une épigramme d’Hédyle¹³⁰⁷, 6 GP (v. 6-7) (= Ath., *Deipn.* 11. 473a-b), on retrouve le même élan pour la χάρις corollaire d’une parole poétique remarquable : ὡς δ’ ἐπιλάμπει || ἡ χάρις, ὥστε φίλει καὶ γράφει καὶ μέθυει, « Comme sa grâce brille ! Alors, aime, écris et enivre-toi ! ».

θεῶν περονάματα : L’expression est inspirée indirectement d’Homère et de sa descriptions des œuvres textiles de Circé (*Od.* 9. 541-542) : οἷα θεῶων || λεπτά τε καὶ χαρίεντα. Elle pourrait aussi convoquer le souvenir du dernier vêtement d’Achille (*Od.* 24. 67) : ἐσθῆτι θεῶν qui partage, comme l’exprime la scholie, une forme d’ambiguïté : ces textiles pourraient être faits de la main de dieux ou pourraient être dignes d’être portés par des dieux.

En tout cas, ce qui émane de l’objet, sa grâce, sa finesse et sa technicité paraissent empreintes d’une aura surnaturelle pour Gorgô, qui cède la parole à Praxinoa, comme réduite au silence. Le texte rappelle une autre expression chez Théocrite (*Id.* 1. 32) : τι θεῶν δαίδαλμα « une œuvre des dieux ». La même réaction d’admiration extrême se retrouve au vers 56 de la même *Idylle* : αἰπολικὸν θάημα· τέρας κέ τυ θυμὸν ἀτύξαι, « spectacle merveilleux pour un chevrier ; un prodige à frapper de stupeur ton cœur ».

¹³⁰⁴ Au vers 131, la poétesse enjoint la déesse à profiter de l’instant (χαίρω). Enfin, Gorgô, elle-même, énonçant en quelque sorte l’envoi de l’hymne, clôt le poème (v. 149) par ce vers qui illustre parfaitement la circulation harmonieuse de la *charis* : χαῖρε, Ἄδων ἀγαπατέ, καὶ ἐς χαίροντας ἀφικνεῖ.

¹³⁰⁵ Maclachlan (1993) p. 6 : « La « grâce » liait les gens entre eux dans le monde grec archaïque, à travers l’expérience du plaisir ».

¹³⁰⁶ Maclachlan (1993) p. 11 : « *charis* désigne le processus et s’applique tant au bel objet qui suscite une réponse qu’à la réponse elle-même ».

¹³⁰⁷ Voir Floridi (2020).

L'expression correspond bien au programme politique des Lagides. Théocrite choisit néanmoins une approche modérée : Arsinoé n'est pas explicitement une déesse. Le poète la peint comme une figure intermédiaire, fille de deux immortels (v. 47 ; v. 106) semblable à Hélène, et composant un environnement si prodigieux qu'on se dirait accueillis chez les dieux eux-mêmes.

περονάματα : Le nom *περόναμα*, dont la forme est dorienne, est un *hapax*. Le nom fait écho à *ἐμπερόναμα* (v. 34) qui désigne le manteau de sortie que Praxinoa avait revêtu pour l'occasion. Il est intéressant de noter qu'à la manière d'une actrice, ou de manière très « moderne », l'espace extérieur requiert, pour Praxinoa, une tenue de « représentation » qui met en valeur son statut socio-économique, la conscience d'une esthétique et le désir de paraître à son avantage. Ce travail sur son image « publique » exprimé et apparu en action avait aussi pour vocation de « rivaliser », naïvement, avec la pompe royale. Cependant, le textile déployé au palais surenchérit sur le chef d'œuvre de Praxinoa qui y entre, de surcroît, en lambeaux.

En effet, l'une des stratégies de l'éloge « manifeste » d'Arsinoé II par Théocrite réside dans la composition de deux univers matériels, celui des Syracusaines et celui de la souveraine, unis par un réseau de correspondances. Un portrait élogieux se dévoile ainsi à travers la comparaison des éléments de ce diptyque¹³⁰⁸ bâti sur des figures de reprise, d'opposition et de gradation. Et c'est surtout l'élément textile qui permet d'associer plus étroitement encore les deux univers. Le *φῦκος* (v. 16), par exemple, peut être interprété comme étant une version populaire de la teinture pourpre des couvertures disposées autour d'Adonis (v. 125). La dimension prosaïque du travail de la laine à partir des toisons (v. 19-20 ; v. 27), « du poil de vieille besace (v. 19) » est évacuée au profit d'une évocation bucolique et paisible des pâtres (v. 126) et d'une image épique de tisserandes au service du palais (v. 80). Les tapisseries et les couvertures teintes en pourpre (v. 125) offertes à l'admiration du public représentent le sommet de la douceur, du raffinement et de la beauté bien au-delà des vêtements de fête de Praxinoa conservés sous clé dans son *λάρναξ*¹³⁰⁹ (v. 33) et destinés à être déchirés (v. 69). Le tissage le plus exquis de l'univers des Syracusaines et qui a coûté « son âme » à Praxinoa (v. 36-37) en sus de la somme colossale de « plus de deux mines d'argent sonnantes et trébuchantes » est éclipsé par ceux créés par les ateliers de la reine dont les motifs « divins » (v. 79), semblent vivants, « dotés d'une âme » (v. 83).

¹³⁰⁸ L'anagramme qui rapproche le nom du mari de Praxinoa, Dinon (v. 11) et Adonis fonctionne comme aussi comme un élément de ce diptyque contrasté. Tout est en mieux chez la reine.

¹³⁰⁹ Sur le *λάρναξ* comme élément funéraire et meuble annonciateur de la fête des Adonies, voir Noël & Rémond (2017).

φασεῖς : La forme de ce futur est dorienne. Le verbe introduit une forme de prosopopée rare¹³¹⁰. Avant Théocrite, cette forme est attestée chez Alcman, dans le fragment (fr. 1.1.73) d'un chant de parthénée dans lequel les jeunes filles expriment leur trouble érotique et leur admiration pour la chorège : οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρο[ό]τας ἐνθοῖσα φασεῖς· || Ἀσταφίς [τ]έ μοι γένοιτο, « Et en visite chez Aïnésimbrotta, tu ne diras pas : « Puisse Astaphis être mienne » ». Ici, l'emploi du futur pourrait conférer, comme chez Alcman, plus de force à cette proposition exclamative qu'un optatif. Cette réminiscence possible pourrait contribuer à marquer un trouble de la jeune femme qui s'apparenterait à un trouble érotique et annoncerait la description du jeune Adonis. Il pourrait aussi traduire une communion d'âmes entre les deux Syracusaines.

Au sein du poème, on retrouve cet emploi « prophétique » du futur dans l'hymne de la poétesse qui emploie elle-aussi cette figure de la prosopopée (v. 126). La manière contribue aux effets d'échos qui structurent l'*Idylle*.

Enfin, la forme du verbe au futur est attestée ailleurs dans un contexte d'appréciation d'une œuvre d'art comme ici : chez Léonidas de Tarente (*AP* 16. 182. 9)¹³¹¹, chez Héronidas (*Mim.* 4. 57 et l. 150) et chez Callimaque. La fin d'une épigramme de ce dernier (*Ép.* 55 Pf.) rappelle les mêmes modalités de l'expression de l'admiration : une lampe à huile dédiée à Sérapis, « dieu de Canope » s'adresse à qui l'observe (v. 3-4) : ἐς δ' ἐμὰ φέγγη || ἀθρήσας φάσεις· Ἔσπερε, πῶς ἔπεσεσ ;', « ayant tourné tes yeux vers mes lumières, tu diras : « Étoile du Soir, comment es-tu tombée ? ». Ces reprises pourraient témoigner d'un dialogue entre poètes.

v. 80-86 :

À l'enthousiasme de Gorgô, répond celui de Praxinoa. Les vers suivants complètent sa caractérisation. En effet, Praxinoa répond à l'appréciation de Gorgô et la confirme, mais développe aussi sa perception propre, en exprimant, en particulier, la conscience du labeur qui a produit ces objets¹³¹², celui d'hommes et de femmes bien humains, comme elle. C'est en effet la spécialisation technique, la qualité de la main d'œuvre et son nombre qui sont l'objet de sa première admiration. On note ainsi une gradation dans l'éloge, et, si l'on considère la dimension agonistique des

¹³¹⁰ On trouve des passages comparables dans le corpus dramatique : Esch., *Ag.* 1332-1334 ; *Sept.* 850-851 ; Eur., *Cycl.* 502 ; *Iph. Aul.* 790-793.

¹³¹¹ Le poète prête à Athéna et à Héra elles-mêmes (φάσουσιν) une partie de l'éloge d'une peinture d'Aphrodite réalisée par le peintre Apelle.

¹³¹² Cette même perception, émotionnelle mais aussi « logistique » se retrouve dans l'hymne de la fille de l'Argienne.

échanges entre les deux femmes, on devine une sorte d'émulation associée à l'Art. Ces vers jouent aussi avec les canons de l'*ekphrasis* du temps. Ici, les voix différenciées des Syracusaines confèrent une forme de réalisme à cet exercice « affranchi » des règles de la rhétorique. Mais cette extase des Syracusaines s'appuie sur des connaissances textiles et littéraires : les deux femmes citent Homère, rappellent les voix de poétesses épigrammatistes comme Nossis ou Érinna.

v. 80 : ΠΡ. Πότνι' Ἀθηναία, ποῖαί ψ'ἐπόνασαν ἔριθοι,

L'émerveillement de Praxinoa est à son comble, comme en témoigne l'invocation à la déesse Athéna, ici patronne des tisserands. Cependant, au choc esthétique de Gorgô, répond un éloge fondé sur des considérations pratiques et techniques qui manifeste aussi la maîtrise d'un vocabulaire spécifique.

L'accent, mis sur la qualité et l'abondance (ποῖαί) de main d'œuvre dont dispose Arsinoé II, rappelle un autre lieu homérique, le palais d'Alcinoos et d'Arété (*Od.* 7. 103-107). Là, « cinquante femmes esclaves servent dans ce palais ; les unes broient sous la meule le jaune froment ; les autres filent la laine ou tissent la toile, et les mains de ces femmes sont aussi mobiles que les feuilles d'un haut peuplier agité par le vent : une huile éclatante semble couler de ces magnifiques étoffes tissées avec tant d'habileté ». Théocrite semble reprendre des éléments de cette description à travers l'évocation d'Athéna (*Od.* 7. 110), du personnel de la souveraine (πεντήκοντα ... γυναῖκες, v. 103) et de leurs réalisations (le tissage, v. 105)¹³¹³.

De manière décalée, l'éloge ne s'adresse pas aux souverains mais célèbre les artisans¹³¹⁴, ceux qui comme Théocrite et comme les protagonistes font œuvre de πόνοϛ. Les sonorités du vers et la répétition de sons consonantiques pourraient même faire entendre une cadence de travail, à laquelle Praxinoa adhérerait. Cette célébration du travail a une dimension méta-poétique : le textile décrit est en conformité avec une certaine esthétique alexandrine, une esthétique du contraste ; à un labeur intense, technique, correspond un fini caractérisé par la λεπτότης, et l'impression de vie en particulier. Si l'éloge politique semble subir des « dissonances », celui des artisans ne souffre aucun doute.

¹³¹³ Ce rapprochement avec le palais d'Arété est assumé en partie par Praxinoa, et en partie par la poétesse qui « cite » même le texte homérique à travers l'expression ἐν ὑγρῷ ἐλαίῳ (v. 117). L'expression ὑγρὸν ἔλαιον renvoie, directement ou indirectement, au moins à trois reprises au personnage d'Arété dans l'*Odyssée* ; voir aussi l'évocation de la farine et du miel (v. 115).

¹³¹⁴ De même, l'éloge des artisans et des producteurs est réparti entre Praxinoa et la poétesse.

Cette description de l'engagement total des artisans peut être mis en rapport avec la description des artisans au service de Ptolémée II dans la *Lettre à Philocrate* d'Aristée (79), qui explicite le lien entre la qualité des œuvres produites et la gloire du souverain : καὶ τὰς λοιπὰς δὲ τορείας διηλλαγμένως ἐπετέλεσαν, ἅπαντα φιλοτιμηθέντες εἰς ὑπεροχὴν δόξης τοῦ βασιλέως ποιῆσαι, les artisans « terminèrent les sculptures restantes de manière distinctes, se faisant concurrence pour tout faire pour que la gloire du roi soit suprême ». Un passage de l'*Ecclésiaste* (38. 27-30) célèbre aussi l'extrême application des sculpteurs : elle est marquée, comme le labeur du poète Aratos, par l'absence de sommeil (ἡ ἀγρυπνία). Et, comme Praxinoa (v. 37), l'artisan « donnera son cœur à une reproduction semblable au modèle vivant » (καρδίαν αὐτοῦ δώσει εἰς ὁμοιωσαὶ ζωγραφίαν).

πότνι' Ἀθηναία : L'apostrophe πότνι' est conservée chez Sappho (fr. 1. 4 ; fr. 6. 10 ; fr. 17. 2 ; fr. 29. 5). C'est par l'invocation πότνι' Ἀθηναίη, placée en homotaxie, que les Troyennes implorent Athéna au chant 6 de l'*Illiade* (v. 305) : πότνι' Ἀθηναίη, « brise la lance de Diomède, et fais que ce héros tombe lui-même, le front dans la poussière, devant les portes de Scée ». Il reste peut-être encore un peu de la Praxinoa « guerrière » dans cette invocation qui est aussi attestée chez Aristophane dans un contexte de guerre (*Paix*, 271) : ὦ πότνια δέσποινα Ἀθηναία.

Callimaque emploie la même expression, toujours en homotaxie¹³¹⁵, dans son hymne *Pour le bain de Pallas* (Hy. 5. 55) : πότνι' Ἀθαναία, σὺ μὲν ἔξιθι, « Athéna souveraine, sors donc ! ». L'invocation perd ici de sa force ; il ne s'agit plus de l'épiphanie d'une déesse ou d'une situation de guerre mais de sa prise à témoin comme patronne des artisans, comme dans un fragment de Stésichore (fr. S89. 7-8) célébrant Éréios¹³¹⁶ : θ]εᾶς ἰ[ό]τατι δαεῖς σεμν[ᾶς Ἀθάνας || μέτ[ρα] τε καὶ σοφίαν του[, « ayant appris par la volonté de l'auguste Athéna les proportions et l'habileté manuelle ».

Athéna est également invoquée comme déesse des arts dans le *Mimiambe* 4 d'Héronidas¹³¹⁷. Kokkalè s'extasie (v. 57-58) : ταῦτ' ἐρεῖς Ἀθηναίην || γλύψαι τὰ καλά, « ces beautés, tu diras que

¹³¹⁵ Cependant, il est impossible de dire s'il s'agit d'un écho intentionnel, même si d'autres éléments de dialogue littéraire ont été perçus entre les deux auteurs : Goldhill (1987).

¹³¹⁶ Le texte est cité par Lehnus (1972) p. 54-55.

¹³¹⁷ C'est peut-être l'évocation de la voile du temple qui explique l'invocation d'Athéna comme patronne des tisserands. Noter l'emploi du futur dans les deux passages cités d'Héronidas (ἐρεῖς et δόξεις) qui rappelle l'emploi de φασεῖς au vers 79. De manière amusante, mais finalement, très logique, Héronidas dans ses *Mim.* 6 et 7, associe la déesse Athéna à la fabrication des godemichets dont la dimension métagoétique a été démontrée : Warwick (2020).

c'est Athéna qui les a sculptées ! ». Athéna est, en particulier, la déesse tutélaire des tisserands, comme le montrent les fêtes des Panathénées et des Chalkeia célébrées en son honneur.

Ἀθηναία : C'est un adjectif substantivé. Les manuscrits portent la leçon Ἀθηναία, tandis qu'Apollonios de Rhodes emploie la forme Ἀθηναίη (*Arg.* 1. 19 et 100, etc.). La forme Ἀθαναία proposée par Valckenaer et retenue par Gow (1952) est rare, poétique, archaïque et dorienne. Il s'agit peut-être d'un souvenir de Pindare (*Ol.* 7. 36 ; *Ném.* 10. 84) ou le reflet d'un usage du temps. Callimaque l'emploie à huit reprises dans son *Hymne à Pallas* et Bulloch note que cette forme dorienne est bien attestée dans les inscriptions contemporaines¹³¹⁸.

Enfin, notons que certains éléments convergent qui tendent à prouver une association entre Arsinoé II et Athéna : « For example, Alexandrian street names that employ cult titles of Arsinoe include two that suggest association with Athena—Arsinoe *Nikê* and Arsinoe *Chalkioikos*¹³¹⁹ ». On peut aussi mentionner, en poésie, l'épigramme 36 A.-B. de Posidippe et l'hymne *Pour le Bain de Pallas* (*Hy.* 5) de Callimaque.

ποῖαί ψ'ἐπόνασαν ἔριθοι : L'admiration de Praxinoa va d'abord aux femmes ; cette prééminence du féminin et des travaux textiles fait écho aux préoccupations des Syracusaines. Praxinoa apprécie en connaisseuse le travail des artisanes, à la fois doubles et métaphores du poète.

ποῖαί ... ποῖοι : L'abondance de la main d'œuvre est un motif important dans l'épopée homérique : il contribue indirectement à définir la richesse d'une maison. L'adjectif interrogatif répété au vers suivant marque l'intensité de l'exclamation. Femmes et hommes sont unis dans un même effort : il faut peut-être y voir un discret manifeste pour « l'égalité des sexes » en matière d'art et de poésie.

Des balancements comparables (Esch., *Eum.* 655-656 ; Eur., *Héc.* 155 ; 159-160 ; *Ion*, 194) sont attestés dans le corpus tragique comme dans une lamentation d'Andromède chez Euripide (fr. 116. 1) : ποῖαι λιβάδες, ποία σειρήν, « quelles larmes, quelle Sirène ». Théocrite renouvelle ici l'emploi de ce balancement souvent associé à la perte des repères en substituant l'expression de l'admiration à celui de la détresse tragique.

¹³¹⁸ Voir McKay (1962). Bulloch (1985) p. 116 remarque que la forme dorienne Ἀθαναία est bien attestée dans les inscriptions du temps.

¹³¹⁹ Stephens (2004) p. 287 : « Par exemple, les noms de rue alexandrins qui utilisent des titres de culte d'Arsinoé comprennent deux noms qui suggèrent une association avec Athéna : Arsinoé *Nikê* et Arsinoé *Chalkioikos* ».

ψ' : Le pronom est à l'accusatif neutre pluriel. Le papyrus *Hamburg* 201 porte la leçon *ψεφονασαν*. R. Hunter¹³²⁰, à la suite de Gallavotti (1993) propose de lire *ψ' ἐπόνασαν* : « *ψε* (v. 80) is a third-person plural pronoun whose appearance in Sophron (fr. 94 Kaibel) caused the later grammatical tradition to regard it as a Syracusan form ».

ἐπόνασαν : La forme est dorienne. Dans cette *Idylle*, le *πόνος*, le « dur labeur » est associé aux femmes (voir aussi, le travail des pâtisseries, v. 115). C'est une notion dont la dimension métapoétique est indiscutable et dont la célébration est à mettre en opposition avec l'improvisation poétique¹³²¹, que semblent refuser ailleurs dans les *Idylles* de Théocrite diverses figures du poète comme Lycidas (*Id.* 7. 50-51 : ὄρη, φίλος, εἴ τοι ἀρέσκει || τοῦθ' ὅτι πρᾶν ἐν ὄρει τὸ μελῦδριον ἐξεπόνασα, « Vois, mon ami, si ceci te plaît ; j'ai élaboré à prix d'efforts cette petite chanson récemment sur la montagne » ou Comatas (*Id.* 7. 85).

Les notions de *πόνος*¹³²² et de *λεπτότης* sont associées ici, comme chez d'autres poètes du temps (Philétas de Cos¹³²³ puis Posidippe ou Callimaque¹³²⁴), mais elles correspondent aussi à des prouesses artistiques bien visibles dans l'art des camées ou comme chez le sculpteur Théodore de Samos qui produisit, selon les mots de Posidippe (*Ép.* 67 A.-B.) au prix d'une intense peine (*ὄσος κάματος*), un chariot miniature de la taille d'une mouche (*μυῖαν*)¹³²⁵. À l'investissement important des artisans, correspond, paradoxalement, la fabrique d'un objet « léger » ou « petit », comme plus loin les biscuits (v. 115).

ἔριθοι : Ce nom épique est rare et traduit dans la poésie archaïque, une personne ou une chose sinon méprisable du moins d'une extrême humilité¹³²⁶. Chez Homère, il désigne des

¹³²⁰ Hunter (2008) p. 239 : « *ψε* (v. 80) est un pronom de troisième personne du pluriel dont l'apparition chez Sophron (fr. 94 Kaibel) a amené la tradition grammaticale ultérieure à le considérer comme une forme syracusaine ».

¹³²¹ Dans une épigramme d'Asclépiade dédiée à Érinna et célébrant son poème *La Quenouille* (*AP* 7. 11), le terme de *πόνος* renvoie tout autant au travail de la laine qu'au travail poétique : Ὁ γλυκὺς Ἡρίνης οὗτος πόνος.

¹³²² Sur le *πόνος*, en particulier poétique, chez Théocrite, voir *Id.* 7. 74 et 139 ; 16. 94 : νειοὶ δ' ἐκπονέοιντο ποτὶ σπόρον, ἀνίκα τέπιξ. Sur le *πόνος* de l'athlète : *Id.* 2. 88 ; pour celui des pêcheurs, *Id.* 21. 20 et 39 ; 22. 114 et 187 ; *Ép.* 22. 5. La notion de *πόνος* associe Héraclès et l'éducation en *Id.* 13. 14. Le *πόνος* n'est pas associé au pouvoir royal contrairement aux *ἔργα*.

¹³²³ Il est possible que cette emphase placée sur le labeur relève, au moins partiellement, d'un héritage de Philétas qui pratique une poésie fondée sur la connaissance et l'effort comme en témoigne l'expression *πολλὰ μογήσας* (*Παίγνια*, fr. 10. 3) ; l'expression trouve un écho en *Id.* 13. 66-67.

¹³²⁴ Au début de ses *Aitia*, Callimaque se représente enfant avec une tablette d'écolier (fr. 1. 20-30 Pf.) : à cette posture studieuse doit correspondre cependant une production subtile (« la Muse légère », τῆ]ν Μοῦσαν ... λεπταλέην, v. 24).

¹³²⁵ Sur ce poème, voir Prioux (2007).

¹³²⁶ Sont attestées cinq occurrences dans la poésie archaïque ; toutes désignent des travailleurs de condition inférieure, sauf dans l'*Hymne homérique à Hermès* (v. 296) où l'expression *γαστρὸς ἔριθον* est scatologique. « Le terme *ἐρίθος*, qui désigne un ouvrier chez Homère, a très vite été employé seulement au féminin. (...) Le terme manifeste l'insertion

travailleurs agricoles journaliers (*Il.* 18. 550 ; 560) et dans *Les Travaux et les jours* d'Hésiode, comme ici, une servante (v. 602-603) : le poète recommande « une servante sans enfant », ἄτεκνον ἔριθον, car « mauvaise est la servante qui allaite », χαλεπή δ' ὑπόπορτις ἔριθος. Dans ces occurrences, il est employé sans article. Il est accompagné de l'article chez Simias de Rhodes (fr. 16) dans un vers qui évoque le meurtre de Mélanippe : αἱ πατροφόνων ἔριθοι, « les servantes des parricides ».

L'emploi de αἱ ἔριθοι pour désigner fileuses et tisserandes, est plus tardif (Dém. *Contr. Eub.* 45. 8 ; *AP* 6. 48 ; 174 et 284)¹³²⁷. Cette évolution serait le fruit d'une étymologie populaire dérivant le mot de ἔριον, la laine¹³²⁸.

Le nom ἐρείθους apparaît en homotaxie dans le fr. 1. 23 d'Érinna où le terme est associé au chant (μάτηρ ἀε[ίδουσα (...) ἐρείθους). Le tissage et chant sont associés, pour les personnages féminins, dès Homère ; mais par la suite, Bacchylide et Pindare s'approprient le thème métaboétique du tissage au masculin¹³²⁹.

Cet écho possible renforce la réflexivité de l'admiration : au souvenir des chants possibles des lainières¹³³⁰ se surimpose la symétrie des travaux poétiques de Théocrite et des travaux textiles des artisans. À l'époque de Théocrite, les lainières sont les héroïnes éponymes de plusieurs comédies perdues, comme en témoigne le titre de plusieurs œuvres d'Amphis et d'Alexis.

v. 81 : ποῖοι ζωογράφοι τὰκριβέα γράμματ' ἔγραψαν.

Au vers consacré au labeur des femmes, succède un vers célébrant les artistes graphiques, au masculin. Ce balancement équilibré entre féminin et masculin traduit une harmonie, sinon une égalité. En matière d'art, hommes et femmes pourraient ainsi prétendre à une même excellence.

des femmes dans un processus global de production même si l'accent est mis sur l'invariant "salarié", ce qui a pour effet de péjorer l'activité elle-même » : Mactoux (1994) p. 308

¹³²⁷ Le nom désigne l'araignée chez Sophocle (fr. 269). Voir aussi Philostrate l'Ancien qui personnifie des araignées en les nommant « ἔριθοι » (*Imag.* 2. 28. 3).

¹³²⁸ Hérodien, *Περὶ ὀρθογραφίας* (3. 2. 510. 28).

¹³²⁹ Assaël (2002). Ce thème est réactualisé dans la poésie d'Érinna, de Nossis (*AP* 6. 265).

¹³³⁰ Le poème apaise et soutient le travail physique en *Id.* 10. 22-23. On pense aussi aux chants qui pourraient être des chants « de toile » de Circé. De même, la journalière décrite dans un fragment d'Ératosthène (fr. 10. 1-2) chante un chant de moisson (*Ath., Deipn.* 14. 619b) ou de tonte (*Ath., Deipn.* 14. 618d-e). Le motif iconographique des pâtisseries au travail est attesté tant dans le monde grec (en musique) que dans le monde égyptien. Voir Annexe iconographique : figures 15 et 16.

Cependant, il convient d'être prudent : l'acribie et le geste du tracé graphique sont ici strictement masculins.

ζωογράφοι : Cette forme du mot a suscité des commentaires du fait de l'absence de l'iota souscrit (*E. M.* 412. 52). La profession est bien attestée à partir du V^e s. (*Xén., Hell.* 3. 4. 17 ; *Plat., Crat.* 430b, 430e). Ces « zoographes » peuvent être ceux qui ont établi le modèle de la broderie ou le carton du tissage, ou encore les artisans textiles eux-mêmes, assimilés à des peintres, à moins que les tentures ne soient des tissages peints. Les mosaïques, les peintures d'Alexandrie ou des tombes macédoniennes contemporaines peuvent nous renseigner sur la qualité des dessins susceptibles d'être exécutés sur des textiles. On sait par Callixène de Rhodes (fr. 2. 46-47) que des « des peintures d'artistes sicyoniens » (πίνακες τῶν Σικυωνικῶν ζωγράφων) étaient exposées dans le pavillon de Ptolémée II¹³³¹.

Les liens entre peinture et poésie sont très tôt affirmés (*Arist., Poét.* 1460b8 ; *Plat., Rép.* 595-608) et Philostrate clarifie avec fermeté sa conception dans le prologue de ses *Imagines* (1. 1. 1-5) : Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ καὶ σοφίαν, ὀπόση ἐς ποιητὰς ἦκει—φορὰ γὰρ ἴση ἀμφοῖν ἐς τὰ τῶν ἡρώων ἔργα καὶ εἶδη—ξυμμετρίαν τε οὐκ ἐπαινεῖ, δι' ἧν καὶ λόγου ἢ τέχνη ἄπτεται, « Celui qui n'aime pas la peinture, commet une injustice envers la vérité, il commet même une injustice envers la sagesse qui se trouve chez les poètes (car les deux ont le même intérêt pour les actions et l'apparence des héros) ; il ne reconnaît pas la valeur de la juste proportion, par laquelle l'art se rattache aussi à la raison ».

Ce rapprochement entre l'art du peintre et celui du poète est mise en valeur par Théocrite à travers la variation autour du radical γρά- qui sature le vers : ζωογράφοι... γράμματ' ἔγραψαν. De même que les Syracusaines louent le trait « vivant » des œuvres qu'elles admirent, de même la tension entre effet de réel et artificialité¹³³² est au cœur du projet de Théocrite. Il y a communication, porosité entre les deux discours à travers laquelle le poète nous invite à admirer sa propre œuvre.

τὰκριβέα : Le papyrus d'Antinoë porte la leçon τὰλαθέα (voir *Id.* 3. 31). L'acribie est une notion importante qui apparaît chez Thucydide, puis trouve un intérêt particulier chez Isocrate, Platon, Aristote et Hippocrate : c'est le sens du détail, l'exactitude. On découvre une sorte d'obsession pour l'acribie à partir de l'époque classique, c'est une acribie intellectuelle

¹³³¹ Voir McKenzie (2007), p. 49 en particulier, pour sa synthèse sur la tente de banquet de Ptolémée II.

¹³³² La distorsion de l'effet de réel, opérée par l'emploi de l'hexamètre, sape l'effet de naturel des personnages.

notamment, la précision du λόγος, à la fois discours et raisonnement logique, comme s’amuse à l’illustrer Aristophane dans les *Nuées* (v. 129-130) : Πῶς οὖν γέρον ὦν κάπιλήσιμων καὶ βραδύς || λόγων ἀκριβῶν σχινδαλάμους μαθήσομαι; « Comment donc, étant vieux, sans mémoire et lent, apprendrai-je les moindres brouilles des raisonnements précis ? »

Au IV^e s., la notion semble se diversifier. Aristote, surtout, applique le concept à divers champs nouveaux : l’acribie mathématique, celle des sens (*De anim.* 421a20 ; *HA* 494b16), de l’articulation de la voix (*De aud.* 801b), mais aussi l’acribie picturale et artisanale (*Poét.* 448b10-12 ; *Éth. Nic* : 1141a9-11). L’*akribeia* devient un enjeu de l’esthétique du temps¹³³³. Elle correspond à la minutie, à la précision, à un sens du détail extrêmes¹³³⁴ qui peut avoir divers objectifs. En peinture, il s’agit de parvenir à une ressemblance parfaite entre la représentation et l’objet de la représentation à un tel point que l’objet peut devenir « l’être » pour le spectateur saisi par l’illusion du « vrai¹³³⁵ ». C’est ainsi que sont célébrées les œuvres des peintres les plus reconnus dont les noms nous ont été conservés : Zeuxis, Parrhasios et Apelle, qui ont été actifs à la cour de Macédoine. Au temps de Philippe II, Zeuxis, par exemple, peint des « raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d’eux sur la scène¹³³⁶ ».

L’adjectif ἀκριβής est rare en poésie. Chez Théocrite, il est employé à deux reprises¹³³⁷, ici, et dans l’*Idylle* 22 (v. 194) pour évoquer la vue perçante de Lynceus : ἀκριβής ὄμμασι Λυγκεύς, « par ses yeux, Lyncée était précis ». L’épigramme 63 A.-B. de Posidippe, qui partage des éléments de lexique essentiels avec l’*Idylle* 15, confirme l’importance esthétique de l’acribie¹³³⁸

¹³³³ Proposer au public des œuvres remarquables de minutie fait partie des stratégies de la propagande lagide. Cependant l’intérêt pour l’acribie dépasse le champ de la miniaturisation, comme on peut le voir, par exemple, chez Callixène de Rhodes lorsqu’il décrit la tente de Ptolémée II (fr. 2. 66-68).

¹³³⁴ Pline l’Ancien raconte ainsi qu’un cordonnier ayant repéré qu’Apelle avait omis de peindre une lanière à une chaussure le lui fit remarquer. Apelle corrigea immédiatement sa peinture (*H. N.* 35. 85). Sur l’acribie, voir Prioux (2007) p. 32 tout particulièrement. Sur l’acribie chez Philostrate : voir aussi *Imag.* 1. 12. 9 ; 2. 20. 2.

¹³³⁵ Une autre anecdote rapportée par Élien (*Histoire variée*, 2. 3) met en scène Alexandre, Bucéphale et Apelle : « Alexandre, ayant vu son portrait peint par Apelle, n’en fit pas les éloges que méritait la peinture. Mais son cheval ayant été mis en présence du tableau se mit à hennir dans la direction du cheval représenté sur le portrait comme s’il était vivant lui aussi : « Eh bien, roi, lui dit Apelle, ton cheval paraît s’entendre beaucoup plus que toi à la peinture » (Trad. CUF). Dans l’épigramme d’Érinna, c’est un petit chien : le poème propose une sorte de miniaturisation de cette histoire-type. Voir aussi Léonidas de Tarente, *AP* 16. 382.

¹³³⁶ Pline l’Ancien, *H. N.* 35. 65 (trad. CUF).

¹³³⁷ Voir aussi Call., *Aitia* fr. 118. 7 Pf.

¹³³⁸ Lebrère (2015) : L’esthétique de l’illusion est particulièrement en vogue à Alexandrie et, selon l’autrice, l’acribie permet la réalisation de quatre importants enjeux qui s’entremêlent dans l’art alexandrin : le « réalisme », le goût de la miniature et de la mécanique, l’illusionnisme. Concernant cette catégorie, elle évoque les notions de « vivant artificiel » et de « nature artialisée ». Voir aussi Fragaki (2012).

dans les œuvres d'art présentées à la cour des Ptolémées¹³³⁹ et l'actualité de la pertinence des commentaires des Syracusaines :

τόνδε Φιλίται χ[αλ]κόν [ἴ]σον κατὰ πάνθ' Ἐκ[α]ταῖος
 [ἄ]κ[ρ]ιβῆς ἄκρους [ἔπλ]ασεν εἰς ὄνυχας,
 [καὶ με]γέθει κα[ὶ σα]ρκὶ τὸν ἀνθρωπιστὶ διώξας
 [γνώμο]ν', ἀφ' ἠρώων δ' οὐδὲν ἔμειξ' ιδέης,
 ἀλλὰ τὸν ἀκρομέριμον ὄλ[ηι κ]ατεμάξατο τέχνη
 [πρ]έσβυν, ἀληθείης ὀρθὸν [ἔχων] κανόνα·
 [αὐδήσ]οντι δ' εἰκεν, ὅσσοι ποικίλλεται ἦθει,
 [ἔμψυ]χος, καίπερ χάλκεος ἐὼν ὁ γέρων·
 [ἐκ Πτολε]μαίου δ' ὧδε θεοῦ θ' ἅμα καὶ βασιλῆος
 [ἄγειτ]αι Μουσέων εἵνεκα Κῶιος ἀνὴρ.

Ce bronze, semblable à Philétas en tout point, le précis Hécataios l'a façonné, jusqu'au bout des ongles¹³⁴⁰ ; et pour la taille et pour la chair, ayant suivi la proportion selon la norme humaine, il n'a rien mêlé des particularités des héros. Au contraire, il a modelé avec soin, de tout son savoir-faire, le vieux perfectionniste, en conservant le juste canon de la vérité. Il ressemble à une figure parlante, tant il est ciselé d'après sa manière d'être, il est doté d'une âme, même s'il est de bronze, le vieil homme. Ici, sur l'ordre de Ptolémée, dieu et roi tout à la fois, est érigé, par la grâce des Muses, l'homme de Cos.

Comme chez Aristée¹³⁴¹, le roi Ptolémée II est présenté comme s'investissant personnellement dans la commande et l'exposition d'œuvres d'arts. Arsinoé II a les mêmes prérogatives (v. 22-23). La précision de la réalisation et le perfectionnisme (ἄκ[ρ]ιβῆς ἄκρους ; τὸν ἀκρομέριμον ; ὄλ[ηι τέχνηι, etc.) la ποικιλία (ποικίλλεται) et la ressemblance parfaite à la vie

¹³³⁹ Dans les épigrammes 9 A.-B. et 67 A.-B. de Posidippe, le poète évoque aussi Théodore de Samos, un sculpteur actif au milieu du VI^e s. av. J.-C. et son char miniature, petit comme une « mouche » qui illustre son ἀκρίβεια. La sculpture sur gemmes est aussi très en vogue à la cour des Lagides : voir Galbois (2018).

¹³⁴⁰ Noter la paronomase ou jeu de mots étymologique entre ἄκ[ρ]ιβῆς et ἄκρους. E. Prioux (2016) p. 93, n. 63 précise : « L'expression ἄκ[ρ]ιβῆς ἄκρους [...] εἰς ὄνυχας évoque un aphorisme probablement tiré du *Canon*, traité théorique de Polyclète sur l'art statuaire (Plutarque, M. 86a et 636c = Polyclète, Can. fr. 1). L'emploi du terme κανόνα (v. 6) confirme qu'il y a ici un effet d'intertextualité parfaitement voulu et signifiant ».

¹³⁴¹ *Lettre à Philocrate* d'Aristée (80) : πρόνοιαν γὰρ οὐ μικρὰν ἐποιεῖτο ὁ βασιλεύς, φιλοδοξῶν εἰς τὰ καλῶς ἔχοντα, « le roi ne manifesta pas qu'un petit peu de soin dans le processus, car il recherchait la gloire à travers ce qui était très beau ».

elle-même ([αὐδήσ]οντι δ' ἔοικεν ; ἔμψυχ]ος) déterminent, comme dans les *Syracusaines*, les critères essentiels de l'appréciation de l'œuvre.

γράμματ' : Le nom γράμμα n'est pas homérique. Polysémique, puisqu'il décrit autant le tracé pictural que la lettre de l'alphabet¹³⁴², il est attesté régulièrement à partir d'Eschyle. Il désigne, comme ici, le tracé des motifs d'un tissage dans l'*Ion* d'Euripide (v. 1146) : Ἐνῆν δ' ὕφανται γράμμασιν τοιαίδ' ὕφαί, « ces tissages étaient brodés de figures ». Le nom décrit le geste d'un peintre chez Érinna (*AP* 6. 352. 1) : Ἐξ ἀταλᾶν χειρῶν τάδε γράμματα, « de mains vigoureuses émanent ces traits »¹³⁴³. Les poètes hellénistiques emploient le terme par synecdoque pour désigner une œuvre graphique, une lettre, un vers, texte¹³⁴⁴, un poème¹³⁴⁵ voire un livre¹³⁴⁶. Ici, Théocrite joue sur la polysémie du mot pour mettre en valeur la réflexivité de son œuvre : la peinture décrite renvoie en miroir une image du poème lui-même : aux personnages peints sur le textile, répondent les personnages « écrits » par le poète, comme en témoigne l'usage unique de l'expression γράμματ' ἔγραψαν qui traduit toujours, sauf ici, le tracé de lettres ou d'un texte¹³⁴⁷.

γράμματ' ἔγραψαν : L'expression γράμματα γράφειν ne traduit, ici, que le geste pictural et sa réalisation graphique ; elle est relativement fréquente en prose et la même figure de la dérivation se trouve chez Platon (*Lois*, 858e. 4). L'élision traduit l'émotion de Praxinoa qui est signalée par un débit accéléré. À l'époque hellénistique et chez les poètes, cette insistance qui porte tant sur l'action que sur l'objet du tracé, semble cependant propre à Théocrite¹³⁴⁸ et à Asclépiade qui décrit en *AP* 6. 308 « la victoire » d'un écolier sur ses camarades, « car il a tracé de belles lettres » : ἐπεὶ καλὰ γράμματ' ἔγραψεν. L'expression pourrait signaler un hommage de Théocrite envers son maître.

¹³⁴² Voir *Id.* 24. 105-106 : γράμματα μὲν τὸν παῖδα γέρον Λίνος ἐξεδίδαξεν, || υἱὸς Ἀπόλλωνος μελεδωνεὺς ἄγρυπνος ἦρως, « Les lettres, c'est le vieux Linos qui les enseigne, à fond, à son fils, c'était le fils d'Apollon, gardien sans sommeil que ce héros ». Dans ce passage qui évoque la *paideia* d'Héraclès et peut-être métaphoriquement celle de Ptolémée II, le terme reste de manière amusante relativement flou : le lecteur peut imaginer une maîtrise variée allant des bases de la lecture (voir Héronde., *Mim.* 3. 28 et 35) ou de l'écriture, à la transmission d'un savoir-faire plus complexe. Selon le mythe, et non sans ironie, Héraclès est un élève médiocre qui finit par tuer son maître. Les nuits courtes caractérisent aussi le poète Aratos en Call., *Ép.* 27. 3-4 : χαίρετε λεπταί | ῥήσιες, Ἀρήτου σύμβολον ἀγρυπνίης.

¹³⁴³ De même, dans le *Mimiambe* 4 d'Héronde (v. 73), le nom désigne le trait du peintre Apelle : Ἀπελλέω γράμματ'.

¹³⁴⁴ Le cartouche placé sur la base d'une statue (Héronde., *Mim.* 4. 23) ; une épitaphe (Théoc., *Ép.* 23. 1) ; une lettre (Héronde., *Mim.* 1. 24) ; un message sur l'écorce d'un arbre : (Théoc., *Id.* 18. 47 ; Call., *Aitia*, fr. 73 Pf. 1-2).

¹³⁴⁵ Voir Érinna, fr. 5. 8 : Ἦρην ἐν τύμβῳ γράμμ' ἐχάραξε τόδε.

¹³⁴⁶ *AP* 5. 158. 3 ; Call., fr. 398 Pf. ; *Ép.* 6. 4-5 Pf. ; Ascl., *AP* 9. 63. 3-4 ; Posid., *Ép.* 117 A.-B.

¹³⁴⁷ Voir par exemple : Plat., *Phèdre* 275 d4.

¹³⁴⁸ L'*Épigramme* 27 de Théocrite débute ainsi (v. 1) : Ἄλλος ὁ Χῖος, ἐγὼ δὲ Θεόκριτος ὃς τάδ' ἔγραψα.

Chez Théocrite, dans l'*Idylle 18* (v. 47-48), l'expression γράμματα... γεγράφεται renvoie clairement à l'écriture d'un texte puisque le texte s'enrichit de la « citation » d'une micro-épigramme¹³⁴⁹ gravée sur l'écorce d'un arbre : γράμματα δ' ἐν φλοιῷ γεγράφεται, ὡς παριὼν τις || ἀννείμη Δωριστί· σέβευ μ'· Ἑλένας φυτόν εἰμι. : « Sur l'écorce étaient tracées des lettres, qu'un passant lirait en dorien : « Honore-moi ; je suis l'arbre d'Hélène » ». Ces rapprochements confirment la dimension métapoétique de l'expression γράμματ' ἔγραψαν.

ἔγραψαν : Le verbe décrit à un premier niveau l'élaboration d'une œuvre visuelle, comme chez Nossis (*AP* 9. 605) : εἰκόνα γραψαμένα, (v. 2). L'emploi du verbe au pluriel renvoie traditionnellement à une rédaction collective. La forme est attestée avant Théocrite, notamment pour la réalisation d'une inscription sur une stèle ou la rédaction de textes législatifs : ἔγραψαν νόμους, « ils écrivirent des lois » (Aristox., fr. 50. 47 ; Xénocr., fr. 33. 5 ; Pol., *Hist.* 4. 25. 8. 2)¹³⁵⁰. Le développement de l'importance de l'écrit entre en résonance particulière dans l'Égypte lagide qui se trouve caractérisée par un développement massif de l'écriture à tous les niveaux du royaume.

La fin de l'épigramme d'Hédyle (6 GP) rapportée par Athénée (*Deipn.* 11. 473a) semble révélatrice de cette évolution : « écris et enivre-toi », γράφε καὶ μέθυε. Même au cœur du *symposion* caractérisé par la parole et l'ivresse, le poète n'improvise pas oralement : il écrit. Ce geste d'écrire est essentiel chez Callimaque ; il est aussi au cœur du projet épigrammatique à travers l'inscription, fictive ou réelle. Dans les épigrammes ekphrastiques, le trait pictural entre en dialogue avec le trait scriptural. En miroir, l'importance de l'écriture révèle celle du processus de la lecture (Héronde., *Mim.* 4. 23-24 : Théoc., *Id.* 18, 48 ; Call., *Ait.* fr. 75 Pf.).

v. 82 : ὡς ἔτυμ' ἐστάκαντι καὶ ὡς ἔτυμ' ἀνδινεῦντι,

Le balancement et l'éliision traduisent l'admiration de Praxinoa qui renchérit sur celle de Gorgô¹³⁵¹. À la première exclamation de Gorgô au vers 79 répond un triple mouvement de la part de son amie (ὡς... ὡς, v. 79, puis encore ὡς au v. 84). Le parallélisme parfaitement équilibré du vers renforce l'expression de l'émerveillement. Le dessin et le mouvement des figures qui

¹³⁴⁹ Le même procédé est à l'œuvre dans l'*Idylle 23* (v. 46-48).

¹³⁵⁰ Voir aussi Arist., *Ἀθηναίων πολιτεία*, 41. 2. 8 : νόμους ἀνέγραψαν.

¹³⁵¹ Pour « le lien entre *réception* du spectaculaire, *émotion* et processus de *légitimation* (dans une perspective allant aussi du bas vers le haut de la hiérarchie sociale, plutôt que seulement dans la direction contraire) » voir Caneva (2015).

semblent s'animer par la musique du vers, donnent l'illusion du vivant. L'illusion de ce mouvement contribue à l'admiration (θαῦμα) des sujets des souverains et à la fabrique de leur pouvoir¹³⁵². Cependant, il n'est pas nécessaire de considérer que le verbe pourrait traduire la présence de figures dansantes sur les tapisseries comme le propose Gow¹³⁵³.

Ici, l'art de la gestuelle mis en œuvre par le peintre traduit la perfection de l'œuvre qui peut donner à voir le « caractère » de la figure peinte, son « humanité » et produire l'émerveillement du spectateur. Dans les *Memorabilia* de Xénophon (3. 10), c'est, selon Socrate, « à travers le visage et les poses des hommes tant statiques qu'en mouvement » (καὶ διὰ τοῦ προσώπου καὶ διὰ τῶν σχημάτων καὶ ἐστῶτων καὶ κινουμένων ἀνθρώπων) que le caractère du personnage représenté par Parrhasios se découvre. Plus loin, Socrate interroge un sculpteur nommé Cliton et lui demande : ὁ δὲ μάλιστα ψυχαγωγεῖ διὰ τῆς ὄψεως τοὺς ἀνθρώπους, τὸ ζωτικὸν φαίνεσθαι, πῶς τοῦτο ἐνεργάζη τοῖς ἀνδριᾶσιν ; « ce qui transporte au plus haut point les spectateurs, à travers leur observation, la manifestation de la vie, comment l'incorpores-tu à tes statues ? ». L'artiste qui semble incapable de décrire les mécanismes mis en œuvre, est aidé par Socrate : l'art des poses est ce qui permet de procurer au spectateur l'illusion de la vie.

Cette impression de mouvement, se double, dans la célébration des Adonies représentée par Théocrite, de la présence mouvante d'hommes et de femmes dans le palais et, par exemple, du motif récurrent des oiseaux et des ailes. Les figures peintes sont un miroir et des Syracusaines, en termes de métopoésie, et de la foule convoquée au palais qui elle aussi se meut dans un décor « vivant » ; elles entrent également en dialogue visuel avec d'autres œuvres exposées pour les Adonies comme les mobiles figurant de petits Amours (v. 120) par exemple, comparés à de petits rossignols et expriment les caractéristiques essentielles de l'ensemble des œuvres offertes à la vue des Syracusaines. Enfin, ce « rythme visuel », un aspect de la ποικιλία, imposé par chaque élément de la célébration orchestrée par Arsinoé II, pourrait être traduit ici de manière sonore, par l'allitération en dentales.

¹³⁵² Les Lagides explorent particulièrement le mouvement « spontané » des objets. Les automates sont l'apanage d'un dieu chez Homère, Héphaïstos (*Il.* 5. 749 ; 18. 376-377 ; 417-420). Avec le développement des sciences mécaniques et de l'ingénierie, les automates manifestent la puissance et la dimension divine des souverains lagides. On peut brièvement rappeler l'automate de Nysa dans la Grande Procession décrite par Callixène de Rhodes. Le rhyton de Ctésibios, décrit par une épigramme d'Hédyle de Samos rapportée par Athénée (*Deipn.* 11. 97 = *Ép.* 4 G.-P.) est aussi un bon exemple d'automate associant le mouvement au son, ce qui redouble l'impression de vie « autonome » et merveilleuse de l'objet.

¹³⁵³ Gow (1952) t. II p. 288.

ὥς ἔτυμ' ἐστάκωντι : Théocrite s'approprie la manière de la poétesse Nossis et combine deux citations de poèmes consacrés à l'admiration de portraits de jeunes filles, Mélinna et Kallô : ὥς ἐτύμως (*AP* 6. 353. 3) et ὥς ἀγανῶς ἔστακεν (*AP* 9. 605. 3). L'expression confère ainsi à Praxinoa la voix admirée et admirative de l'épigrammatiste.

ὥς ἔτυμ' : Théocrite emploie ici le neutre pluriel, ἐτύμα, adverbialement. L'expression enthousiaste convoque le souvenir de Nossis (*AP* 6. 353. 3) chez qui l'expression ὥς ἐτύμως salue la prouesse de la ressemblance entre une mère et la statue de sa fille Mélinna (*AP* 6. 353. 3) : ὥς ἐτύμως θυγάτηρ τᾷ ματέρι πάντα ποτόκει, « comme la fille ressemble en tout point, vraiment, à sa mère ». Théocrite cite pratiquement son modèle, tout en refusant la forme adverbiale plus commune ἐτύμως. Du point de vue sonore, la succession de ὥς rappelle le verbe ὄζω : attesté chez Aristophane, il décrit les exclamations des spectateurs face à des prouesses d'équilibristes dans *Les Guêpes* (v. 1526-1527) : ἰδόντες ἄνω σκέλος ὄζωσιν οἱ θεαταί, « voyant ta jambe en l'air, les spectateurs poussent des « Oh ! » »¹³⁵⁴.

ἔτυμ' : L'idéal de conformité de l'œuvre avec le réel est topique depuis Homère (*Il.* 18. 417-418 ; 539 ; Hés., *Théog.* 572). L'adjectif ἔτυμος est homérique : il caractérise un discours « vrai » en opposition au mensonge (*Il.* 10. 534 ; 23. 440 ; *Od.* 4. 140 ; 19. 203). L'adverbe ἐτύμως est attesté d'abord chez des poètes lyriques (Stés., fr. S104. 3 ; Pind., *Ol.* 77). Son emploi renvoie ici à l'usage des poétesses Nossis (*AP* 6. 353. 3) et Érinna (*AP* 6. 352)¹³⁵⁵. Chez Nossis, l'adverbe ἐτύμως établit un lien de ressemblance relativement complexe entre une mère et la statue de sa fille Mélinna (*AP* 6. 353. 3) ; chez Érinna (*AP* 6. 352. 3-4), l'adverbe ἐτύμως précise strictement, comme ici, le réalisme d'une œuvre : ταύταν γοῦν ἐτύμως τὰν παρθένον ὅστις ἔγραψεν || αἰ καὺδὰν ποτέθηκ', ἧς κ' Ἀγαθαρχίς ὄλα, « celui qui a peint cette jeune fille l'a faite bien conforme à la réalité, s'il avait aussi mis la voix, ce serait Agatharchis tout entière ». La parole de Praxinoa se place ainsi dans une continuité esthétique et poétique féminine qui n'est pas aussi risible¹³⁵⁶ que

¹³⁵⁴ Voir aussi Esch., *Eum.* 124.

¹³⁵⁵ Ces deux épigrammes se trouvent probablement réunies dans l'*Anthologie grecque* du fait de l'emploi particulier de l'adverbe ἐτύμως. Par la suite, l'adverbe ἐτύμως paraît fonctionner comme un marqueur de l'héritage de Nossis et d'Érinna (*AP* 5. 149) chez Méléagre ou Léonidas de Tarente (*AP* 7. 13).

¹³⁵⁶ Si les Syracusaines sont des personnages essentiellement comiques, elles sont cependant irréductibles au type comique. Les vers 80-86 assumés par Praxinoa rappellent ainsi par le contenu et le lexique employé la littérature épigrammatique. Voir aussi les commentaires de Gorgô v. 144-144. Il convient de se libérer d'une lecture trop simpliste ou pleine de préjugés.

certaines critiques ont pu le dire. Avec Gorgô, elle apparaît comme une figure critique qui exprime un jugement valable, fondé sur des connaissances et conforme à une esthétique du temps.

Enfin, dans la mesure où l'adjectif ἔτυμος est, sauf exception, associé à la parole¹³⁵⁷, son emploi contribue à la réflexivité du passage tout en témoignant peut-être, ironiquement, du « manque » caractérisant l'œuvre plastique¹³⁵⁸.

ἑστάκωντι : La forme dorienne du parfait du verbe ἴστημι contribue à marquer, comme la forme verbale suivante ἀνδινεῶντι, l'identité syracusaine de Praxinoa ; ce « manifeste » suscite l'ire d'un homme au vers 87. Le verbe, Le verbe ἴστημι, caractéristique de la dédicace rituelle d'une statue¹³⁵⁹, décrit ici la posture des personnages peints, comme chez Nossis (AP 9. 605. 3) : ὡς ἀγανῶς ἕστακεν, « comme elle se tient aimablement ! ».

ἀνδινεῶντι : L'emploi du présent s'oppose à ἑστάκωντι et traduit la seconde posture des figures produites en art : celles qui traduisent le mouvement. Le verbe simple, δινέω, est attesté dès Homère et apparaît chez Théocrite dans l'*Idylle* 24 (v. 10) où il caractérise le mouvement hypnotique du bouclier dans lequel s'endort le petit Héraclès et dans l'*Idylle* 2 (v. 30-31) où il signifie « tourner ». La forme dorienne du verbe ἀναδινέω propose une alternative surprenante à δινέω comme à κινέω. En effet, le verbe appartient au vocabulaire de la médecine¹³⁶⁰ et avant cet emploi remarquable chez Théocrite, il est attesté uniquement chez Hippocrate (*De mul. affect.*, 36. 14)¹³⁶¹ où il décrit le mouvement des yeux qui se révulsent vers l'intérieur de l'orbite chez la parturiente. Si le mot est véritablement un mot « technique », l'effet produit devait être divertissant, surtout dans la mesure où l'action décrite par Hippocrate est un mauvais signe pour l'avenir du patient, comme l'affirme le médecin lui-même dans le *De morbis popularibus* (6. 1.

¹³⁵⁷ Voir, par exemple, *Il.* 10. 534 ; *Od.* 19. 203 ; Hés., *Théog.* 27 : ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα ; Call., *Iamb.* fr. 228. 39 Pf. ; Théoc., *Id.* 25. 178.

¹³⁵⁸ Le manque de voix de l'œuvre d'art est aussi un *topos* (Esch., fr. 78 ; Érinna, AP 6. 352), même si dans la littérature épigrammatique, l'œuvre parle souvent elle-même à travers le poème. Pour un exemple épigraphique de « pierre parlante » trouvé à Halicarnasse : CEG 429 (daté du V^e s.)

¹³⁵⁹ Voir, par exemple, CEG 429 ; CEG 414.

¹³⁶⁰ S'il est tentant d'imaginer à partir de certains faisceaux (lexicaux notamment) que Théocrite ait pu recevoir une formation médicale, comme Lindsell (1937) qui imagine la formation médicale du poète, qu'elle associe à l'école de Cos, il convient d'être prudent. Sur les liens de la poésie hellénistique et de la médecine, voir Cairns (2016) ch. 8.

¹³⁶¹ Trois occurrences de la variante ἐνδινέω sont attestées dans le *De morbis popularibus* (5. 1. 99 ; 6. 1. 13 ; 7. 1. 30). En 5. 1. 99, l'auteur décrit les symptômes d'un patient nommé Néapolis : ὄμματα ἀύχηρὰ, καρῶδεα, ἐνδεδινημένα, ἀτενίζοντα, « yeux secs, somnolents, roulants, fixes ». Toutes les autres occurrences se trouvent dans des textes médicaux. Le mot est repris en littérature par Longus (*Daphnis*, 1. 23. 2. 6) qui se souvient probablement de Théocrite.

13. 5) : κακόν· (...) καὶ οἱ ἐνδεδινημένοι. « C'est mauvais signe, de même que les yeux révulsés en dedans ».

v. 83 : ἔμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά. σοφόν τι χρῆμ' ἄνθρωπος.

Ce vers va plus loin encore pour décrire l'illusion de vie procurée par l'œuvre d'art, à travers la figure de l'hyperbole associée à celle de la correction. Praxinoa célèbre ensuite l'habileté humaine.

ἔμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά : Le premier hémistiche, marqué par l'ellipse du verbe et l'asyndète, insiste sur le caractère illusionniste de la représentation tissée : ce n'est plus un tissage que Praxinoa a sous les yeux, ce sont des êtres animés en qui est insufflée une âme, comme dans le mythe de Pygmalion¹³⁶² ou dans les *Iambes* 7 et 9 de Callimaque dans lesquels les statues parlent, à la manière des objets votifs dans de nombreuses épigrammes. Théocrite se livre, à travers diverses reprises et citations, à un jeu sur la tradition épigrammatique dans ce passage. La figure de la correction, déjà employée par Praxinoa au vers 9, rappelle le vers 3 d'une épigramme de Léonidas de Tarente (*AP* 16. 182) consacrée à une représentation d'Aphrodite, peinte par Apelle (v. 4) : οὐ γραπτόν, ἀλλ' ἔμψυχον ἐξεμάξατο : « il ne la figura pas peinte, mais vivante ». De manière très amusante, Léonidas a « façonné » une Aphrodite qui rend même caduc l'épisode du Jugement de Paris et la nécessité de sa présence physique. Le travail produit un effet de réel qui, paradoxalement, annule l'artifice¹³⁶³.

ἔμψυχ' : Le textile produit par les artisans royaux est hyperboliquement doté d'une âme¹³⁶⁴. La gradation de l'éloge mériterait d'être précisément mise en lien avec l'emploi de la rhétorique dans l'*Idylle* et chez Théocrite en général¹³⁶⁵. L'adjectif ἔμψυχος fait écho au vers 37, lorsque Praxinoa affirme avoir mis toute son âme dans la façon de sa nouvelle tenue : τοῖς δ' ἔργοις καὶ τὰν ψυχὰν ποτέθηκα, « et pour les façons, j'y ai même mis mon âme ». L'adjectif marque ainsi la

¹³⁶² Un élève de Callimaque, Philostéphanos de Cyrène, a raconté dans une de ses œuvres (fr. 13), l'histoire mythique de Pygmalion à Chypre qui était tombé amoureux d'une statue qui avait, ensuite, pris vie. Voir aussi *AP* 11. 347.

¹³⁶³ Cette idée est déjà présente chez Nossis dans l'épigramme consacrée au portrait de Thamarétas (*AP* 9. 604).

¹³⁶⁴ Notons l'importance de notion d'« âme » dans le poème : l'âme de Gorgô est dérangée au vers 4 (ὃ τᾶς ἀλεμάτω ψυχᾶς) ; Praxinoa place son âme dans ses travaux textiles (v. 37). C'est aussi le lieu de la genèse poétique pour Posidippe (*Ép.* 137 A.-B., v. 4).

¹³⁶⁵ Martin (2013).

supériorité de l'objet disposé au palais sur l'œuvre de Praxinoa doublement vouée à une forme d'échec, tant du point de vue de sa qualité initiale que du fait qu'elle est désormais déchirée.

L'adjectif ἔμψυχος s'oppose d'abord à la mort¹³⁶⁶. Mais c'est conformément à son usage dans la littérature épigrammatique qu'il est employé ici. Comme le verbe ἐμψυχόω ou l'adjectif ἔμπνοος, il traduit, en particulier, la « vie » donnée à une œuvre par sa perfection artistique¹³⁶⁷. On le trouve en début de vers dans l'épigramme 63 A.-B. de Posidippe (v. 8) si la reconstruction est correcte. Chez Léonidas de Tarente, l'adjectif caractérise une œuvre peinte (AP 16. 182) ; la chair est animée (ἐμψύχῳ σαρκί) dans une épigramme (AP 16. 110) de Philostrate décrivant une image de Télèphe. L'épigramme AP 16. 97, anonyme, emploie le même adjectif en même position métrique¹³⁶⁸ :

Χαλκὸν ἀποιμῶζοντα τίς ἔπλασε; τίς δ' ὑπὸ τέχνας
καὶ πόνον ἐν μορφῇ καὶ θράσος εἰργάσατο;
ἔμψυχον τὸ πλάσμα · καὶ οἰκτεῖρω μογέοντα,
καὶ φρίττω κρατερὸν τὸν θρασὺν Ἡρακλέην ·
Ἄνταϊον γὰρ ἔχει πεπονημένον ἐκ παλαμῶν ·
ιδνωθεὶς δὲ δοκεῖ καὶ στοναχὰν ἰέναι.

Ce bronze qui gémit, qui l'a modelé ? et qui, par sa technique, a élaboré l'effort et l'audace dans cette figuration ? La sculpture est douée d'une âme, et je plains celui qui peine au labeur, et je frémis devant le hardi, le puissant Héraclès ; car il tient Antée labouré par ses mains, et tout plié celui-ci semble même pousser un gémissement.

ἐνυφαντά : L'adjectif, non attesté ailleurs, est dérivé du verbe technique ἐνυφαίνω, « broder ou représenter sur un tissage », il pourrait d'agir d'un embellissement obtenu avec une trame supplémentaire. Ce verbe, assez tardif et rare, apparaît chez Hérodote où il décrit une cuirasse offerte par le roi d'Égypte Amastris aux Lacédémoniens (*Hist.* 3. 47)¹³⁶⁹. Le verbe ἐνυφαίνω semble donc exprimer ici une technique de tissage complexe et relativement neuve, prisée des rois

¹³⁶⁶ Ἐσop., *Fab.* 36. 9 (version 1) ; Simonid., *AP* 7. 443. 4.

¹³⁶⁷ La vache de Myron est exemplaire à ce titre ; elle a donné lieu à une abondance d'épigrammes (*AP* 9. 713-742 et 793-798). Voir Prioux (2007).

¹³⁶⁸ On trouve chez Glaucos, par exemple, la même idée à propos d'une statue de Scopas (*AP* 9. 774). Voir aussi l'épigramme *AP* 9. 826 attribuée à Érykios ou à Platon.

¹³⁶⁹ Voir aussi Mén., fr. 667. 1-2 ; Arist., *Mir.* 838a 22 ; Théophr., *Car.* 5. 9.

hellénistiques et digne des dieux¹³⁷⁰. En effet, le verbe est employé pour décrire la façon de divers éléments du costume de Démétrios Poliorcète, chez l'historien Duris (fr. 31. 12-13) : τούτω δὲ χρυσοῦ πολλὴν ἐνύφαινον ποικιλίαν ὀπίσω καὶ ἔμπροσθεν ἐνιέντες οἱ τεχνῖται, sur sa chaussure, « les artisans avaient tissé, en ajoutant devant comme derrière, un motif compliqué en or ». Quant au tissu de sa chlamyde (fr. 31. 14-16), « l'univers tout entier, avec des étoiles en or et les douze signes du zodiaque y étaient tissés dessus » (τὸ δὲ πᾶν ὁ πόλος ἐνύφαντο, χρυσοῦς ἀστέρας ἔχων καὶ τὰ δώδεκα ζῳδία).

Callixène de Rhodes témoigne de textiles rebrodés de similaires motifs figuratifs à la cour de Ptolémée II (fr. 2. 47-50) : il y avait « des tuniques avec de l'or tissé dans le tissu et les plus beaux manteaux militaires, certains avec des portraits royaux tissés, d'autres avec des sujets mythologiques », καὶ χιτῶνες χρυσοῦφεῖς, ἐφαπτίδες τε κάλλισται, τινὲς μὲν εἰκόνας ἔχουσαι τῶν βασιλέων ἐνυφασμένας, αἱ δὲ μυθικὰς διαθέσεις. Un peu plus loin (fr. 2. 65-68), l'auteur décrit « des tapis persans couvraient l'espace au centre foulé par les passants, et qui comportaient un beau dessin, précis, de créatures vivantes », Ψιλὰὶ δὲ Περσικαὶ τὴν ἀνὰ μέσον τῶν ποδῶν χώραν ἐκάλυπτον, ἀκριβῆ τὴν εὐγραμμίαν τῶν ἐνυφασμένων ἔχουσαι ζῳδίων.

σοφόν τι χρῆμ' ἄνθρωπος : L'expression est familière (voir v. 23). On trouve chez Aristophane une expression d'admiration comparable (fr. 67) : ὦ Ζεῦ, τὸ χρῆμα τῆς νεολαίας ὡς καλόν, « Oh Zeus ! Cette troupe de jeunes gens, quelle belle chose ! »¹³⁷¹. Praxinoa semble conclure ce moment d'appréciation critique par un éloge du genre humain sans distinction de genre ; l'expression est reprise pour décrire la poétesse et avec elle, la femme en général, par Gorgô, au vers 145 : Πραξινοά, τὸ χρῆμα σοφώτατον ἂ θήλεια. L'emploi de χρῆμ' pour définir un être humain peut sembler étonnante et pourrait rappeler la définition du poète dans l'*Ion* de Platon (534b) : κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, « en effet, le poète est chose légère, ailée et sainte ». Nous savons que Théocrite est un lecteur de Platon¹³⁷². Il se pourrait donc qu'à travers la remarque « familière » de Praxinoa, le poète propose une autre définition de la poésie devenue laborieuse, savante et technicienne.

¹³⁷⁰ Un tel vêtement est attesté dans le catalogue des vêtements déposés au cours de l'année 345-344 en offrande à Artémis Brauronia (*IG* II² 1514, 7-9) : χιθωνίσκο[ς κτενωτ]ὸς περιποίκιλος, Καλλίπη· οὗτος ἔχει || γράμ[ματα ἐ]νυφασμένα, « Kallipè a dédié un petit chiton à franges diapré. Il a des motifs surtissés ».

¹³⁷¹ La même construction est attestée chez Théocrite en *Id.* 18. 4 : μέγα χρῆμα Λακαινᾶν,

¹³⁷² Voir, par exemple, le titre de la thèse de Testut-Prouha (2017).

Les premiers vers de l'*Idylle 11*, qui rappellent eux aussi la définition platonicienne du poète, pourraient renforcer cette interprétation (v. 1-4). La poésie, personnifiée par les Piérides (Πιερίδες, v. 3) est un remède à l'amour (φάρμακον, v. 1) : κοῦφον δέ τι τοῦτο καὶ ἀδύ || γίνετ' ἐπ' ἀνθρώποις, εὐρεῖν δ' οὐ ῥάδιόν ἐστι, « c'est une chose légère et douce qui est donnée aux hommes, mais la trouver n'est pas facile » (v. 3-4). Si la définition proposée par Théocrite reprend la figure de la réification et l'adjectif κοῦφον employés par Platon, il fait de la poésie une chose ardue à « trouver ». La poésie n'est plus la réception d'une inspiration mais elle implique un processus de recherche complexe (travail, étude, entraînement et tâtonnement). Il existe ici une tension remarquable entre ce qui est dit et le personnage qui parle, entre le contenu qui exprime une conscience esthétique aigüe de ce qui est vu et de ce qui s'écrit, et le personnage de Praxinoa, mère de famille en promenade.

σοφόν : L'acribie et la « science » de l'artisan sont rapprochées de même chez Philostrate le Jeune (*Imag.* 867. 13-14) : σοφός τε ὁ ζωγράφος καὶ ἀκριβῆς τὴν χεῖρα, « il est savant le peintre, et précis de sa main ». Dès les époques archaïque et classique¹³⁷³, le poète se représente comme un sage. Cependant, à l'époque hellénistique la σοφία poétique combine souvent savoir-faire, expertise philologique et maîtrise de la littérature du passé¹³⁷⁴. Au début des *Aitia* (fr. 1. 18-19 Pf.)¹³⁷⁵ comme dans les *Iambes* (fr. 202. 56-57 Pf.), Callimaque associe l'adjectif σοφός à la τέχνη : χρεὼ σοφῆς ὧ̃ Φοῖβε π.[..].σθ.. τέχνης || ἦτις Ἡφαίστεια νικῆ|σῃ καλὰ, « J'ai besoin, Phébus, d'une savante technique qui surpassera les belles choses d'Héphaïstos ». Comme ici, la poésie, à un niveau métopoétique, entre en compétition avec l'œuvre matérielle. L'ambition de Callimaque est immense, et seule une forme d'ironie le protège ici d'une forme d'ὑδρις.

À Alexandrie, cette σοφία est d'autant plus particulière qu'elle est, au moins partiellement, institutionnalisée par le Musée. La remarque de Praxinoa est donc à mettre en étroite relation avec le contexte de production et l'institutionnalisation de la connaissance, comme l'explique Simon Goldhill : « The archive as context for poetic production is also seen in the constant, even obsessional, awareness of past texts. The poet, as Posidippus puts it, has a soul (ἐν βύβλοις πεπονημένη), 'worked out in books'. This is seen not only in the fascination with details of earlier

¹³⁷³ Solon (fr. 13 West, v. 52) et Théognis (*Élég.* 1. 876). Sur le poète et sa σοφία, voir Goldhill (1991) p. 223 sq.

¹³⁷⁴ Il n'est pas anodin que dans l'*Idylle 14*, Cynisca insulte Aischinès en lui disant 'ὡς σοφός' (v. 22).

¹³⁷⁵ Les noms τέχνη et σοφίην sont placés en fin de vers et appellent visuellement le lecteur à associer ces deux notions.

writing but also in a search for novelty in narrative and technique through an active response to and manipulation of the texts of the past. The past is in all senses written through¹³⁷⁶».

τι χρῆμ' : L'élision traduit l'excitation « populaire » de la locutrice. *La Souda* (χ 474) propose comme synonyme de l'expression μέγα τι χρῆμα, θαυμάσιον. C'est la deuxième occurrence du mot χρῆμα dans ce texte : les deux autres occurrences sont énoncées par Gorgô (v. 23 et 144) et expriment comme ici, l'admiration. Le nom fait partie d'un réseau de jeu de reprises lexicales et d'échos qui caractérisent le discours des femmes dans cette *Idylle*. La répétition contribue ici à suggérer une pauvreté relative du lexique des personnages, que le poète charge, paradoxalement, de sens.

ἄνθρωπος : Ici, il s'agit de l'être humain sans considération de genre. L'égalité est renforcée par le parallélisme entre les tisserandes et les zoographes au vers 80-81. On retrouve cette interchangeabilité du genre dans une épigramme de Nossis (10 GP = AP 7. 414) dans laquelle Rhynton se caractérise comme « une petite rossignolette des Muses », Μουσάων ὀλίγη τις ἀηδονίς, « en employant la forme féminine inattendue ἀηδονίς¹³⁷⁷ ». À travers ces deux exemples, il semble que Nossis et Théocrite partagent une conception commune : peu importe le genre du « poète », seule compte l'œuvre. C'est l'appréciation la plus positive de « l'Homme » dans le poème : confrontées à un homme en particulier, les femmes sont souvent malmenées (v. 71 ; v. 89) et la connotation du nom est plutôt péjorative. Quant à l'emploi du nom dans l'hymne (v. 107), c'est pour rapporter les croyances qui sont celles « des gens en général » : ἀνθρώπων ὡς μῦθος.

v. 84 : αὐτὸς δ' ὡς θαητὸς ἐπ' ἀργυρέας κατάκειται

Pour Gow¹³⁷⁸, le vers continue l'observation des tapisseries. Pour H. White¹³⁷⁹, dont je tends à suivre la lecture, il s'agit d'un autre élément de la mise en scène des Adonies, une couche dressée pour une effigie d'Adonis que décrit également la poétesse au vers 127 (ἔστρωται κλίνα τῶδώνιδι

¹³⁷⁶ Goldhill (1991) p. 224 : « L'archive en tant que contexte de la production poétique se manifeste également dans la conscience constante, voire obsessionnelle, des textes passés. Le poète, comme le dit Posidippe, a une âme (ἐν βύβλοις πεπονημένη), "élaborée dans les livres". Cela se traduit non seulement par une fascination pour les détails des écrits antérieurs, mais aussi par une recherche de nouveauté dans la narration et la technique, par le biais d'une réponse active aux textes du passé et d'une manipulation de ceux-ci. Le passé est, à tous les sens du terme, complètement écrit ». Goldhill évoque l'*Ép.* 137 A.-B., v. 3-4.

¹³⁷⁷ Cusset (2020) p. 21.

¹³⁷⁸ Gow (1952) t. II p. 288.

¹³⁷⁹ White (1981) p. 191-206.

τῷ καλῷ ἄμυν’). La particule δ’ indique, en effet, le changement de regard brutal de Praxinoa qui « passe » à une autre observation. Cette seconde partie de la réplique s’accompagne également d’une transformation du discours puisque l’œuvre d’art est identifiée (v. 86) et décrite selon des modalités poétiques renouvelées.

Le travail sur les sonorités semble conférer un ralentissement plein de volupté à ces vers. La succession d’homéotéleutes (αὐτὸς δ’ ὡς θαητὸς) semble traduire certaine une langueur qui pourrait être chargée de désir ; elle met en valeur l’adjectif θαητὸς, « admirable » qui définit pleinement à la fois la divinité et sa représentation ; il y a, sans doute, en effet, une sorte de paronomase sous-entendue entre le radical qui exprime l’idée de « dieu », θεο-, et le radical θεα- « la vision ». Enfin, la posture allongée de la statue renforce l’impression que le jeune dieu s’abandonne aux regards des femmes.

αὐτὸς : Le regard de Praxinoa se fixe brusquement vers Adonis, qui n’est pas nommé avant le vers 86. Le pronom, « Lui », donne l’impression d’une apparition, sinon d’une épiphanie.

ὡς : C’est la troisième reprise de cet exclamatif. Cette répétition traduit l’ébahissement des Syracusaines qui ont peine à trouver d’autres stratégies linguistiques tant le sentiment d’admiration est puissant.

θαητὸς : La forme dorienne, θαητὸς (= θεατὸς, par métathèse) est rare. Elle est à rapprocher du nom θάημα (= θέαμα) employé dans l’*Idylle 1* (v. 56). C’est un emprunt visible aux poètes lyriques¹³⁸⁰ et à Pindare en particulier. Cette forme de l’adjectif est, d’ailleurs, presque exclusivement attestée dans le corpus pindarique (*Ol.* 3. 36 ; 6. 2 ; *Pyth.* 4. 80 et 264 ; 7. 11/12 ; 9. 108 ; 10. 58 ; *Ném.* 11. 12). Employé au nominatif, comme ici, dans les *Isthmiques* (v. 42), l’adjectif qui désigne une beauté éclatante, prodigieuse compare la gloire retrouvée de la famille de Mélissos de Thèbes au « Porteur de l’Aube, resplendissant parmi les autres astres » (Ἀσσοφόρος θαητὸς ὡς ἄστροις ἐν ἄλλοις).

L’adjectif fait aussi écho à l’invitation de Gorgô au vers 22 (θασόμεναι τὸν Ἄδωνιν). L’éclat radieux, la singularisation prodigieuse qu’Adonis évoque, s’opposent à l’univers sombre et banalement domestique du « trou » où vit Praxinoa. À travers l’emploi de θαητὸς, Praxinoa confirme ainsi que la célébration, « admirable » répond aux promesses de Gorgô. La statue

¹³⁸⁰ Sim., fr. 14. 1. 2. 3 ; Bacch., *Épin.* 13. 82 et 11. 14.

d'Adonis suscite un émerveillement, le θαῦμα¹³⁸¹ caractéristique du dispositif religieux devenu aussi spectacle politique. Elle fonctionne, au même titre que les tapisseries, comme un révélateur du caractère « supra-humain » de la mise en scène des Adonies par la souveraine, qui comme les Muses d'Hésiode offre un objet « admirable ». L'adjectif est, en effet, attesté pour la première fois chez Hésiode (*Théog.* 31) au moment de son initiation par les Muses qui lui offrent un rameau de laurier « admirable » (θηητόν), puis lui insufflent un chant divin (v. 31-32 : ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν || θέσπιν).

Enfin, l'adjectif introduit le regard érotisé de Praxinoa. Au chant 6 de l'*Odyssée* (v. 237), le verbe θεάομαι caractérise le regard de Nausicaa contemplant Ulysse « radiant de grâce et de beauté. Et la jeune fille l'observa avec admiration » (κάλλει καὶ χάρισι στίλβων· θεῖτο δὲ κόυρη). Quelques secondes après, elle envisage pratiquement de l'épouser (v. 244-245). Ce regard rappelle le regard amoureux de Simaetha (lui aussi au cœur d'un spectacle public) dans l'*Idylle 2* ; il peut aussi être mis en lien avec l'*ethos* de Praxinoa, construit partiellement à partir de celui de Perséphone.

ἐπ' ἀργυρέας : Le nom κλισμῶ, que l'adjectif ἀργυρέας complète, est rejeté au début du vers suivant afin de ménager un effet de surprise « philologique ». Le métal argent est employé pour le mobilier dès Homère (*Od.* 4. 127-129 ; 10. 354-355, etc.). L'intérêt porté à la matière annonce le chant de la poétesse et la description complémentaire qu'elle fera du décor des Adonies. Il est d'ailleurs possible de considérer que les vers 84-86 pourraient être, en quelque sorte, l'espace de la mise en place d'une forme d'agôn, entre Praxinoa et la poétesse.

C'est la troisième mention de l'argent dans le poème : au v. 18, Gorgô se plaignait en effet de son mari, dépensier ou mal avisé financièrement (φθόρος ἀργυρίῳ Διοκλείδης) et aux vers 36-37, Praxinoa a confié le prix de sa tenue « des grands jours ». Cette répétition contribue à la structuration du texte qui oppose Adonis et les époux des Syracusaines mais aussi les espaces « domestiques », celui des deux femmes, marqué par des dépenses d'argent et celui des souverains, caractérisé par l'abondance et un luxe pratiquement surnaturel.

κατάκειται : L'allitération en κ annonce le nom κλισμῶ déjà présumé par l'adjectif ἀργυρέας. La forme de ce verbe est rare et elle est attestée deux fois en poésie avant Théocrite¹³⁸².

¹³⁸¹ L'expression ὡς ὅτε θαητόν attestée chez Pindare (*Ol.* 6. 2), est glosée dans une scholie par l'adjectif θαυμαστόν (*Scholia in Pindarum ; scholia vetera*, Ode O 6 scholion 3 BCEQ).

¹³⁸² Sont aussi attestées deux occurrences en prose : Plat., *Banqu.* 177d 4 ; Arist., *Probl.* 892b 16.

Dans les *Travaux* d'Hésiode le verbe *κατάκειται* décrit (v. 31) « l'entreposage » « d'une ressource vitale, abondante, récoltée à la bonne saison » (βίος ἐπηετανός (...) ὠραῖος, v. 31-32). Il est placé en même position dans le vers¹³⁸³. Mais il n'est pas impossible que Théocrite fasse, à travers la reprise de cette forme rare, allusion à une expression gnomique chez Pindare (*Isth.* 1. 41-45) qui salue ceux qui se dépensent, au sens comme au figuré, sans compter :

εἰ δ' ἀρετᾶ κατάκειται πᾶσαν ὀργάν,
 ἀμφοτέρων δαπάναις τε καὶ πόνοις,
 χρὴ νιν εὐρόντεσσιν ἀγάνορα κόμπων
 μὴ φθονεραῖσι φέρειν
 γνῶμαις.

Si à l'excellence on applique toute sa capacité, à la fois par des dépenses et des efforts laborieux, il faut à ceux qui la trouvent une splendide renommée apporter, sans envieuses pensées.

L'allusion convoquerait alors une dimension encomiastique.

v. 85 : κλισμῶ, πρᾶτον ἴουλον ἀπὸ κροτάφων καταβάλλων,

C'est une vision d'Adonis nimbée d'érotisme que transmet Praxinoa ; les assonances en α et ο-ω, les homéotéleutes, d'abord brefs (-ον) puis plus alanguis (-ων) contribuent à traduire ses émotions.

κλισμῶ : Le nom est ici accordé avec l'adjectif ἀργυρέας au féminin. Faut-il voir dans ce phénomène d'anomalie, un lien avec le genre indéterminé de l'adolescent éternel qu'est Adonis ? Le rejet et l'effet d'attente rendent, en effet, explicite une intention de Théocrite. Elle pourrait s'expliquer par le dialecte¹³⁸⁴ ou par un effet de variation, comme aux vers 21, 34 et 69, le nom du voile de Praxinoa¹³⁸⁵, et repose peut-être, sur l'imitation fine d'un phénomène rare, de fluctuation

¹³⁸³ La poétesse emploie une formule proche, ὄρια κεῖται, au vers 112, lors de son *ekphrasis*. Ce jeu de reprises et de variation mobilisant les voix d'Hésiode, de Praxinoa et de la poétesse pourrait signaler une dimension agonistique à divers niveaux au sein du poème.

¹³⁸⁴ Voir Gow (1952) t. II p. 289 : le savant cite deux noms féminisés attestés chez Phrynicos : λιμός en langue dorienne et πάλος en Syracusain. Voir aussi Sext. Emp., *Adv. Math.* 1. 148-149.

¹³⁸⁵ On trouve un possible exemple de masculinisation du nom en *Id.* 17. 90 : οἱ νᾶες ἄριστοι οὐ ἄριστοι. Tiberius (*De figuris Demosthenicis*, 47. 4-9) cite Thucydide pour un cas de neutralisation d'un féminin. τὸ φιλότιμον (...) ἀντὶ τοῦ «ἢ φιλοτιμία».

du genre, et de « féminisation » du nom qui est attesté dès Homère¹³⁸⁶ ou chez Nossis (« la » rossignol, *Ép.* 10 GP = AP 7. 414). Ce procédé de « féminisation du nom » est même assez fréquent chez Théocrite.

Ces « irrégularités » révèlent « une licence poétique » (ποιητικὴν ἐξουσίαν) selon le grammairien Hérodien dans son *Περὶ κλίσεως ὀνομάτων* (3. 2. 747. 24-25) qui cite des exemples homériques mais ne livre pas d'exemple de « masculinisation » d'un nom féminin¹³⁸⁷. Chez Théocrite, on trouve, ainsi les noms suivants, habituellement masculin, au féminin¹³⁸⁸ : νάρκισσος (*Id.* 1. 133) ; κότινος¹³⁸⁹ (*Id.* 5. 32 et 100 ; 27. 11) ; λίθος¹³⁹⁰ (*Id.* 7. 26) ; κύτισος¹³⁹¹ (*Id.* 5. 128 ; 10. 30) ; νεβρός¹³⁹² (*Id.* 12. 6 ; 13. 62). Le même phénomène s'observe, énoncé par la poétesse au vers 101 : le nom du mont Έρυχ, attesté ailleurs au masculin, se trouve également « féminisé » (αἰπεινάν τ' Ἔρυκα).

Le nom κλισμός appartient, comme δίφρος (v. 2), au vocabulaire du mobilier homérique. Associé au « trône » dans une clause fréquente de l'*Odyssee* (κατὰ κλισμούς τε θρόνους τε : 1. 145 ; 3. 389 ; 10. 233 ; 15. 134 ; 17. 86 et 179 ; 20. 249 et 24. 385), il désigne un d'abord un siège élégant aux pieds et au dossier incurvés. Dès Homère, ce meuble est associé au luxe et à la ποικιλία¹³⁹³. C'est même, dans l'*Illiade*, un siège prisé des déesses (8. 436) : Athéna et Héra « s'assirent sur des sièges élégants en or », αὐταὶ δὲ χρυσεοῖσιν ἐπὶ κλισμοῖσι κάθιζον. Chez Homère, le nom est employé seulement à trois reprises au singulier. Deux de ces occurrences

¹³⁸⁶ Par exemple, le nom λίθος apparaît deux fois au féminin chez Homère (*Il.* 12. 287 ; *Od.* 19. 494). Chez Nossis, le poète Rhynton est métaphoriquement une oiselle, une « petite rossignolette » (*Ép.* 10 GP = AP 7. 414)

¹³⁸⁷ Dans l'*Illiade*, on trouve les expressions au nominatif κλυτὸς Ἴπποδάμεια (2. 742) et δεινὸς ἀήτη (15. 626) qui ont suscité des commentaires dès l'Antiquité, comme l'atteste la scholie au vers 626b attribuée à Aristonicus : δεινὸς ἀήτη: ὅτι ἀρσενικῶς δεινὸς ἀήτη, ἀλλ' οὐ δεινή, ὡς „κλυτὸς Ἴπποδάμεια“ (B 742). ἔνιοι δὲ ἀγνοοῦντες ποιοῦσι „δεινὸς ἀήτης“. ἀλλ' οὐ δεῖ γράφειν οὕτως. Dans ces deux cas, au nominatif, un nom féminin est accompagné d'un adjectif masculin ou rendu épique par le poète.

¹³⁸⁸ Ce sont les exemples de ce que Gow (1952) nomme « des genres aberrants » (« aberrant genders » : t. II p. 279). Il renvoie à une épigramme de Méléagre qui emploie aussi le nom νάρκισσος au féminin (AP 5. 147).

¹³⁸⁹ Le genre est indiscernable en *Id.* 25. 208.

¹³⁹⁰ Il existe un précédent homérique (*Il.* 12. 287 ; *Od.* 19. 494). Cette forme au féminin semble caractériser une pierre précieuse ou spéciale chez Callimaque (*Ép.* 8.1). Elle est employée comme insulte chez Héronidas (*Mim.* 4. 21).

¹³⁹¹ Le genre est indiscernable en *Id.* 5. 128.

¹³⁹² Le genre est indiscernable en *Id.* 11. 40 ; On trouve des précédents pour la forme féminine dès Homère (*Il.* 4. 243). Voir aussi Eur., *Bacch.* 866.

¹³⁹³ Voir par exemple : ἐν κλισμῷ πολυδαϊδάλω *Il.* 24. 597 ; ἐν κλισμοῖσι τάπησί τε πορφυρέοισιν *Il.* 9. 200 ; πᾶρ δ' αὐτὸς κλισμὸν θέτο ποικίλον *Od.* 1. 132.

concernent le siège d'Hélène (*Od.* 4. 135-137) et celui de Pénélope (*Od.* 17. 96-7)¹³⁹⁴. Elles possèdent un κλισμός personnel, où elles peuvent s'adonner, adossées au dossier du siège, au filage de la laine. Le siège pourrait ainsi convoquer une forme de « luxe au féminin ». On le recouvre, dans les palais homériques, comme dans le palais d'Arsinoé II, de tapis et de toisons.

Il contribue aussi à structurer le diptyque qui oppose l'univers des Adonies et l'univers domestique de Praxinoa. En effet, le κλισμός est plus élégant que le δίφρος (et moins noble que le θρόνος, absent de notre texte) comme l'explique Athénée dans ses *Deipnosophistes* (5. 20). Ces sièges se distinguent non seulement par leur valeur, mais aussi par l'usage social qui en est fait : ὁ γὰρ θρόνος αὐτὸ μόνον ἐλευθέριος ἐστὶν καθέδρα (...) ὁ δὲ κλισμός περιττοτέρως κεκόσμηται ἀνακλίσει. τούτων δ' εὐτελέστερος ἦν ὁ δίφρος· τῷ γοῦν Ὀδυσσεῖ ἐπαίτη εἶναι δοκοῦντι 'δίφρον ἀεικέλιον, φησί (v 259), καταθεῖς ὀλίγην τε τράπεζαν', « En effet, le *thronos* est en lui-même un siège destiné seulement à un homme libre [...] Le *klismos*, de manière très remarquable, est orné d'un dossier incliné. Plus commun que ceux-ci, était le *diphros* ; c'est pourquoi, à Ulysse, qui ressemblait à un mendiant, "il [Télémaque] lui offrit, dit Homère, une misérable chaise et une petite table" ».

Gow¹³⁹⁵ pense que ce κλισμός est un siège¹³⁹⁶ et, en effet, les héros homériques s'y asseyent. Ici, il semble pourtant que le meuble sur lequel se trouve Adonis convoque lexicalement l'univers homérique, tandis que la position du corps d'Adonis est allongée (κατάκειται, v. 84), donc anachronique. Le nom pourrait décrire alors un lit de banquet dont l'ambivalence le rapprocherait ici d'un lit funéraire¹³⁹⁷ peut-être moins homérique que d'influence orientale : « under the influence of Achaemenid and Assyrian traditions, the custom of burying the dead on klinai tombs was especially long-standing and had attracted Greek curiosity, including that of Alexander and his entourage¹³⁹⁸ ».

¹³⁹⁴ Il est ainsi possible que le nom du siège puisse annoncer la comparaison d'Arsinoé II à Hélène au début du chant de la poétesse (v. 101).

¹³⁹⁵ Gow (1952) t. II p. 288.

¹³⁹⁶ En effet, on est assis sur un κλισμός, même mort, sauf ici et dans le poème de Théognis cité plus haut. Ces sièges sont fréquemment représentés sur des stèles funéraires comme celle d'Hégésio (Musée archéologique d'Athènes, NAMA 3624). Le poète du groupe du Poète et des Sirènes conservé au Musée P. Getty à Los Angeles (76.AD.11.1) siège aussi sur un κλισμός. Un lécythe de la fin du V^e s. conservé à Berlin représente Adonis sur un κλισμός (Inv. F 2705), il est embrassé par Éros.

¹³⁹⁷ Chez Homère, le nom désigne autant le lit conjugal que la couche (lit ou brancard) funéraire (*Il.* 18. 233 ; 22. 87 ; 24. 589, etc.).

¹³⁹⁸ Anagnostou-Laoutides (2017) p. 128 : « sous l'influence des traditions achéménides et assyriennes, la coutume d'enterrer les morts sur des couche funéraires (*klinai*) était particulièrement ancienne et avait attiré la curiosité des

On retrouve le même « conflit » ou le même procédé « d’actualisation » du nom κλισμός chez Théognis qui mobilise ce meuble de prestige de l’époque homérique pour désigner une couche funèbre, royale qui plus est (*Élég.* 1. 1191-1192) : Οὐκ ἔραμαι κλισμῶι βασιληῖωι ἐγκατακεῖσθαι || τεθνεώς, ἀλλά τί μοι ζῶντι γένοιτ’ ἀγαθόν, « Je ne désire pas passionnément être exposé sur un royal lit de parade après ma mort ; mais que m’arrive, de mon vivant, quelque bien ». Dans ces vers, Théognis exprime le refus d’être exposé après sa mort, comme un roi, car selon lui, « pour un mort, les ronces valent les tapis » (v. 1193). Le rapprochement des deux passages, qui peut être également justifié par l’emploi d’un composé rare de κεῖμαι (κατάκειται, v. 84 ; ἐγκατακεῖσθαι, Théogn., *Élég.* 1. 1192) permet de mettre en lumière le traitement d’Adonis, exposé comme un roi défunt, à la manière orientale prisée des Macédoniens. Il pourrait aussi contenir une allusion aux valeurs du poète.

πρῶτον ἰούλον : L’expression définit le premier duvet d’une barbe naissante comme dans *l’Hymne à Délos*¹³⁹⁹ de Callimaque (τὸ πρῶτον ἰούλων, v. 298). Cette première barbe marque l’apogée de l’attractivité érotique et l’entrée dans la sexualité¹⁴⁰⁰. L’emploi de l’adverbe πρῶτον pourrait également rappeler le souvenir d’un vers homérique bien connu¹⁴⁰¹ décrivant Hermès (*Il.* 24. 348 = *Od.* 10. 279) : πρῶτον ὑπηνήτη, τοῦ περ χαριεστάτη ἦβη, « avec sa première barbe, c’était pour lui, le temps de la jeunesse la plus gracieuse ». L’expression renvoie ainsi à un *topos* de la contemplation érotique masculine, ici détourné par Théocrite puisqu’elle émane de deux femmes.

Il y a au moins un précédent de ce regard féminin, sinon chargé de désir, du moins relativement transgressif, chez Euripide, au début *d’Iphigénie à Aulis*¹⁴⁰². Le chœur, des femmes mariées, observe à la dérobée les héros Achéens qui se préparent à la guerre de Troie et explique : « pour que je rassasie ma vue, de femme, de mes propres yeux, c’est un doux plaisir » (τὰν γυναικεῖον ὄψιν ὀμμάτων || ὡς πλήσαιμι †μεῖλινον† ἀδονάν, v. 233-234). « La joue empourprée

Grecs, y compris celle d’Alexandre et de son entourage ». Les tombes dites « macédoniennes » présentent, en effet, de nombreuses *klinai* funéraires.

¹³⁹⁹ Voir aussi *AP* 2. 1. 272 ; 16. 336. 6.

¹⁴⁰⁰ Voir aussi Solon, fr. 27. 1-6.

¹⁴⁰¹ Socrate y fait allusion dans le *Protagoras* (309b) en parlant d’Alcibiade.

¹⁴⁰² Ce regard se précise à l’époque hellénistique. On peut évoquer le regard troublé de Médée chez Apollonios de Rhodes (*Arg.* 3. 960-961 : ὡς ἄρα τῆ καλὸς μὲν ἐπήλυθεν εἰσοράασθαι || Αἰσονίδης) ou celui d’Europe et de ses compagnes pour le taureau dans *l’Europe* de Moschos. Chez Théocrite, voir *Id.* 2 ; *Id.* 5 (v. 85, en particulier) ; le jeu érotique de Galatée dans *l’Idylle 11* est un autre exemple de cette exploration novatrice.

par un embarras de jeune fille¹⁴⁰³ », φοινίσσουσα παρῆιδ' ἐμὸν || αἰσχύναι νεοθαλεῖ (v. 187-8), elles proposent une *ekphrasis* du spectacle des préparatifs et un catalogue des héros qui n'omet pas « Nirée, le plus beau des Achéens » : ἄμα δὲ Νιρέα, κάλλιστον Ἀχαιῶν (v. 204-205).

Le regard de Praxinoa¹⁴⁰⁴ se trouve chargé d'un érotisme relativement novateur¹⁴⁰⁵. Préparée par certaines figures mythologiques (Nausicaa, Circé, Calypso Médée, Phèdre) la description du trouble érotique chez les femmes du « commun des mortels » devient un sujet à explorer¹⁴⁰⁶. Comme dans d'autres *Idylles* (2, 5, 14 ou 13), le poète ménage un espace de liberté érotique au féminin¹⁴⁰⁷.

Praxinoa affirme ainsi un regard « critique » puis un regard « érotisé » dont la dimension doublement transgressive pourrait expliquer également, en partie, les impatiences de l'étranger. La poétesse reprend, en écho et avec variation, cet élément du portrait chargé de désir pour Adonis au v. 130 : οὐ κεντεῖ τὸ φίλημ'· ἔτι οἱ περὶ χεῖλα πυρρά. Enfin, cette observation de la barbe naissante démontre, indirectement, l'acribie de l'artiste qui est parvenu à reproduire un fin duvet.

ἰούλον : C'est un *hapax* homérique ; le nom plus fréquent pour désigner la barbe est γένειον. Le nom ἰούλος apparaît, au pluriel, dans le récit de la *nekuia* d'Ulysse (*Od.* 11. 318-320) lorsque le héros évoque Otus, et Éphialte, fils d'Iphimédie tués par Apollon avant l'adolescence. Théocrite semble se souvenir du vers 319¹⁴⁰⁸ :

ἀλλ' ὄλεσεν Διὸς υἱός, ὃν ἠύκομος τέκε Λητώ,
ἀμφοτέρω, πρὶν σφωῖν ὑπὸ κροτάφοισιν ἰούλους

¹⁴⁰³ Par la course vers le rivage, ou l'excitation ? Il y a sans doute une certaine ironie d'Euripide à faire traverser le bois d'Artémis à ces femmes mariées qui s'en vont épier « leurs héros » comparables à des groupies contemporaines.

¹⁴⁰⁴ Sur le regard des femmes chez Théocrite et Héronidas voir aussi Skinner (2001).

¹⁴⁰⁵ Voir *Od.* 6. 237 ; ce regard érotisé au féminin se porte d'abord sur le héros épique auquel Adonis se trouvera associé dans le chant inséré.

¹⁴⁰⁶ Chez Héronidas, on peut relever l'amour de Gryllos (*Mim.* 1) et le commerce florissant des *olisboi* (*Mim.* 6 et 7).

¹⁴⁰⁷ Cette expression du désir au féminin pour l'homme se trouve particulièrement exploré dans la poésie hellénistique par Théocrite dans l'*Idylle* 2. Ce thème se développe y compris à travers la liberté d'aimer ou de refuser un homme (on peut d'ailleurs rapprocher les vertes paroles adressées aux hommes de Gorgô et Praxinoa et les refus de Eunica, de Galatée ou de Cynisca). Le regard de la femme sur l'amoureux devient important pour lui. L'homme est ainsi parfois déstabilisé par ce regard critique, comme en témoignent les états d'âme de Polyphème, d'Aischinès, du jeune bouvier de l'*Idylle* 20. Ce dernier propose un autoportrait inquiet qui vise à prouver qu'il est apte à séduire Eunica (v. 20 sq.). Cette conscience inquiète de soi semble neuve et peut-être rapprochée du compliment de Gorgô à Praxinoa (v. 34-35).

¹⁴⁰⁸ L'expression trouve également des échos dans deux épigrammes : l'une d'Antipater de Thessalonique (*AP* 6. 198. 1 : ἀνθήσαντας ὑπὸ κροτάφοισιν ἰούλους) et l'autre attribuée à Asclépiade (*AP* 12. 36) : Νῦν αἰτεῖς, ὅτε λεπτός ὑπὸ κροτάφοισιν ἰούλος || ἔρπει καὶ μηροῖς ὀξύς ἔπεστι γνόος, « Maintenant, tu réclames, alors qu'une barbe légère s'avance sous tes tempes et qu'un duvet piquant attaque tes cuisses ».

ἀνθῆσαι

*Mais le fils de Zeus, celui que Létô à la belle chevelure engendra,
les tua, les deux, avant que sous leurs tempes ne fleurissent des
duvets.*

Le nom est généralement employé, comme chez Homère, au pluriel. Avant Théocrite, c'est Eschyle (*Sept*, 534-535) qui emploie le premier le singulier (c'est aussi un *hapax*) : le messager décrit Parthénopée, fils d'Atalante venu marcher contre Thèbes : ἀνδρόπαις ἀνήρ· στείχει δ' ἴουλος ἄρτι διὰ παρηίδων, « c'est un homme-enfant : un duvet pointe à peine sur ses joues »¹⁴⁰⁹. Chez les poètes alexandrins, il est d'ailleurs probable que l'emploi du nom au singulier, ou au pluriel comme chez Homère, révèle un élément de dialogue entre plusieurs poètes contemporains. Antipater (*AP* 6. 198. 1), Aratos (*Phén.* 1. 957) et Apollonios de Rhodes (*Arg.* 1. 972 ; 2. 43 ; 3. 519) respectent le pluriel homérique tandis que Callimaque emploie librement singulier (*Héc.* fr. 274 Pf.) ou pluriel (*Hy.* 1. 56 ; 4. 298). On trouve le singulier seulement, comme ici, chez Héronidas (*Mim.* 1. 52) et Asclépiade (*AP* 12. 36. 1).

Notons que chez Théophraste, le nom désigne une partie de la plante, la vrille (*HP.* 3. 18. 11) ou le « châton », fleur mâle de certains arbres (*HP* 3. 5. 5 ; 3. 7. 3). Or le nom, au sens de « barbe » est associé chez Homère (*Od.* 11. 320) ou Callimaque (*Héc.* fr. 274 Pf.), à la botanique (voir aussi *AP* 6. 198 ; 12. 10 ; 16. 381). Il se peut ainsi que Théocrite ait ici choisi le nom pour mieux évoquer la dimension « végétale » du dieu Adonis.

κροτάφον : Le nom est peu fréquent avant Hippocrate¹⁴¹⁰. En dehors de son association avec le duvet naissant des jeunes hommes, les tempes sont, dès l'*Iliade*, un lieu de blessure mortelle, comme au chant 20 (v. 397) où le fils d'Anténor meurt, la tempe transpercée par la lance d'Achille (νόξε κατὰ κροτάφον)¹⁴¹¹. C'est aussi le lieu où se posent les couronnes de fleurs et de végétaux (Pind., fr. 70c. 7-8 ; Philit., fr. 18. 2 ; Euphor., fr. 84. 5). Les tempes font partie de

¹⁴⁰⁹ Voir aussi Xén., *Banqu.* 4. 23.

¹⁴¹⁰ *Hy. hom au Soleil*, v. 11 ; Esch., *Prom.* 721 ; Bacch., *Dith.* 3. 30 ; Aristoph., *Gren.* 854 ; Platon le Com., fr. 84.

¹⁴¹¹ La douleur psychosomatique d'Hécube, dans les *Troyennes* d'Euripide se manifeste en partie au niveau de ses tempes (v. 115-116) : οἴμοι κεφαλῆς, οἴμοι κροτάφον | πλευρῶν θ', « Hélas ! Ma tête ! Mes tempes ! Mes poumons ! ».

l'anatomie théocritéenne¹⁴¹² : elles sont associées à la barbe, le plus souvent¹⁴¹³. Ainsi, dans l'*Idylle 11* (v. 8-10), comme dans ce passage, les tempes sont associées aux premiers duvets qui ont une dimension érotique. De même, dans l'*Idylle 20* (v. 22-24), le jeune bouvier se vante de ses favoris très fournis (ironiquement, sa moustache semble prendre la proportion d'une couronne). Enfin, dans l'*Idylle 14* (v. 68) et dans l'*Idylle 30* (v. 13), le poète évoque la vieillesse à travers l'image des tempes grisonnantes.

καταβάλλον : La forme s'écarte de la norme homérique : Homère et Hésiode préfèrent la forme contracte en κάββαλ-¹⁴¹⁴. Une forme non contractée, κατέβαλλε, est attestée une fois dans l'*Illiade* (15. 357). Le verbe καταβάλλω employé à trois reprises dans l'œuvre de Théocrite (*Id.* 10. 21 ; 18. 11), a ici une puissance assez surprenante par rapport à l'idée exprimée : celle d'un duvet qui commence à pousser puisqu'il signifie d'abord « abattre, renverser, jeter à bas¹⁴¹⁵ ».

Avant Théocrite, le verbe est déjà associé avec un élément de la tête : des animaux chez Aristote (des cornes, *H. N.* 8. 2) ou du Cyclope, chez Homère et Euripide (οὔατα, *Od.* 17. 302, baisser les oreilles ; ὄφρῶς, Eur. *Cycl.* 167, les sourcils) ; cela pourrait contribuer à l'étrangeté de l'expression¹⁴¹⁶. De manière remarquable, Callimaque associe le verbe au chant dans ce qui semble être le vers liminaire (fr. 392 Pf.) d'un poème en l'honneur du mariage d'Arsinoé II : Ἀρσινόης ὃ ξεῖνε γάμον καταβάλλομ' αἰεῖδεν, « Je me lance à chanter le mariage d'Arsinoé, étranger ».

Le participe se trouve en même position métrique que κατάκειται au vers précédent. Il y a probablement un jeu de mots qui se fait aux dépens de Praxinoa. Tout est κατά-, « allongé » pour Adonis¹⁴¹⁷, ce qui pourrait évoquer sa passivité. Enfin, Théophraste emploie régulièrement le verbe καταβάλλω (15 occurrences) et particulièrement dans son *Histoire des plantes* (3. 3. 8. 3 ; 3. 7. 3.

¹⁴¹² Aucune occurrence chez Callimaque ; une occurrence chez Apollonios de Rhodes et chez Philétas. Chez Philétas (fr. 18. 1-2), il s'agit d'une pomme prise sur une couronne végétale de Dionysos, Διονύσου (...) ἀπὸ κροτάφων. Chez Apollonios, la sueur dégouline des tempes d'Héraclès éperdu lorsqu'Hylas disparaît (1. 1261-1262) : les tempes étant à la fois le lieu du souci et de l'expression de l'émotion du héros, comme chez Euripide.

¹⁴¹³ Il y a une exception : les tempes sont le point vulnérable du géant Amycos dans l'*Idylle 22* (v. 123-125). Théocrite se souvient vraisemblablement de la mort du fils d'Anténor.

¹⁴¹⁴ Voir par exemple, *Il.* 5. 343 ; 8. 249 ; 9. 206 ; 12. 206, etc.

¹⁴¹⁵ Chez Xénophon (*Hell.* 5. 2. 41) il signifie même « renverser quelqu'un de cheval ». Le verbe contient une idée de violence : *Il.* 23, 125 ; Hés., *Sc.* 462 ; *Théog.* 189.

¹⁴¹⁶ À moins que le sens du verbe se soit affadi ? et que Théocrite l'emploie selon un sens de la langue commune. Plus tardivement, on trouve chez Diod. 33.14 : τὸν μὲν ἴουλον κατάγοντα ; voir aussi Philostr., *Imag.* 400. 14 K : ἐκβάλλων ἴουλον.

¹⁴¹⁷ Non sans une certaine ironie, Théocrite utilise aussi le verbe dans l'*Épithalame d'Hélène* au sens de « se jeter sur » un lit (*Id.* 18. 11) : ἦ ῥα πολὺν τιν' ἔπινας, ὅκ' εἰς εὐνὰν καταβάλλεω ; « N'as-tu pas trop bu, pour te jeter sur ton lit ? »

7 ; 3. 15. 2. 10) : le verbe, associé au nom ἴουλος pourrait proposer une variation sur le thème de la barbe « fleurie » observé en *Od.* 11. 319.

v. 86 : ὁ τριφίλητος Ἄδωνις, ὁ κὴν Ἀχέροντι φιληθείς.

La musicalité du vers, holodactylique, est marquée par une forme d'élévation soutenue par un équilibre remarquable : le parallélisme est renforcé par la structure circulaire du vers conférée par la répétition d'un mot de la famille de φιλέω (τριφίλητος ; φιληθείς). Adonis est un « poly-aimé » et l'amour qui lui est porté brave la mort. La présence paradoxale du sentiment d'amour aux Enfers est traduite par le rapprochement quasi-oxymorique de Ἀχέροντι et de φιληθείς.

ὁ τριφίλητος Ἄδωνις : C'est la première attestation de l'adjectif τριφίλητος ou τριφίλατος (c'est la forme dorienne que rapporte la scholie). Si l'on se fie à la scholie, il se pourrait que Théocrite glose ici un *hapax* homérique discuté par les lexicologues alexandrins, τρίλλιστος (*Il.* 8 488) et que Callimaque réemploie dans son *Hymne à Déméter* (v. 138)¹⁴¹⁸. S'il est bien attesté qu'Adonis est aimé d'Aphrodite et de Perséphone, qu'il s'apprête implicitement à rejoindre¹⁴¹⁹, le troisième amant du jeune dieu demeure plus douteux. Selon la scholie, il pourrait s'agir de Zeus¹⁴²⁰, d'Héraclès¹⁴²¹, d'Apollon¹⁴²², de Dionysos¹⁴²³, par exemple. Cette épiclese reflète surtout l'importance symbolique du chiffre trois qui exprime les idées de totalité, d'universalité, d'éternité et que l'on retrouve ailleurs chez Théocrite et, remarquablement dans ce poème¹⁴²⁴. Cette importance du chiffre trois, et sa dimension hyperbolique¹⁴²⁵, est aussi manifestée par Praxinoa au

¹⁴¹⁸ Son emploi témoigne probablement aussi de la discussion philologique qui existait autour de cet adjectif.

¹⁴¹⁹ Apoll., *Bibl.* 3. 14. 4.

¹⁴²⁰ Dans ce cas, les petits Ganymèdes mobiles suspendus seraient autant d'*alter ego* d'Adonis (voir v. 124).

¹⁴²¹ Voir aussi Phot., *Bibl.* 147 b.

¹⁴²² Voir aussi Phot., *Bibl.* 151 b.

¹⁴²³ Plut., *Quaest. Conv.* 671B ; 671C.

¹⁴²⁴ Voir aussi les deux premiers vers de l'*Idylle 12* : Ἦλυθες, ὃ φίλε κοῦρε· τρίτη σὺν νυκτὶ καὶ ἡοῖ || ἤλυθες, Tu es venu, cher garçon ! avec la troisième nuit et la troisième aurore, tu es venu ! ». La thématique du chiffre 3 est manifestée, entre autres, par le triple cri d'Hylas dans l'*Idylle 13*. De même, il y a des jeux lexicaux et sonores sur le son *tri*-en association au chiffre 3 dans l'*Idylle 2*. Les invocations de Simaitha fonctionnent aussi sur une base de 3 x 3. Le chiffre trois est également particulièrement représenté chez Callimaque dans l'*Hymne à Artémis* (Hy. 3 : 3 ans, 3 chiens) et dans l'*Hymne à Déméter* (Hy. 6) : « the number three might almost be thematic in this poem » selon Hopkinson (1984) n. 2 p. 11.

¹⁴²⁵ Strabon glose d'ailleurs cet intérêt symbolique pour le chiffre trois, très présent dans la culture populaire, dans sa *Géographie* (1. 2. 36) et le lie à la figure de l'hyperbole. Sa réflexion débute avec l'examen d'un vers homérique qu'il qualifie de mensonger (*Od.* 12. 105), et qui évoque Charybde : τρις μὲν γὰρ τ' ἀνίησιν ἐπ' ἡματι, τρις δ' ἀναροιβδεῖ : « Trois fois par jour elle vomit, et trois fois elle ravale ses ondes ».

vers 17, à travers l'insulte à son mari, τρισκαιδεκάπαχυς¹⁴²⁶. L'adjectif τριφίλητος contribue ainsi à élaborer l'opposition de Dinon et d'Adonis.

Enfin, il se pourrait que l'épiclèse soit la traduction d'une épiclèse assyrienne traditionnelle du dieu Attis, « le trois fois désiré » (τριπόθητος). En effet, un hymne anonyme cité par Hippolyte, dans sa *Refutatio omnium haeresium*, livre les noms du dieu Attis et de ses équivalents à travers le bassin méditerranéen (5. 9. 8) :

Εἴτε Κρόνου γένος, εἴτε Διὸς μάκαρ,
εἴτε Ῥέας, μέγα χαῖρε <θεός>, τὸ κατ-
ηφές ἄκουσμα Ῥέας Ἄττι· σὲ κα-
λοῦσι μὲν Ἀσσύριοι τριπόθητον Ἄ-
δωνιν, ὅλη δ' Αἴγυπτος Ὅσιριν, ἐπ-
ουράνιον Μηνὸς κέρασ Ἑλλη-
νὶς σοφία, Σαμόθρακες Ἀδάμ<να> σε-
βάσμιον, Αἰμόνιοι Κορύβαντα, καὶ
οἱ Φρύγες ἄλλοτε μὲν Πάπαν, ποτὲ
δ' <αῦ> νέκυν ἢ θεὸν ἢ τὸν ἄκαρπον ἢ
αἰπόλον ἢ γλοερὸν στάχυν ἀμη-
θέντ' ἢ <τ>ὸν πολύκαρπον ἔτικτεν ἀ-
μύγδαλος, ἀνέρα συρικτάν.

Que tu sois issu de la race de Cronos, de celle du bienheureux Jupiter ou de celle de Rhéa, salut grand dieu, Attis ! toi qui transmets la connaissance de Rhéa ; les Assyriens t'appellent le trois fois désiré Adonis, toute l'Égypte Osiris, la sagesse grecque corne céleste du mois, les gens de Samothrace le vénérable Adam, les habitant d'Aimos Korybas et les Phrygiens tantôt Papas, et tantôt d'autres fois le mort, ou le dieu ou le stérile ou le chevrier ou l'épi vert moissonné ou celui que l'amandier a engendré, au fruits nombreux, l'homme-syrinx.

L'épiclèse τριπόθητος, rapportée par Hippolyte, est employée par Bion à deux reprises¹⁴²⁷. Dans un fragment (fr. 2. 15) conservé du poète, l'adjectif décrit le printemps « trois fois pour moi

¹⁴²⁶ À rapprocher de l'expression d'Archiloque (fr. 228) : τρισσιζυρήν πόλιν, « cité trois fois déplorable ».

¹⁴²⁷ L'adjectif, attesté pour la première fois chez Bion, est réemployé par Moschos, de manière signifiante, dans son *Építaphe de Bion* (v. 51) afin de lui rendre hommage : τίς ποτὶ σῶ σύριγγι μελίξεται, ὃ τριπόθητε ; « Qui désormais jouera de ta syrinx, ô trois fois désiré ? ».

désiré », εἶαρ ἐμοὶ τριπόθητο. Dans son *Épithaphe d'Adonis*, qui reprend de nombreux éléments de l'*Idylle 15*, le poète écrit (v. 58) : θνάσκεις, ὧ τριπόθητε, πόθος δέ μοι ὡς ὄναρ ἑπτα, « Tu meurs, ô trois fois désiré, et mon désir, comme un rêve, s'est envolé ».

ὁ κῆν Ἀχέροντι φιληθείς : Le second hémistiche, construit autour du participe substantivé φιληθείς comme en *Id.* 12. 60, propose un rapprochement thématique paradoxal entre la Mort et l'Amour. Un paradoxe analogue se trouve énoncé par Antigone chez Sophocle (*Ant.* 816) : ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω, « Mais c'est à l'Achéron que je me marierai ». Dans la littérature épigrammatique, le motif de la mort précoce de la jeune fille est comparable à un mariage avec Hadès et il semble que Théocrite exploite, en filigrane, cette association thématique du mariage et de la mort, qui mène dans le cas d'Adonis, et du fait de l'amour exceptionnel d'Aphrodite, à sa capacité à rejoindre, la saison revenue, le monde des vivants.

Dans la mythologie, les Enfers ne sont pas le lieu des amours heureuses. C'est, traditionnellement, le lieu des amours contraintes, comme dans le cas de Perséphone, ou, par exemple dans le mythe d'Orphée, un espace de séparation des amants¹⁴²⁸. On peut ainsi citer l'épigramme d'Asclépiade (*AP* 5. 85) dont le vers 3 met en valeur l'opposition irréductible qui existe entre les deux espaces, celui de la vie et de l'Amour et celui de la mort :

Φείδη παρθενίης. καὶ τί πλέον; οὐ γὰρ ἐς Ἄϊδην
ἐλθοῦσ' εὐρήσεις τὸν φιλέοντα, κόρη.
ἐν ζωοῖσι τὰ τερπνὰ τὰ Κύπριδος· ἐν δ' Ἀχέροντι
ὄστέα καὶ σποδιή, παρθένε, κεισόμεθα

Tu refuses de donner ta virginité. Et pour quel avantage ? Une fois rendue dans l'Hadès, tu ne trouveras pas d'amant, jeune fille. Les affaires de Cypris sont parmi les vivants, mais à l'Achéron, c'est ossements et cendre, jeune vierge, que nous gésirons.

¹⁴²⁸ Le thème est développé aussi par Simonide (*AP* 7. 25. 4-7) qui évoque le chagrin d'Anacréon mort :

μοῦνον δ' εἰν βαρύνεται, οὐχ ὅτι λείπων
ἠέλιον Λήθης ἐνθάδ' ἔκυρσε δόμων,
ἀλλ' ὅτι τὸν χαρίεντα μετ' ἠιθέοισι Μεγιστέα
καὶ τὸν Σμερδίεω Θρηῖκα λέλοιπε πόθον

Une seule chose l'accable dans l'Achéron : ce n'est pas qu'il ait laissé le soleil derrière lui et y ait investi les demeures de Léthé, mais qu'il ait laissé derrière lui Mégisteus, gracieux parmi les jeunes garçons, et Smerdiès, l'objet de son désir thrace. .

L'expression ὁ κῆν Ἀχέρωντι φιληθείς contribue à célébrer le pouvoir de l'Amour et partant d'Aphrodite, et traduit la situation exceptionnelle d'Adonis. Enfin, elle annonce la thématique entremêlée du mariage et de la mort, habituellement associée à la mort d'une jeune fille, qui traverse l'hymne de la poétesse de cour.

κῆν : La crase dorienne est attestée avant Théocrite (Alc., fr. 1. 1. 95 ; fr. 19. 1. 3 ; AP 7. 24. 5 ; Épich., fr. 85. 9 ; Corinn., fr. 39. 1. 2). Elle met en valeur la situation paradoxale d'Adonis aimé par-delà la mort, pourrait être mise en lien avec les nombreuses crases performées par les Syracusaines. On retrouve un paradoxe comparable dans la déclaration de Daphnis dans l'*Idylle 1* (v. 103) : Δάφνις κῆν Αἶδα κακὸν ἔσσειται ἄλγος Ἔρωτι, « Daphnis, même dans l'Hadès, sera un méchant tourment pour Éros. »

Ἀχέρωντι : Le nom est un *hapax* homérique. En effet, le fleuve Achéron n'est mentionné qu'une seule fois chez Homère, à l'accusatif (*Od.* 10. 513), lorsque Circé explique à Ulysse son trajet vers les Enfers et lui en offre une géographie :

αὐτὸς δ' εἰς Αἴδεω ἰέναι δόμον εὐρώεντα.

ἔνθα μὲν εἰς Ἀχέροντα Πυριφλεγέθων τε ῥέουσι

Κώκυτός θ', ὃς δὴ Στυγὸς ὕδατός ἐστιν ἀπορρώξ,

Et en personne, va dans la vaste demeure d'Hadès, là, vers l'Achéron coulent le Pyriphlégéthon et le Cocyte qui s'épanche de l'eau du Styx.

La flexion du nom se développe chez les poètes lyriques et tragiques¹⁴²⁹. La forme au datif est rare et se trouve notamment dans le fr. 65 (v. 9-10) de Sappho dans lequel on peut penser que la poétesse se voit attribuer même morte, de la renommée (et non de l'Amour), par la déesse Aphrodite : πάντα κλέος [|| καὶ σ' ἐν Ἀχέρ[οντ], « partout la renommée [même toi, dans l'Achéron ».

Le fleuve Achéron est convoqué à nouveau dans l'hymne de la fille de l'Argienne, au vers 102 et au vers 136. Ces jeux d'échos, entre les paroles des Syracusaines elles-mêmes et avec la poétesse sont récurrents dans le poème ; s'ils contribuent à la qualité formelle de l'œuvre, ils

¹⁴²⁹ Pour le nominatif : Mélanippidès, fr. 3.2 ; Licymnios, fr. 3b ; pour l'accusatif : Alcée, fr. 38A, vers 2 et 8 ; Pind., *Péan*, fragment 52wd-e. 9 ; Soph., *Él.* 183 ; Timocréon, fr. 5. 3 ; pour le génitif : Pind., *Ném.* 4. 85 ; fr. 143. 3 ; Soph., fr. 523. 4 ; *Ant.* 812 ; Pour le datif : Sapph., fr. 65. 10 ; Pind., *Ném.* 4.85 ; Sim., AP 7. 25. 5 ; Bacch., fr. 7. 18 ; Soph., *Ant.* 816.

marquent également l'artificialité des discours proférés par les divers locuteurs¹⁴³⁰. Enfin, il est possible que le choix de l'Achéron soit motivé pour des raisons de sonorités, afin d'éviter une paronomase jugée peut-être malheureuse entre le nom Adonis et le nom Hadès.

φιληθείς : Cette forme rare du participe passif n'est attestée que deux fois avant l'époque hellénistique, chez Xénophon (*Cyr.* 4. 1. 22) et dans l'*Hécube* d'Euripide (v. 1000) : ἔστ' ὃ φιληθείς ὡς σὺ νῦν ἐμοὶ φιλήϊ, « C'est, mon bien aimé, la façon dont tu es désormais aimé de moi ». Ce vers représente probablement le paroxysme de la duplicité d'Hécube vis-à-vis de Polymestor. Enragée par la mise à mort de son fils Polydore par Polymestor, elle l'invite à Troie sous prétexte de lui révéler la cachette d'un trésor. Polymestor, perdu par sa cupidité, est mis à mort, ainsi que ses deux fils par Hécube, qui arrache même les yeux à sa dépouille.

Le lien d'intertextualité avec Euripide n'est pas nécessaire, mais l'emploi de ce participe contribue à la variété du vers. Il met aussi en valeur la passivité d'Adonis matérialisée à un second niveau par sa représentation offerte au regard des visiteurs : le participe substantivé ὁ φιληθείς désigne l'éromène dans l'*Idylle 12* (v. 16). Les propos de Praxinoa révèlent ses propres émotions : Adonis est défini par son statut d'objet de désir « universel ».

Le participe semble faire l'objet d'une attention particulière chez les épigrammatistes alexandrins : Asclépiade (*AP* 12. 105. 3) et Rhianos ou Zénodote (*AP* 7. 315. 5) l'emploient comme Théocrite à la finale de l'hexamètre¹⁴³¹. Dans une épigramme d'Asclépiade qui témoigne peut-être de ce dialogue entre poètes, « un petit amour » affirme sa plénitude (*AP* 12. 105) : ἀλλ' αὐτοῦ, φιλέων τε καὶ ἀζήλωτα φιληθείς, « mais ici, aimant et aimé sans rival ».

v. 87-88 : ΕΤΕΡΟΣ ΞΕΝΟΣ

παύσασθ', ὃ δύστανοι, ἀνάνυτα κωτίλλοισαι,

τρυγόνες· ἐκκναισεῦντι πλατειάσδοισαι ἅπαντα.

Un « autre étranger », excédé par le bavardage des Syracusaines, interrompt Praxinoa. Ces vers ont une importance essentielle qui dépasse l'univers de la fiction et du texte lui-même dans la

¹⁴³⁰ Dans l'*Idylle 16* (v. 31), l'Achéron est dit « froid » (ἐπὶ ψυχροῦ Ἀχέροντος) comme le serpent dont Praxinoa a la phobie.

¹⁴³¹ L'épigramme de Zénodote ou de Rhianos (*AP* 7. 315) met ainsi en scène Timon, un anti-Adonis (v. 5-6) : Ἥ γὰρ ὁ μισάνθρωπος, ὁ μηδ' ἀστοῖσι φιληθείς, || Τίμων· οὐδ' Ἄϊδη γνήσιός εἰμι νέκυς, « Car moi le misanthrope, qui ne fus pas aimé de mes concitoyens, Timon, je ne suis, en rien, à Hadès, un mort vénérable ».

mesure où c'est la « forme » du langage que dénonce l'étranger, forme choisie et assumée par Théocrite lui-même¹⁴³². Il s'agit donc d'un commentaire métalinguistique et métapoétique qui porte sur la conception et la réception de son œuvre poétique. L'accent des Syracusaines forme, en effet, selon l'étranger, une mélodie cacophonique insupportable. Le dialecte dorien de Théocrite¹⁴³³ est clairement visé à travers l'abondance de ses sons ouverts. Cependant, et ironiquement, l'homme emploie le même dialecte et s'exprime comme Gorgô et Praxinoa. Le dialecte des deux femmes n'est donc pas simplement un signe plus ou moins « réaliste » de leur identité sicilienne, un dialecte « mimétiquement analogue » à du syracusain pour reprendre l'expression de Richard Hunter¹⁴³⁴ ; quant à la critique de cet étranger, on ne peut la réduire à une manifestation de la difficulté à « cohabiter » avec d'autres Hellènes.

La question du dialecte syracusain et la langue de Théocrite dans l'*Idylle 15* en particulier a suscité une abondante bibliographie¹⁴³⁵. Syracusain, héritier de Sophron et d'Épicharme mais aussi des poètes lyriques comme Pindare ou même d'Érinna, Théocrite a façonné une langue dont certains traits sont manifestement doriens mais dont la caractéristique première est l'artifice¹⁴³⁶ et la qualité première, la « variété ». Les dorismes nombreux, l'importance conférée dans le texte, et plus largement dans les *Idylles* à Syracuse et à la Sicile, contribuent à forger une identité linguistique dorienne et une fierté « sicilienne », cependant, si l'on observe les emprunts à Homère ou à la langue vernaculaire attestée par la *Septante* ou par la documentation papyrologique, il apparaît que « le » dorien de Théocrite est irréductible à un modèle homogène correspondant à une aire géographique définie. Il s'oppose cependant, selon A. Willi, à la koinè parlée à Alexandrie¹⁴³⁷.

Dans l'univers dialogique féminin du passage, l'intervention de l'étranger apparaît aussi comme l'irruption violente d'une masculinité normative et autoritaire. Il s'agit de mettre un terme à une prise de pouvoir, par la parole, de Gorgô et de Praxinoa. Au-delà du « bruit » qu'elles font,

¹⁴³² Pour d'autres pistes d'interprétation, voir Richer (2020).

¹⁴³³ Pour Magnien (1918b), l'*Idylle 15* est composée dans une forme littéraire du dorien de Syracuse. Cette thèse est fragilisée par la nature très fragmentaire des sources ; seules quelques formes sont identifiables comme telles selon Hunter (2008) p. 240-242. Pour Ruijgh (1984) p. 87 : la langue de Théocrite serait le « cyrénien d'Alexandrie et d'Égypte », « un dialecte fondé sur le cyrénien, mais assez profondément influencé par la κοινή attique » et qui était, selon lui, « le parler normal des Doriens d'Alexandrie et d'Égypte à l'époque de Ptolémée II ».

¹⁴³⁴ Hunter (2008) p. 240 : « mimetically analogous ».

¹⁴³⁵ Il n'y a pas de consensus, ni sur la nature du dialecte syracusain ni sur la langue du poète. Voir Tribulato (2012 ; 2021) ; voir aussi Willi (2012) p. 266-272.

¹⁴³⁶ Willi (2012) p. 273 emploie une métaphore artisanale pertinente pour expliquer l'effort du poète : « a Strong Doric patina was added to the text », « il a ajouté au texte une forte patine dorienne ».

¹⁴³⁷ Willi (2012).

c'est l'expression d'une individualité féminine sensible, manifestée par la description des œuvres exposées¹⁴³⁸ et leur appréciation critique doublée d'un trouble esthétique et érotique, qui peut sembler inacceptable du point de vue social, notamment. Cette critique radicale, largement misogyne car l'influence de poétesses comme Sappho, Érinna ou Nossis est perceptible dans la manière de parler des Syracusaines, rappelle la tonalité des *Mimiambes* 6 et 7 d'Héronidas ou l'épigramme satirique d'Antiphane (AP 11. 322) :

Γραμματικῶν περίεργα γένη, ῥίζωρύχα μούσης
 ἄλλοτρίης, ἀτυχεῖς σῆτες ἀκανθοβάται,
 τῶν μεγάλων κηλῖδες, ἐπ' Ἡρίννη δὲ κομῶντες,
 πικροὶ καὶ ξηροὶ Καλλιμάχου πρόκυνες,
 ποιητῶν λῶβαι, παισὶ σκότος ἀρχομένοισιν,
 ἔρροϊτ', εὐφώνων λαθροδάκναι κόριες.

Race pointilleuse des grammairiens, qui ronge par la racine la Muse d'autrui, larves de mites minables qui grouillent sur des épines, taches sur les grands textes, mais qui choient Érinna, chiens hargneux, aboyeurs efflanqués de Callimaque, fléaux des poètes, obscure ignorance pour des enfants qui débutent, allez au diable ! punaises qui rongez insidieusement les œuvres aux belles harmonies.

La question de l'euphonie ou de la cacophonie soulevée par l'étranger nous oriente vers la manière de prononcer le texte et qui, pour Willi, met en valeur le dialecte dorien et justifie le choix d'écriture de Théocrite : « the fact that any Doric dialect could best be written down for recitation in a non-Doric environment with graphically 'Strong Doric' vocalism at least in some signal categories was certainly a good reason for Theocritus to do so in fashioning his 'bucolic' language : for his poems too were meant to be recited aloud. Thus, what is at stake in Theocritus is not Laconian, Syracusan or Cyrenaean, and not Mild Doric or Strong Doric either, but simply Doric or not Doric¹⁴³⁹ ».

¹⁴³⁸ L'agacement de l'étranger pourrait aussi être lu comme le refus d'une perturbation de la contemplation de la mise en scène et des objets d'art par le commentaire. Il révélerait paradoxalement le caractère lacunaire de l'*ekphrasis* et donc l'échec de la parole.

¹⁴³⁹ Willi (2012) p. 277-278 : « Le fait que tout dialecte dorien puisse être écrit pour être récité dans un environnement non dorien avec un vocalisme graphiquement "dorien fort", au moins dans certaines catégories qui fonctionnent alors comme des signaux, était certainement une bonne raison pour Théocrite de le faire en façonnant sa langue "bucolique", car ses poèmes aussi étaient destinés à être récités à haute voix. Ainsi, ce qui est en jeu chez Théocrite n'est ni laconien, ni syracusain, ni cyrénaique, ni dorien doux ou fort, mais simplement dorien ou non dorien ».

v. 87 : παύσασθ', ὧ δύστανοι, ἀνάνυτα κοτίλλοισαι,

L'étranger, conscient de sa supériorité « masculine », mais aussi ethnique, s'adresse avec brutalité à Gorgô et à Praxinoa. La première partie du vers convoque une forme de grandeur tragique tandis que la seconde partie bascule dans une forme de cacophonie susceptible d'imiter le pépiement des oiseaux.

παύσασθ' : L'impératif, qui traduit le sentiment de supériorité du personnage, rappelle une certaine grandeur tragique (Eur., *Alcest.* 673 ; *Suppl.* 951 ; Soph., *Æd. R.* 631). Chez Euripide et Sophocle, cette forme de l'impératif émane d'une autorité qui invite à clore un débat, une dispute, une situation de violence. De même, cette forme, placée en homotaxie¹⁴⁴⁰, est énoncée par Lysistrata (*Lys.* 461), lorsqu'elle ordonne à ses compagnes de cesser l'attaque contre les archers qui ont fui sous leurs coups : παύσασθ', ἐπαναχωρεῖτε, « cessez, demi-tour ! ». Ironiquement, cet impératif, qui révèle la dimension agonistique des échanges des deux femmes, introduit un nouvel élément de conflit.

ὧ δύστανοι : De manière assez ironique, l'étranger insulte les femmes et Praxinoa surtout, qu'il interrompt, en employant le même adjectif que cette dernière avait employé à l'encontre d'Eunoa (v. 31) ; cet effet de symétrie entre les deux personnages exprime leur rivalité et institue un *agôn* décalé entre l'homme et Praxinoa. Le choix de l'adjectif épique ne marque pas d'emblée le féminin. La forme dorienne, plutôt poétique, est attestée surtout dans le corpus tragique (Soph., *Él.* 121 ; *Phil.* 1016 ; Eur., *Troy.* 173-174).

ἀνάνυτα : L'adjectif, non homérique, ἀνήνυτος qui signifie « sans effet, inefficace » puis « incessant » est rare pourrait évoquer la langue de Pindare. En effet, cette forme dorienne de l'adjectif est attestée une fois avant Théocrite, chez le poète (ἀνανύτοις, *Péan*, fr. 52nb, v.7). L'adjectif est ensuite attesté avec une fréquence relative chez Platon et Euripide¹⁴⁴¹. L'adjectif substantivé qui décrit les paroles des deux femmes pourrait rappeler l'expression ἀνηνύτους λό[γους] attestée dans un fragment d'Euripide (fr. 61+82. 9).

La forme homérique correspondante est l'*hapax* ἀνήνυστος (*Od.* 16. 111 : ἀνηνύστῳ ἐπὶ ἔργῳ) qui est repris par Apollonios de Rhodes (*Arg.* 4. 1307 : ἀνηνύστῳ ἐπ' ἀέθλῳ). Le choix de la forme dorienne neutre qui offre une triple répétition du son α traduit l'ironie du poète et

¹⁴⁴⁰ Voir aussi *Paix*, 442.

¹⁴⁴¹ Sont attestées neuf occurrences chez Platon (*Lois*, 735b et 936c ; *Phèd.* 84a ; *Gorg.* 507e, etc.) et quatre chez Euripide dont *Hél.* 1285.

l'artificialité du langage de l'*Idylle* : l'étranger s'exprime avec l'hyper-abondance de sons ouverts qu'il dénonce dans la diction des Syracusaines (v. 88) et son accent se fait comique.

L'emploi d'un accent à des fins comiques a au moins un précédent, comme en témoigne Syrianus (40. 5-7) : καὶ τῶν κωμικῶν τις περί τινος ἀλαζόνος στρατιώτου φησὶ 'καὶ γὰρ μετὰ Κάλλα γέγονα καὶ μετ' Αἰχμία καὶ μετὰ Μενοίτα καὶ μετὰ Περδίκκα πάλιν καὶ ναὶ μὰ Δία τρίτον ἔτος μετὰ Κινησία', « et l'un des poètes comiques dit pour un soldat fanfaron : « ah, alors, je me battis avec Calla, avec Aichmia, at avec Menoita et avec Perdicca, encore une fois, et par ma foi en le roi des dieux, trois ans avec Kinesia ».

κωτίλλοισαι¹⁴⁴² : L'étranger convoque à son tour Hésiode : le participe est, en effet, la forme dorienne d'un *hapax* hésiodique qui caractérise « le babillage trompeur » de la femme (αἰμύλα κωτίλλουσα, *Tvaux*, 374). Le verbe est d'emblée associé au bruit des oiseaux¹⁴⁴³. C'est dans un fragment d'Anacréon qu'un mot de la famille de κωτίλλω apparaît associé aux oiseaux pour la première fois (fr. 108) : κωτίλη χελιδῶν¹⁴⁴⁴. Callimaque dans ses *Iambes* (fr. 194. 63) adapte la formule et met en scène une « paire » d'oiseaux « babillards » (κωτίλον δὲ τὸ ζεῦγος) pour lesquels il forge peut-être un nouvel *hapax*, l'intensif κωτιλίζω (fr. 194. 81 Pf.).

Il se pourrait d'ailleurs qu'un dialogue entre Théocrite et Callimaque (fr. 194. 81-82 Pf.) se devine à travers la similarité de leurs vers : φεῦ τῶν ἀπρύτων, οἷα κωτιλίζουσι· || λαιδρὴ κορώνη, « Hélas ! elles n'arrêtent pas ! comme elles caquent ! Corneille effrontée ! » semble répondre à ἀνάνυτα κωτίλλοισαι || τρυγόνες, « caquetant des paroles incessantes, espèces de tourterelles ! »¹⁴⁴⁵. Dans l'*Idylle* 7 (v. 47-48), le poète-chevrier Lycidas critique la poésie contemporaine modelée sur le modèle homérique en utilisant lui aussi une métaphore aviaire¹⁴⁴⁶ : il déteste « aussi tous les piafs des Muses, qui coucoulant pour rivaliser avec le chantre de Chios, s'épuisent en vain », καὶ Μοισᾶν ὄρνιχες ὅσοι ποτὶ Χίον αἰοιδόν | ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι.

¹⁴⁴² Sur ce verbe dans l'*Idylle* 15, voir aussi l'étude de Richer (2020).

¹⁴⁴³ Voir *Schol. in opera et dies* (v. 372).

¹⁴⁴⁴ Aristote, *H. A.* 488a ; c'est aussi le premier mot de *L'Oeuf* de Simias de Rhodes (Κωτίλας || ματέρος) ; l'adjectif apparaît, enfin, dans une *Idylle* (20. 7) : ὡς κωτίλα ῥήματα φράσδεις. Le babillage caractérise les rossignols chez Simonide (fr. 81) : ἀηδόνες πολυκώτιλοι.

¹⁴⁴⁵ Pour un autre écho, voir Héronde., *Mim.* 8. 4.

¹⁴⁴⁶ Il peut aussi s'agir d'une métaphore mobilisant l'image de la volaille domestique (Esch., *Eum.* 866 ; Xén., *An.* 4. 5. 25 ; Théoc. *Id.* 24. 63) ; le verbe κοκκύζω désigne aussi le chant du coq (Aristoph., *Ass.* 31 et chez Théoc., *Id.* 7. 125).

Le verbe a des accents archaïques, comme le remarque H. Richer¹⁴⁴⁷. Le verbe κωτίλλω, rare, est attesté notamment dans l'univers masculin de Théognis pour caractériser des paroles cajoleuses profuses et susceptibles de trahison¹⁴⁴⁸ ou l'enfermement langagier d'un homme ivre au banquet (*Élég.* 1. 488). Cette dimension péjorative est perceptible dans la réplique mordante de Créon à Hémon dans l'*Antigone* de Sophocle (v. 756) dont Théocrite semble se souvenir dans ce passage¹⁴⁴⁹. En s'adressant à Hémon et en caractérisant son langage par le verbe κωτίλλω, il rabaisse triplement son fils : la misogynie de Créon rejaillit sur son fils car le verbe est d'abord associé à la femme ; il l'accuse implicitement de trahison et dénigre ses paroles associées aux bêtises proférées par un ivrogne : γυναικὸς ὦν δούλευμα, μὴ κώτιλλέ με, « Tu es l'esclave d'une femme : ne m'inonde pas de ton babil ».

Cependant, le verbe évoque aussi, chez Phocylide (fr. 14. 1-2) le bavardage plaisant du banquet : χρὴ δ' ἐν συμποσίῳ κυλίκων περινισομενάων || ἡδέα κωτίλλοντα καθήμενον οἰνοποτάζειν, « lorsque les coupes tournent au symposium, il faut s'asseoir et discuter agréablement en buvant le vin ». Enfin, Théognis l'emploie positivement pour décrire une profusion de paroles poétiques compatible avec un savoir (*Élég.* 1. 815-816) : Βοῦς μοι ἐπὶ γλώσσει κρατερῶι ποδὶ λάξ ἐπιβαίνων || ἴσχει κωτίλλειν καίπερ ἐπιστάμενον, « un bœuf est sur ma langue, qui la piétine de son pied dominateur et m'empêche de babiller, en dépit de mon savoir ».

L'ambivalence du verbe se confirme au vers 89 lorsque Praxinoa riposte en réemployant un terme de la même famille pour se caractériser, l'adjectif κωτίλος. Cet adjectif évoque les oiseaux, nous l'avons vu, mais peut aussi évoquer une voix poétique, comme en témoigne l'adjectif composé λιγουροκω[τί]λυ[ς] employé par Corinna (fr. 2. 1. 5) ou la figure de la Sirène, avatar du

¹⁴⁴⁷ Richer (2020) p. 436.

¹⁴⁴⁸ Comme chez Solon (fr. 34. 3), le verbe caractérise des paroles lénifiantes susceptibles d'être manipulatrices ou trompeuses (*Élég.* 1. 363) : Εὖ κώτιλλε τὸν ἐχθρόν, « Embobine bien l'objet de ta haine ». Voir aussi *Élég.* 1. 852.

¹⁴⁴⁹ Au-delà de l'emploi de ce verbe rare, on peut relever l'évocation des « noces infernales » au v. 86 et la mobilisation du thème de l'esclavage (v. 90).

poète chez Lycophron¹⁴⁵⁰. Paradoxalement, à travers le lien entre oiseau, langage et poésie, l'invective est vouée à l'échec et devient manifeste langagier pour Praxinoa au vers 89¹⁴⁵¹.

v. 88 : τρυγόνες· ἐκκναισεῦντι πλατειάσδοισαι ἅπαντα.

La critique se concentre sur l'accent et le dialecte des Syracusaines. Malgré l'agacement de l'étranger, « ce que nous savons de la communication interdialectale semble indiquer que la différence, objet de fierté ou de moquerie selon les circonstances, n'entravait pas vraiment la communication¹⁴⁵² ».

τρυγόνες : L'agacement de l'homme se traduit par son style elliptique : la comparaison attendue, ὡς τρυγόνες, se fait métaphore. La tourterelle est un oiseau « de peu » : ainsi, la métamorphose en tourterelle s'oppose à celle en aigle, symbole du pouvoir ptolémaïque mobilisé dans la mise en scène des Adonies (v. 124), chez Aristophane (*Ois.* 977-979). Elle est proverbiale pour son chant incessant ; on trouve ainsi l'expression « plus bavarde qu'une tourterelle » chez Ménandre (τρυγόνος λαλίστερος, fr. 346). L'oiseau est déjà associé au bavardage féminin, chez Alexis (*Thras*, fr. 92) :

σοῦ δ' ἐγὼ λαλίστέραν
οὐπόποτ' εἶδον οὔτε κερκώπην, γύναι,
οὐ κίτταν, οὐκ ἀηδόν', <οὐ χελιδόνα,>
οὐ τρυγόν', οὐ τέττιγα.

*Plus babillarde que toi, femme, moi je n'ai jamais vu ! pas même le
cercope, ni la pie, ni le rossignol, ni la tourterelle, ni la cigale !*

Le langage des Syracusaines se rapproche donc, selon l'étranger, d'une certaine animalité, insultante bien souvent¹⁴⁵³, qui n'est pas étrangère à la figure de la femme dans la pensée grecque,

¹⁴⁵⁰ Plus tard, dans l'*Alexandra* (v. 1466) l'emploi du verbe traduit la triple nature des paroles des Sirènes (et de Cassandre) caractérisées par leurs sonorités aviaires, leur profusion dont l'intention est complexe à débrouiller, mais aussi susceptibles de livrer une vérité : ἐλικτὰ κωτίλλουσα δυσφράστως ἔπη, « babillant des paroles tortueuses sans bien articuler ».

¹⁴⁵¹ On peut comparer peut-être l'emploi du verbe θρύλλησθα dans le poème récemment découvert de Sappho sur son frère (Obbink (2014) p. 37). Le verbe est aussi employé par Théocrite (*Id.* 2. 142) et Platon (*Phédon*, 65b3) pour décrire le « babil » des poètes.

¹⁴⁵² Dobias (2007) p. 93-94.

¹⁴⁵³ Voir par exemple : Sim., fr. 7. 1-95 ; Hélène se traite de « chienne » en *Il.* 3. 180 ; 6. 344 et 356 ; Eur., *Hipp.* 645-648.

comme en témoigne le poème de Simonide¹⁴⁵⁴. Dans les *Travaux et les Jours* d'Hésiode, la femme est dotée d'un esprit de chienne (v. 67) ; elle est aussi comparée à un frelon qui se nourrit des travaux de la ruche (v. 598). Xénophon reprend la thématique de la femme-abeille dans son *Économique* (7. 17 ; 7. 34). L'étranger semble vouloir rabaisser les Syracusaines et les replacer dans une féminité archaïque et animale.

Chez Homère (*Il.* 9. 311), le verbe τρύζω n'est attesté qu'une fois¹⁴⁵⁵ et désigne, selon Achille, le babil importun d'Ulysse et de ses compagnons, venus le supplier de reprendre sa place parmi les Achéens : ὡς μή μοι τρύζητε παρήμενοι ἄλλοθεν ἄλλος, « pour vous ne restiez pas, près de moi, à me faire, l'un après l'autre, des roucoulades¹⁴⁵⁶ ». Dans l'*Idylle* 7, Théocrite emploie le verbe τρύζω (v. 140) pour désigner le chant de l'ὄλολυγών, « grenouille¹⁴⁵⁷ » ou « petite chouette » suivant les interprétations de ce nom. Bien plus, le poète fait de la tourterelle un oiseau du bestiaire bucolique (v. 141-142) :

τέττιγες λαλαγεῦντες ἔχον πόνον· ἂ δ' ὄλολυγών
τηλόθεν ἐν πυκινᾷσι βάτων τρύζεσκεν ἀκάνθαις·
ἄειδον κόρυδοι καὶ ἀκανθίδες, ἔστενε τρυγών

Les cigales babillardes se donnaient de la peine ; la grenouille, au loin, dans les ronces épineuses des fourrés, lançait son gazouillis ; les alouettes chantaient, et les chardonnerets ; la tourterelle gémissait.

Ainsi dans le paysage bucolique idéal décrit dans l'*Idylle* 7, les éléments sonores de l'ὄλολυγών et de la tourterelle peuvent être interprétés en termes métapoétiques et s'avèrent essentiels pour saisir l'esthétique de Théocrite. Au-delà de l'invective adressée par l'étranger aux

¹⁴⁵⁴ La femme est « belette » au vers 19 ; le bestiaire de Théocrite dans cette *Idylle* pourrait rappeler le poème de Simonide (fr. 7, v. 1-95). « La belette, l'équivalent de notre chat domestique, n'est que le redoublement de l'ânesse ; elle est folle elle aussi de la couche d'Aphrodite et elle cause du tort à son mari non seulement par son double appétit, mais en le mettant mal avec ses voisins. En fait, elle ne saurait être que le pâle reflet de la chienne, son équivalent dans la première partie du poème, mais dont les aboiements sont véritablement insupportables pour tous. Avec la cavale, Aphrodite est toujours présente. La splendide chevelure de la bête, objet des plus grands soins, excite le désir. Mais la cavale vit dans l'apparence : elle ignore la réalité du travail. Dans un monde difficile, elle représente une véritable inversion des valeurs. On la voit plutôt femme de roi et, dans la première partie du poème, la renarde fait bien petite figure auprès d'elle » selon A. Blanchard (2003) p. 83.

¹⁴⁵⁵ Si le participe τρύζοντα est le participe futur de τρύζω en *Od.* 18. 387 (πρωχὸν δ' οὐκ ἄν τις καλέοι τρύζοντα ἔαυτόν), il pourrait être mis en lien avec le fait que Praxinoa et Gorgô sont des immigrées malvenues pour l'homme.

¹⁴⁵⁶ Cette alternance est fondamentale dans le chant amoebée (ἀμοιβαδὶς ἄλλοθεν ἄλλος ; *Id.* 1. 34).

¹⁴⁵⁷ Le verbe décrit le coassement de la grenouille mâle chez Aristote (*H. A.* 536a 11).

Syracusaine, le passage doit donc se lire comme une attaque à la poésie théocritéenne : non seulement du fait de son dialecte, mais aussi de sa musicalité « bucolique ».

ἐκκναισεῦντι : C'est une forme dorienne du futur. La forme ἐκκναίω du verbe ἐκκνάω n'apparaît qu'ici. L'étranger change de mode d'expression et abandonne l'invective directe pour s'adresser à la cantonade. Cette stratégie vise sans doute à isoler les deux femmes. Composé rare du verbe κνάω, le verbe pourrait permettre une allusion à une autre « Gorgô », princesse de Sparte. Les trois occurrences du verbe, toutes attestées avant Théocrite, sont homogènes et évoquent la stéganographie¹⁴⁵⁸. Mais attesté deux fois chez Hérodote (*Hist.* 7. 239. 14 et 21), il décrit l'astuce de Gorgô qui parvint à découvrir un message secrètement écrit sur une tablette, en raclant la cire déposée sur le bois. Il pourrait annoncer un jeu de mots entre le nom πλατεῖον qui désigne la « planchette » où était écrit le message et le participe πλατειάσοισαι¹⁴⁵⁹.

πλατειάσοισαι : La forme est dorienne ; à travers l'emploi particulier de ce verbe, ou sa « forge » par l'étranger¹⁴⁶⁰, le personnage, non sans ironie, se révèle linguiste. Dans l'*Idylle*, la colère est une émotion qui participe à la fabrication de néologismes ou à l'emploi de termes remarquables. Les termes πλατύς, πλατειασμός ou πλατέως sont, en effet, des termes usités par les grammairiens pour décrire un son ouvert. « Doric, even Mild Doric Syracusan, is less advanced in closing all of its vowels¹⁴⁶¹ ». Les femmes ont donc un accent très « ouvert ». Comme l'explique Syrianus (*Commentarium in Hermogenis librum περὶ ἰδεῶν*, 40. 3) : πολλῶ τῷ α χρωμένων, « elles utilisent beaucoup le *alpha* ».

Il faut bien lire dans ce commentaire linguistique un manifeste du poète lui-même. Le choix de la dominance du dorien relève de motivations diverses ; d'abord, pour une sorte d'« effet de réel » marqué par une forme d'exotisme : c'est une langue qui évoque le parler de Syracuse. On sait aussi depuis l'Antiquité que certaines *Idylles* réinventent une tradition comique syracusaine. C'est enfin une poésie hexamétrique renouvelée que propose le poète et le dialecte dorien manifeste cette originalité. Le poète est, certes, héritier de Pindare, c'est perceptible à travers de

¹⁴⁵⁸ Dans sa *Poliorcétique*, Énée le Tacticien (31. 14) propose diverses tactiques pour faire passer un message secret en cas de siège, et rappelle la stéganographie mobilisant une tablette de cire.

¹⁴⁵⁹ La lecture Τρυγόνες ἐκκναισεῦντι πλατείας δῶσαι ἅπαντα, « elles vont complètement râcler les tablettes qui leur ont été données » est rapportée par Grég. Pard., *De dialectis*, 3. 464.

¹⁴⁶⁰ Le verbe est attesté dans un fragment du poète comique Phérécrate au V^e s. (πλατειάσαι, fr. 224) mais le sens en est bien différent. Il est glosé par Hésychios (π 2452) et signifie « frapper du plat de la main ».

¹⁴⁶¹ Willi (2012) p. 276 : « Le dorien, même le syracusain doux, est moins avancé dans la fermeture de toutes ses voyelles ».

nombreux emprunts, mais peut-être tout autant de la poésie hexamétrique d'Érinna (*AP* 9. 190. 8) chez qui l'usage du dorien contribue à l'élaboration d'une voix poétique singulière. « The Doric element is meant to convey that she is an ordinary person (...) the Aeolic element is meant to echo Sappho and so emphasize the female sex of the writer. Both elements are intended to define the poetic persona more piquantly¹⁴⁶² ».

De fait, la langue de Théocrite dont la nature reste débattue¹⁴⁶³, est un dialecte artificiel littéraire, attentif aux variantes dialectales, y compris au sein du dialecte dit « dorien ». Ici, ce dialecte peut être décrit comme étant « à dominante dorienne ». « Doric forms were the basis, and a Strong Doric patina was added to the text, affecting – as it were symbolically – only the most conspicuous lexemes and categories¹⁴⁶⁴. » S'entremêlent dans cette langue personnelle des variations « locales » en « dorien » auxquelles d'autres poètes aussi sont sensibles, des mots de l'épopée ou des traits hérités de la poésie lyrique. Le participe en -οισα, par exemple, est fréquent chez Alcman mais aussi dans le corpus lyrique jusqu'à l'époque classique. C'est donc un dialecte hybride¹⁴⁶⁵, dont les nuances dialectales changeantes participent à la ποικιλία d'un texte qui emprunte à la langue du quotidien attestée dans la *Septante* ou les *papyri*, tout en restant affranchi de la koinè, imposée par le pouvoir lagide pour tous les actes écrits. Il manifeste peut-être même une forme de résistance ou de conservatoire de la langue : le pouvoir lagide « s'inscrivait dans la continuité de la politique linguistique des rois de Macédoine, qui ont beaucoup contribué dans l'ensemble du monde grec à l'abandon des dialectes et à la généralisation de la koinè, qu'ils pratiquaient à leur cour avant même l'expédition d'Alexandre¹⁴⁶⁶ ». Produire une poésie « dialectale » a, sans conteste, une double implication poétique et politique. On retrouve la même idée d'hybridation du langage poétique chez Callimaque (*Iambe* 13, fr. 203. 17-18 Pf.) : τοῦτ' ἐμπ[έ]πλεκται καὶ λαλευσ[ι] . .] : [Ἰαστὶ καὶ Δωριστὶ καὶ τὸ σύμμικτον], « cela s'entretisse, et bavarde (?) en Ionien, en Dorien et en dialecte mêlé ».

¹⁴⁶² West (1977) p. 117 : « L'élément dorien est destiné à faire comprendre qu'il s'agit d'une personne ordinaire (...), l'élément éolien est destiné à faire écho à Sappho et à souligner ainsi le sexe féminin de l'auteur. Les deux éléments sont destinés à définir la voix poétique de manière plus piquante ».

¹⁴⁶³ Voir la synthèse de Tribulato (2021).

¹⁴⁶⁴ Willi (2012) p. 273 : « Les formes doriennes ont servi de base, et une forte patine dorienne a été ajoutée au texte, n'affectant - pour ainsi dire symboliquement - que les lexèmes et les catégories les plus visibles ».

¹⁴⁶⁵ Ce dialecte n'est ni cyrénéen, comme le propose Ruigh (1984), ni syracusain, comme le défend Molinos-Tejada (1990) p. 73 ; p. 377-8.

¹⁴⁶⁶ Dobias (2007) p. 85.

ἄπαντα : Fréquent chez Homère, surtout en fin de vers comme ici, la forme ἄπαντα rappelle la fin de l'hexamètre homérique (*Il.* 7. 316 ; 9. 591 ; 14. 332 ; 15. 506, etc.) Par ses sonorités, le mot clôt les récriminations de l'étranger par la manifestation de traits caractéristiques de la parole des femmes dans le poème, la répétition du son α et l'emploi de l'hyperbole.

v. 89 : ΠΡ. μᾶ, πόθεν ὄνθρωπος; τί δὲ τίν, εἰ κωτίλαι εἰμές ;

Le vers est constitué de deux questions rhétoriques qui n'appellent aucune réponse. Praxinoa est certaine de son droit de riposte permis par son statut de femme libre¹⁴⁶⁷. Les allitérations en consonnes sonores (θ-τ / π/ ς), des sons qui sifflent et qui frappent, et l'assonance en ο-ω qui cède ensuite la place à une assonance en ι soutenue par les diphtongues εἰ et αἰ, en fin de vers, contribuent à façonner la réplique cinglante de Praxinoa, qui débute par la reprise du son α qui clôt le vers précédent et dont l'ouverture est tant critiquée par l'étranger. Il est remarquable que la voyelle α disparaisse ensuite du vers, sauf dans l'adjectif κωτίλαι qui répond, pratiquement en ses propres termes, à l'insulte de l'étranger.

μᾶ, πόθεν ὄνθρωπος : P. Monteil¹⁴⁶⁸ rapproche la question de Praxinoa et l'*incipit* du *Protagoras* de Platon (309a1) où un ami de Socrate lui demande : Πόθεν, ὦ Σώκρατες, φαίνῃ ; « Socrate, d'où nous vient ton apparition ? »¹⁴⁶⁹. En réalité, la question de l'endroit d'où l'on vient, au seuil du dialogue, est récurrente dans l'œuvre de Platon. En témoignent les *incipit* du *Phèdre* (227a) : {ΣΩ.} ὦ φίλε Φαῖδρε, ποῖ δὴ καὶ πόθεν ; du *Lysis* (203a) ; ὦ Σώκρατες, ἔφη, ποῖ δὴ πορεύῃ καὶ πόθεν; du *Ménexène* (234a) {ΣΩ.} ἐξ ἀγορᾶς ἢ πόθεν Μενέξενος; ou de l'*Ion* (530a) {ΣΩ.} Τὸν Ἴωνα χαίρειν. πόθεν τὰ νῦν ἡμῖν ἐπιδηδήμηκας; ἢ οἴκοθεν ἐξ Ἐφέσου; Ces scènes de rencontre ont des précédents dans la littérature dramatique (Aristoph., *Ois.* 407 ; Eur., *Él.* 779), mais aussi et surtout, chez Homère où l'étranger est accueilli par une question portant sur son voyage comme au chant 1 de l'*Odyssée* (v. 170) : τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; πόθι τοι πόλις ἠδὲ τοκῆς; ou au chant 9 (v. 252) : ὦ ξεῖνοι, τίνες ἐστέ; πόθεν πλεῖθ' ὑγρὰ κέλευθα;

¹⁴⁶⁷ À partir du IV^e s., l'égalité des époux est reconnue dans des contrats de mariage et les femmes deviennent juridiquement émancipées.

¹⁴⁶⁸ Monteil (1968) p. 190.

¹⁴⁶⁹ S'en suit un dialogue qui apprend au lecteur que Socrate était avec le bel Alcibiade ; de manière assez intéressante, le dialogue porte sur la beauté d'Alcibiade et sur sa jeune barbe : sans parler à proprement parler d'un rapport signifiant entre ces deux passages, il y a sans doute un jeu d'échos pour les lecteurs familiers des dialogues de Platon.

À travers la question de Praxinoa, c'est donc à un renversement des modalités du discours d'accueil de l'étranger chez Homère et du plaisir de la rencontre chez Platon que le lecteur assiste. Cette question rhétorique traduit aussi la problématique de l'étranger, de l'immigrant, et de sa légitimité dans un espace (urbain) nouveau qu'il tente d'habiter. Praxinoa dénonce enfin, à travers cette question, un triple refus de la part de cet « étranger » : le refus d'un environnement multiculturel constitutif de la société alexandrine, et plus précisément le refus de la diversité dialectale et le refus qu'une voix féminine occupe l'espace public. Utilisant les armes rhétoriques de son agresseur, Praxinoa s'adresse vraisemblablement elle aussi à la cantonade si l'on considère l'absence de verbe et le nominatif ὄνθρωπος.

μᾶ : Cette forme est souvent comprise comme une forme abrégée de μάτηρ, en dorien et en éolien. Elle est d'abord attestée dans l'expression μᾶ γᾶ « Terre-Mère », chez Eschyle (*Suppl.* 890 et 900). L'invocation simple μᾶ est attestée ensuite, toujours énoncée par des femmes, ici et chez Hérondas dans ses *Mimiambes* féminins (1. 85 ; 4. 33 et 43 ; 5. 13, 56 et 59 ; 6. 4, 21 et 47) qui entretiennent des liens avec l'*Idylle* 15. L'expression familière, qui traduit l'agacement ou la mauvaise humeur comme l'actuelle « Mamma mia » en italien, pourrait convoquer Déméter, mais si l'on croit Eustathe, dans son *Commentarii ad Homeri Iliadem* (3. 230. 14-15), le mot est peut-être simplement considéré comme une onomatopée (μιμητικὰ φωναί) « comme le « Oh, hop » des marins et le « psô ! » des bergers » (τὸ ὦ ὄπ ναυτικόν, πολλὰ δὲ καὶ ἄλλα, ἐν οἷς καὶ τὸ μᾶ παρὰ Θεοκρίτῳ, καὶ τὸ ψό ποιμενικόν).

Si Praxinoa convoque bien Déméter ; il est remarquable que dans la même réplique, elle invoque ensuite sa fille (v. 84), ce qui contribue à la thématique matrilineaire du texte.

ὄνθρωπος : Comme au vers 71, le nom est dévalorisant ; il est à noter que cette même crase est retenue au vers 83 (σοφόν τι χρῆμι' ὄνθρωπος). L'édition Loeb atteste également cette forme chez Aristophane, dans *Lysistrata* (v. 989) : Κη. ἀλεός γὰρ ναὶ τὸν Κάστορα | ὄνθρωπος, « Il est fou, en vérité, par Castor, ce type ! » Cette crase, très fréquente dans le corpus hippocratique, semble avoir, ailleurs en littérature, une dimension péjorative, comme chez Hérodote (*Hist.* 3. 68. 22) où comme ici, l'irruption d'un « mâle » bouleverse la vie des femmes : l'expression οὗτος ὄνθρωπος désigne le mage Smerdis, usurpateur du trône perse qui, afin de ne pas être reconnu, a séparé les femmes de la famille royale et les prive de dialogue entre elles. Cette crase est attestée, enfin, chez Callimaque (*Iambes*, fr. 193. 12 Pf.) et chez Hérondas (*Mim.* 4. 73-74) l'expression qui désigne le peintre Apelle est employée dans sa dimension laudative attendue. La crase pourrait signaler un dialogue entre les trois poètes.

τί δὲ τίς : L'interrogative, remarquable pour ses sonorités et son efficacité, a pour écho le plus proche un passage de Pindare (*Pyth.* 8. 95-96) dont Théocrite se souvient peut-être : *ἐπάμεροι· τί δέ τις ; τί δ' οὐ τις ; σκιᾶς ὄναρ | ἄνθρωπος*, « Êtres d'un jour ; qu'est-ce qu'être ? qu'est-ce de ne pas être ? d'une ombre le rêve, voilà l'homme. » Si c'est le cas, il confère, ironiquement, à la question existentielle une dimension bien terre-à-terre marquée par le ton de l'invective.

τίς : Cette forme de datif dorienne mise en valeur par le rythme et les sonorités contribue au manifeste linguistique de Praxinoa

εἰ κωτίλαι εἰμές : Praxinoa reprend, en bonne rhétoricienne, un mot de la famille du verbe *κωτίλλω* employé par l'étranger au vers précédent. Tout en revendiquant l'adjectif de manière positive, elle met en doute la légitimité de l'insulte à travers l'emploi de la proposition hypothétique. Andromaque use d'une mise en doute similaire de l'opinion de son interlocuteur lorsqu'elle invective Ménélas (Eur. *Andr.* 353) : *εἰ γυναικῆς ἐσμεν ἀτηρὸν κακόν*, « si nous, les femmes, sommes un mal funeste... ».

κωτίλαι : L'adjectif *κωτίλος* est, comme le verbe *κωτίλλω*, assez rare. Il décrit la nature de certains oiseaux chez Aristote (*H. A.* 488a) : *καὶ τὰ μὲν κωτίλα τὰ δὲ σιγηλά*, « Certains sont bavards ; d'autres sont silencieux ». L'adjectif est associé à l'hirondelle chez Anacréon (fr. 108) *κωτίλη χελιδών* et à un couple d'oiseaux chez Callimaque (*Iamb.* fr. 194. 3 Pf.). L'adjectif convoque aussi, comme le verbe *κωτίλλω*, la poésie de Théognis. Le poète archaïque dénonce « les hommes bavards » (*Κωτίλοι ἄνθρωποι*, fr. 295). Ce sont aussi les « langues au discours infini des hommes babillards » que critique Thalès (fr. 1. 126 : *ἀνδρῶν κωτίλων γλώσσας ἀπεραντολόγους*), comme le poète tragique Sophocle (fr. 683. 3).

Dans l'*Idylle 20*, dans des vers discutés, Eunica emploie l'adjectif *κωτίλα* (v. 7) pour dénigrer celui qui l'aime : *ὡς κωτίλα ῥήματα φράσδεις*, « la façon dont tu énonces des phrases verbeuses ».

Devenu manifeste langagier et poétique, comme l'adjectif *λιγουροκω[τί]λυ[ς]* « qui babille d'une voix perçante ou mélodieuse » dans la poésie de Corinna (fr. 2. 1. 5), l'adjectif ouvre le poème *L'Oeuf* de Simias de Rhodes (v. 1-3), poète dont on peut pressentir l'influence sur Théocrite : *Κωτίλας | ματέρος (...)* || *Δωρίας ἀηδόνος*. Le début du texte « D'une mère babillarde (...) un rossignol dorien » évoque le poète lui-même qui produit un poème représenté à nos yeux à travers le calligramme de l'œuf. Plus tard, l'adjectif célèbre l'art de la poétesse Xanthippe, dans une épigramme de Philodème de Gadara (*AP* 5. 131.1).

εἰμές : Voir v. 73 : ἐν καλῶ εἰμές. La forme dorienne du verbe est répétée de nouveau au vers 91 (Κορίνθιαι εἰμές ἄνωθεν) : le dorisme contribue à marquer le manifeste langagier de Théocrite (voir aussi *Id.* 2. 5).

v. 90 : πασάμενος ποτίτασσε· Συρακοσίαις ἐπιτάσσεις.

L'asyndète, la figure du parallélisme, les allitérations en π, τ et σ ainsi que les assonances qui mobilisent l'ensemble des voyelles, concourent à donner à ce vers une énergie « mordante ». Gow¹⁴⁷⁰ rapproche à juste titre ce passage d'une réplique de Phérès dans l'*Alceste* d'Euripide (vers 675-678) :

ΦΕΡΗΣ- ἼΩ παῖ, τίν' ἀρχεῖς, πότερα Λυδὸν ἢ Φρύγα
κακοῖς ἐλάυνειν ἀργυρώνητον σέθεν;
Οὐκ οἶσθα Θεσσαλὸν με κἀπὸ Θεσσαλοῦ
πατρὸς γεγῶτα γνησίως ἐλεύθερον;

Phérès : *Mon fils, qui te flattes-tu de maltraiter avec de mauvaises paroles ? est-ce un Lydien ou bien un Phrygien acquis par toi à prix d'argent ? Ne sais-tu pas que je suis un Thessalien, fils légitime d'un père thessalien, un homme libre ?*

Le rapprochement témoigne de l'art de la brièveté mis en œuvre par Théocrite.

πασάμενος : Selon P. Monteil, le participe a ici une « valeur restrictive et hypothétique¹⁴⁷¹ ». Théocrite s'écarte et du sens et de la graphie du participe aoriste du verbe πατέομαι qui est attesté une fois dans l'*Odyssée* (1. 124) dans l'expression δείπνου πασσάμενος « une fois ton repas pris » qui a suscité maintes gloses dès l'Antiquité¹⁴⁷². Le plus souvent, le verbe πατέομαι signifie « manger, se nourrir, s'abreuver de¹⁴⁷³ ». Ici, le verbe est employé au sens d'« acheter », et plus précisément « d'acheter des esclaves », comme le précise la scholie. À travers l'usage de ce participe, Praxinoa affirme implicitement tant sa condition de femme libre que celle d'homme libre de son interlocuteur.

¹⁴⁷⁰ Gow (1952) t. II p. 290.

¹⁴⁷¹ Monteil (1968) p. 160.

¹⁴⁷² *Scholia in Od.* 1. 124b ; le mot est aussi glosé par Hésychios (π 1051).

¹⁴⁷³ *Il.* 1. 464 ; 24, 641, etc. ; *Od.* 1. 124 ; 9. 87, etc. ; Hés., *Théog.* 642 ; voir aussi Call., *Hy.* 6. 128.

La forme πασάμενος est attestée avant Théocrite chez Théognis (*Élég.* 1. 145-146) qui l'emploie, comme ici, au sens d'acquérir : Βούλεο δ' εὐσεβέων ὀλίγοις σὺν χρήμασιν οἰκεῖν || ἢ πλουτεῖν ἀδίκως χρήματα πασάμενος, « Préfère vivre dans la droiture avec quelques possessions que de devenir riche par l'acquisition injuste de biens ». Le participe πασάμενος apparaît comme une curiosité lexicale¹⁴⁷⁴ qui permet de continuer à convoquer le souvenir de l'éthique de Théognis et sa condamnation de l'injustice.

Le participe fait l'objet d'autres reprises : il se trouve en même position métrique dans une épigramme rapportée par Athénée (*Deipn.* 11. 14) qui condamne l'ostentation et l'ineptie d'un collectionneur de vase à boire :

Πυθέα μνήμα τόδ' ἔστ', ἀγαθοῦ καὶ σώφρονος ἀνδρός
ὃς κυλίκων ἔσχεν πλῆθος ἀπειρέσιον
ἀργυρέων χρυσοῦ τε καὶ ἠλέκτροιο φαινοῦ,
τῶν προτέρων πάντων πλείονα πασάμενος.

Ceci est la tombe de Pythéas, un homme bon et prudent, « qui posséda un nombre infini de gobelets d'or, d'argent et de brillant électrum, il en acheta plus qu'aucun mortel avant lui.

Dans chacun de ces exemples, le participe apparaît, comme ici, marqué par le jugement réprobateur de la voix qui s'exprime. Enfin, le participe πασάμενος appartient à l'isotopie de l'argent qui caractérise, de manière cohérente, les protagonistes et contribue à l'*ethos* réaliste et minutieusement poli de Praxinoa.

ποτίτασσε : La leçon ποτίτασσε est transmise par les *papyri* ; c'est aussi le texte que Philoxène le grammairien cite (fr. 161. 5 et 12)¹⁴⁷⁵. Comme le verbe ἐπιτάσσω, le verbe προστάσσω décrit l'action de commander, et en particulier, des esclaves (Eur., *Héc.* 100 ; Xén., *Cyr.* 8. 6. 13 ; Ag. 1. 22. 6). La forme dorienne n'est attestée que pour Théocrite. Le verbe προστάσσω est employé absolument, comme ici, chez Aristote (*Top.* 129a 12).

Συρακοσίαις : C'est à travers ce mot, essentiel puisqu'il confère au texte son titre, que l'identité ethnique des protagonistes est enfin manifestée dans l'*Idylle*. À travers son œuvre,

¹⁴⁷⁴ Ce sens, rare, n'est pas isolé : Philoxène le Grammairien (fr. 161. 11) note que « Xénophon dit souvent πασάμενος pour κτησάμενος, ayant acheté » : καὶ πασάμενος πολλάκις Ξενοφῶν λέγει ἀντὶ τοῦ κτησάμενος ».

¹⁴⁷⁵ Voir aussi *E. M.* 681. 85.

Théocrite a aussi affirmé son identité sicilienne et syracusaine¹⁴⁷⁶ et pour Willi, cette scène « is a key not only to Sicilian Greek identity in Hellenistic times, but also to the entire work of Theocritus, the greatest Sicilian Greek poet whose writings survive in an unfragmented form. It will even be claimed that the scene opens up a new, and distinctly Sicilian, perspective on Hellenistic literature as a whole¹⁴⁷⁷ ».

Dans l'*Idylle 16*, dédiée à Hiéron II, dont la légitimité politique s'est appuyée sur une rhétorique identitaire¹⁴⁷⁸, Syracuse est nommée Éphyre¹⁴⁷⁹ (v. 83-84) et Aréthuse de Sicile (v. 102 : Σικελὴν Ἀρέθοισαν). Aréthuse est aussi la patrie de Daphnis dans l'*Idylle 1* (v. 117). L'Etna est la « mère » du Cyclope (*Id.* 9. 15 : Αἴτνα μᾶτερ ἐμά ; voir aussi *Id.* 11. 47). Syracuse est une ville de poésie dès Bacchylide (*Ode* 4. 1-2) qui en fait une ville aimée d'Apollon « à la chevelure d'or » : Ἔτι Συρακοσίαν φιλεῖ || πόλιν ὁ χρυσοκόμας Ἀπόλλων. La Sicile est aussi présente à travers l'évocation de « Sikélidas de Samos » dans l'*Idylle 7* (v. 140).

Contrairement aux souverains ou même à la poétesse (v. 97), Gorgô et Praxinoa ne peuvent se prévaloir d'une filiation particulière¹⁴⁸⁰. Praxinoa affirme donc fièrement leur identité ethnique. Le prestige, nous le verrons plus bas, est géographique, historique et mythologique. Cette expression de la fierté syracusaine trouve un écho chez Thucydide (*Hist.* 6. 77. 1-2). L'historien rapporte le discours du stratège syracusain Hermocrate envoyé en ambassade à Camarina en 414 : il met cette cité en garde contre les visées hégémoniques d'Athènes en affirmant la noblesse de son peuple « des Doriens libres, venus du Péloponnèse indépendant pour s'installer en Sicile » (ἀλλὰ Δωριῆς ἐλεύθεροι ἀπ' αὐτονόμου τῆς Πελοποννήσου τὴν Σικελίαν οἰκοῦντες) et certainement pas un peuple à esclavagiser (δουλοῦνται) par Athènes. Le discours de Praxinoa relève, ainsi, peut-être d'un discours identitaire « convenu » à Syracuse et plus largement en Sicile

¹⁴⁷⁶ Voir l'étude de P. Kyriakou (2018) qui, paradoxalement, n'évoque pas l'*Idylle 15*.

¹⁴⁷⁷ Willi (2012) p. 266 : Cette scène « est une clé non seulement de l'identité grecque sicilienne à l'époque hellénistique, mais aussi de l'ensemble de l'œuvre de Théocrite, le plus grand poète grec sicilien dont les écrits subsistent sous une forme non fragmentée. On dira même que la scène ouvre une nouvelle perspective, proprement sicilienne, sur l'ensemble de la littérature hellénistique ».

¹⁴⁷⁸ Thatcher (2021) p. 4.

¹⁴⁷⁹ Pour d'autres évocations de la Sicile ou de Syracuse : *Id.* 8. 56 ou *Ép.* 9 (=AP 7. 660) consacrée à Orthon de Syracuse ; *Id.* 28. 17 ; *Id.* 1. 124-125, etc.

¹⁴⁸⁰ Voir aussi la généalogie glorieuse de Phrasidamos et d'Antigénès en *Id.* 7. 5-6 : ἀπὸ Κλυτίας τε καὶ αὐτῶ | Χάλκωνος, « descendants de Klutie et de Chalcon lui-même ».

dont Thatcher retrace les origines à la Guerre du Péloponnèse : « During the Peloponnesian War, however, a different way of thinking came to prominence : regional identity¹⁴⁸¹ ».

Alexandrie est une ville nouvelle, peuplée d'immigrés qui entendent y trouver leur place. Ainsi, le dernier vers de l'épigramme 102 A.-B. de Posidippe qui donne à entendre la voix d'une Crétois taciturne illustre, peut-être, une forme de difficulté à parler librement, lorsqu'immigré, on se trouve dans un pays qui n'est pas le sien : Κρής, ὀλιγορρήμων ὡς ἂν ἐπὶ ξενίης, « je suis crétois, et peu loquace, car je suis en terre étrangère ».

L'affirmation identitaire de Praxinoa est sans doute un manifeste partagé par le poète, qui a pérégriné (Cos, Syracuse, Alexandrie), et entend exprimer son art, tel qu'il le conçoit, auprès de la cour lagide. Comme chez Callimaque, l'exercice d'une liberté de dialecte, en dépit de la critique est essentiel ; il apparaît également que l'exil ou l'immigration ne doit, en aucun cas, conditionner l'adoption d'une manière de parler qui ne correspondrait pas à l'identité du locuteur, telle qu'il souhaite la manifester. L'*Idylle* entre donc en résonance avec des préoccupations personnelles et poétiques de Théocrite qui trouvent un écho chez Callimaque ou Posidippe : il n'est pas aisé d'imposer sa voix. Comme R. Hunter l'affirme, Gorgô et Praxinoa incarnent en quelque sorte, la voix du poète¹⁴⁸², mais Praxinoa exprime un droit à la libre expression qui dépasse et le texte de l'*Idylle* et la manière poétique de Théocrite.

ἐπιτάσσεις : La répétition du verbe τάσσω, avec variation du préverbe, se fait désormais accusatrice. Praxinoa est révoltée. Le verbe ἐπιτάσσω peut évoquer le commandement de guerre (Hdt., *Hist.* 1. 80 ; 7. 41 ; Thuc., *Hist.* 5. 72) ; cependant, il pourrait y avoir un jeu sur le sens linguistique du verbe qui signifie, chez Aristote (*Poét.* 1456b 16), « employer le mode impératif », mode d'énonciation caractéristique du discours des Syracusaines. L'homme est aussi entré « en guerre » du fait de l'adoption d'un « mode verbal » inapproprié. Dans la comédie, Ménandre associe d'ailleurs le verbe à un comportement typiquement féminin (fr. 251. 6) : Γυνὴ κρατεῖ πάντων, ἐπιτάττει, μάχετ' ἀεί, « Sa femme règne sur toute chose, elle commande et bataille sans cesse ».

Mais l'expression pourrait surtout rappeler l'expression de l'autorité royale. Dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle (v. 839), Créon rétorque au chœur : μὴ 'πίτασς' ἂ μὴ κρατεῖς, « N'ordonne

¹⁴⁸¹ Thatcher (2021) p. 3 : « Pendant la guerre du Péloponnèse, cependant, une autre façon de penser s'est imposée : l'identité régionale ».

¹⁴⁸² Hunter (2008) p. 240-241. L'auteur parle d'incarnation de la voix poétique par les deux femmes : « embodiments of the poetic voice ».

pas ce que tu ne peux faire exécuter ». La même autorité, sans appel, s'entend dans les derniers mots d'Oreste à Egisthe avant qu'il ne le tue dans l'*Électre* de Sophocle (v. 1495) : μὴ τάσσε « pas d'ordres ! ». C'est d'ailleurs en ce sens que le verbe est attesté la seconde fois chez Théocrite, lorsque Héraclès raconte le premier ordre que lui « ordonna » d'accomplir Eurysthée (ἐπέταξεν, *Id.* 25. 204). La révolte de Praxinoa prend ainsi une autorité toute politique qui n'est pas sans évoquer que, citoyenne syracusaine, comme Théocrite, elle n'est le sujet de personne à Alexandrie.

v. 91 : ὡς εἰδῆς καὶ τοῦτο, Κορίνθιαι εἰμὲς ἄνωθεν,

Praxinoa développe ses origines en femme consciente de ses racines, comme le montre l'emploi de l'adverbe ἄνωθεν, « d'origine ». L'évocation de Corinthe, puis au vers suivant, celle de la langue du Péloponnèse et du héros Bellérophon, traduit, selon T. Fletcher, la complexité de ce que représente l'identité syracusaine : « the Syracusans identified themselves variously as Syracusan, Dorian, Sicilian, and Greek. These four types of identity are all part of the complex and multilayered idea of what it meant to be Syracusan¹⁴⁸³ ».

ὡς εἰδῆς καὶ τοῦτο : Praxinoa poursuit sa démonstration ; l'emploi du verbe ὁράω au sens d'une représentation intellectuelle, « voir avec les yeux de l'esprit, comprendre » est assez bien attesté chez les Tragiques (Esch., *Pr.* 259 ; Eur., *Méd.* 350 ; *Orest.* 534 et 1628 ; *Iph. Aul.* 1425), chez Thucydide (*Hist.* 1. 32) et chez les auteurs attiques comme chez Xénophon (*Cyr.* 8. 2. 23) : ὅπως δὲ καὶ τοῦτο εἰδῆς « pour que tu comprennes aussi ceci »¹⁴⁸⁴.

Κορίνθιαι εἰμὲς : Le présent a pratiquement, ici, une valeur de vérité générale. Praxinoa fait allusion à la fondation de Syracuse¹⁴⁸⁵. La ville est fondée en 734-733, selon la chronologie la plus admise (Thuc., *Hist.* 6. 3-5), par des colons de Corinthe, dirigés par Archias, fils d'Evagète, de la lignée des Héraclides (Thuc., *Hist.* 6. 3. 2). Corinthe compte parmi les villes personnifiées de la parade de Ptolémée II relatée par Callixène de Rhodes. Ptolémée Sôter y place une garnison entre 308 et 304 mais la ville est sous le contrôle d'Antigone II Gonatas au moment de la composition du poème : son demi-frère Cratère dirige la garnison de Corinthe.

¹⁴⁸³ Thatcher (2021) p. 3 : « les Syracusains s'identifiaient diversement : comme Syracusains, Doriens, Siciliens et Grecs. Ces quatre types d'identité font tous partie de l'idée complexe et à plusieurs niveaux de ce que signifie être Syracusain ».

¹⁴⁸⁴ Voir aussi *Cyr.* 5. 2. 33 : εὖ δ' ἴσθι (...) ἵνα καὶ τοῦτ' εἰδῆς, « et sache-bien, (...) afin de réaliser cela ».

¹⁴⁸⁵ Pour une liste des sources littéraires évoquant la fondation de Syracuse et sa datation, voir Villard et Vallet (1952) p. 291-325.

La fierté féminine des Corinthiennes a un précédent chez Euripide. Dans *Médée* (v. 417-420), les Corinthiennes, qui forment le chœur de la tragédie, prononcent des paroles hardies qui associent la disparition de la misogynie qui ira de pair avec un renouveau de la poésie : ἔρχεται τιμὰ γυναικείωι γένει· οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναικας ἔξει, «. Voici venir l'heure de gloire pour le sexe féminin, une réputation médisante n'aura plus raison des femmes ».

ἄνωθεν : L'adverbe est employé avec la même idée de noble lignée en *Id.* 22. 163-164 : ὑμεῖς δ' ἐν πάντεσσι διάκριτοι ἠρώεσσι, | καὶ πατέρες καὶ ἄνωθεν ἅπαν πατρώιον αἶμα, « et vous êtes, parmi tous les héros, exceptionnels, tout comme vos pères et, depuis l'origine, tout le sang de vos aïeux paternels. » Le prestige familial de Phrasidamos et d'Antigènes s'exprime de même dans l'*Idylle* 7 (v. 5) avec l'adverbe ἐπάνωθεν.

v. 92 : ὦς καὶ ὁ Βελλεροφῶν. Πελοποννασιστὶ λαλεῦσαι,

Le vers continue le manifeste de Praxinoa. Après avoir proposé un exemple mythologique qui la rapproche, non sans quelque ironie, de Bellérophon, elle formule un commentaire sur la langue qu'elle parle, « le Péloponnésien ».

ὦς καὶ ὁ Βελλεροφῶν : L'anaphore de ὦς, au tout début des vers 91 et 92 renforce l'exposé de Praxinoa. La conjonction présente ici un exemple mythologique qui doit mobiliser la culture mythologique de l'étranger et produire l'amusement du lecteur : non sans ironie, Théocrite choisit, en effet, d'attribuer à la phobique Praxinoa un exemple qui impose à l'imagination la représentation du cavalier et du cheval. L'histoire de Bellérophon, cavalier de Pégase, cheval ailé né du sang de la Gorgone est longuement développée au chant 6 de l'*Iliade* (150-205) par Glaucos à qui Diomède a demandé sa lignée. Cette association grandit les femmes : le passage rappelle la fierté généalogique du héros épique et pourrait laisser planer pour l'étranger la menace d'un long développement épique. Cependant, conformément aux choix esthétiques de Théocrite, l'exposé est bref.

Βελλεροφῶν : Théocrite marque sa distance avec la tradition en adoptant une forme renouvelée et contractée du nom du héros. C'est, en effet, depuis Homère, la forme Βελλεροφόντης qui est attestée. Il n'existe pas de variante Βελλεροφῶν ailleurs qu'ici et il n'est pas clair de savoir,

d'après les grammairiens antiques, s'il s'agit d'un *hapax* de Théocrite¹⁴⁸⁶ ni l'effet que la forme pouvait produire¹⁴⁸⁷.

Πελοποννασιστὶ : Praxinoa termine son argumentation en forgeant un nouvel *hapax* monumental de six syllabes (voir τρισκαιδεκάπαχος. v. 17) sur le modèle de Αἴγυπτιστὶ employé au v. 48 et évoque ainsi l'invasion « dorienne » du Péloponnèse par les Héraclides. Elle implique peut-être ainsi que sa présence contribue à faire d'Alexandrie une ville grecque « légitime » et rayonnante selon les vœux du pouvoir lagide et de Démétrios de Phalère. En tout cas, l'accumulation de noms géographiques et mythologiques qui emmènent le lecteur vers Corinthe, Argos et le Péloponnèse, associée à cet *hapax* du champ linguistique contribue à faire de son identité, un concept « écrasant » de légitimité. Pour Willy Clarysse, la démonstration de Praxinoa opère même un déplacement « du centre du monde ». « On the mental map, therefore, Alexandria itself is part of the periphery, whereas mainland Greece is still the centre : located in the Egyptian diaspora, Alexandria will never really be a new Athens. By establishing their 'Peloponnesian' credentials, Theocritus' Syracusan women thus turn the tables – they are part of the centre, the Alexandrian is not, or at any rate not more than they¹⁴⁸⁸. »

λαλεῦσαι : Le vers se clôt sur une autre forme dorienne qui traduit le manifeste de Praxinoa à choisir son dialecte mais promeut aussi le « babil » au rang de parole « valable ». En effet, l'idée exprimée par le verbe λαλέω est d'abord l'émission de sons inarticulés¹⁴⁸⁹, il s'agit ensuite de sons d'instruments et pour les hommes, du babillage ou du bavardage, une parole informelle, profuse, parfois inutile, comme on peut voir en *Id.* 5. 75 : ὡς λάλος ἐσσί, « comme tu es bavard ! ». Le verbe n'est pas attesté chez Homère¹⁴⁹⁰ et ce type de prise de parole a longtemps, une nuance

¹⁴⁸⁶ Chez Hérodien (*De prosodia catholica*), la forme semble être plus répandue (κατά τινος Βελλεροφῶν) que pour Eusthate (*Commentarii ad Homeri Iliadem*, 2. 270. 3).

¹⁴⁸⁷ Au V^e s. ap. J.-C., la forme se trouve dans la *Chronographie* de Jean Malalas, écrite en grec populaire (14. 29. 5). Un fragment du *Planos* d'Amphis fait la satire des paresseuses d'énonciation et des gens qui omettent de prononcer une syllabe (fr. 30. 10-12).

¹⁴⁸⁸ Clarysse (1998) p. 281 : « Sur la carte mentale, Alexandrie elle-même fait donc partie de la périphérie, alors que la Grèce continentale reste le centre : située dans la diaspora égyptienne, Alexandrie ne sera jamais vraiment une nouvelle Athènes. En établissant leurs références " péloponnésiennes ", les Syracusaines de Théocrite renversent donc la situation : elles font partie du centre, l'Alexandrin, non, ou en tout cas pas plus qu'elles ».

¹⁴⁸⁹ Comme chez Aristote, le verbe caractérise les sons de certains animaux (*H. A.* 488 b). Le verbe est associé à l'érotisme dans les *Idylles* (20. 6) ; au son de la flûte (20. 29 : κῆν ἀύλῳ λαλέω). Voir aussi *Id.* 27. 58 : ἀλλήλαις λαλέουσι τῶν γάμων αἱ κυπάρισσοι, « les cyprès commentent entre elles notre union ». Il existe un précédent de l'eau murmurante, chez Anacréon (11. 7). Les cigales sont aussi des figures de ce babil (*Id.* 7. 139 : τέττιγες λαλαγεῦντες) ou leurs ailes (*AP* 7. 195).

¹⁴⁹⁰ Il apparaît dans le fragment du poème de Pittacos (v. 4).

péjorative comme dans *Les Maximes des Sept sages* (fr. 3. 1. 2 ; fr. 6. 1. 5 et 6, etc.) ou chez Platon (*Euthyd.* 287d) : λαλεῖς ἀμελήσας ἀποκρίνεσθαι, « c'est du babillage, tu as négligé de répondre ». Il est fréquent dans la comédie et s'oppose à la parole raisonnable du verbe λέγω, comme l'exprime un fragment du poète comique Eupolis (fr. 95) : λαλεῖν ἄριστος, ἀδυνατώτατος λέγειν, « à débâter, il est excellent, mais il est incapable de parler ». Ce n'est que plus tardivement que le verbe devient synonyme de « parler », peut-être à partir de l'emploi familier du verbe. On perçoit ces deux aspects du verbe dans le *Mimiambe 6* d'Héronidas : comme chez Aristote (*Pol.* 3. 4), par exemple, il caractérise la parole traditionnellement abondante et irréfléchie des femmes (v. 40-41) mais il traduit aussi la parole dans sa dimension dialectale, comme ici, au vers 61 où le langage distingue deux fabricants d'*olisboi*, Prexinos et Cerdon de Chios ou d'Erythrée, qui sont indistingables, « sauf quand <Cerdon> s'exprime », πλὴν ἐπὶν λαλεῖ. Enfin, le verbe devient chez certains poètes hellénistiques, et Théocrite en particulier, un verbe de la poésie elle-même ou dont la dimension métopoétique semble évidente.

Dans ce passage, le verbe convoque ainsi autant linguistique et comédie que métopoésie ; celle-ci doit être mise en lien non seulement avec l'association des Syracusaines et des oiseaux dans ce texte, mais plus largement avec le reste de l'œuvre de Théocrite. Dans l'*Idylle 5*, en effet, le verbe traduit les sons émis par les sauterelles et les oiseaux qui font partie, chacun, des deux micro-paysages musicaux bucoliques que défendent tour à tour Lacon (v. 34-35) et Comatas (45-48) :

ψυχρὸν ὕδωρ τουτεῖ καταλείβεται· ὧδε πεφύκει
 ποία, γὰρ στιβάς ἄδε, καὶ ἀκρίδες ὧδε λαλεῦντι.
 (...)

 ΚΟ. οὐχ ἐρψῶ τηγεί. τουτεῖ δρύες, ὧδε κύπειρος,
 ὧδε καλὸν βομβεῦντι ποτὶ σμάνεσσι μέλισσαι,
 ἔνθ' ὕδατος ψυχρῶ κρᾶναι δύο, ταὶ δ' ἐπὶ δένδρει
 ὄρνιχες λαλαγεῦντι

Une eau fraîche dévale là-bas ; ici, de l'herbe est venue, et ce lit de verdure ! même les sauterelles ici bavardent (...).

Comatas : Je ne viendrai pas là-bas. Ici, sont des chênes, là un cyprès, et là encore, bourdonnent bellement près des ruches des abeilles, voici deux sources d'eau fraîche, et des oiselles sur un arbre, babillent.

Par le manifeste de Praxinoa, le poète construit une continuité sonore entre l'esthétique bucolique et les modalités de son expression « urbaine ». Son idéal langagier ne souffrira pas d'amendements pour satisfaire les critiques.

v. 93 : Δωρίσδεν δ' ἔξεστι, δοκῶ, τοῖς Δωριέεσσι.

Le chiasme et la structure annulaire du vers mettent en relief le manifeste pour la liberté de dialecte de Praxinoa et la cohérence qui existe entre l'identité ethnique et linguistique des Syracusaines. Cette fierté est représentative de la période si l'on considère les sources papyrologiques : « dialect speaking is a normal phenomenon in third century Alexandria¹⁴⁹¹ ; (...) in the third century the leading men of Alexandria were proud of their ethnic origin and continued to be called Samian, Argive or Cyrenean, when they served the Ptolemaic kings¹⁴⁹² ».

A. Willi, pour qui le passage offre une perspective neuve, « sicilienne », sur la littérature hellénistique dans son ensemble¹⁴⁹³, rapproche ce passage et le début de l'*Idylle 1*, « a poem whose programmatic meaning does not depend upon assumptions about its position in any original Theocritean 'poetry book'¹⁴⁹⁴ ».

« Like his women Theocritus' poems are 'intruders'¹⁴⁹⁵ into a closed society, trying to blend in, but scorned and frowned upon because of their rough ways and their linguistic foreignness. But again like the Syracusan women, Theocritus' poems 'protest': look more closely and you will discover the noble ancestry of what you are dismissing¹⁴⁹⁶. » Les Syracusaines sont corinthiennes

¹⁴⁹¹ Clarysse (1998) p. 6 : « Le dialecte est un phénomène normal dans l'Alexandrie du troisième siècle ».

¹⁴⁹² Clarysse (1998) p. 10 : « au troisième siècle, l'élite politique d'Alexandrie était fière de son origine ethnique et ces hommes continuaient à être appelés Samiens, Argiens ou Cyrénéens, lorsqu'ils servaient les rois ptolémaïques ».

¹⁴⁹³ Willi (2012) p. 266.

¹⁴⁹⁴ Willi (2012) p. 279 : « Un poème dont la portée programmatique ne dépend pas des hypothèses sur sa position liminaire dans un "livre de poésie" composé par Théocrite ».

¹⁴⁹⁵ Willi (2012) p. 284 : « Writing in a 'generic Doric', Theocritus is therefore indeed using a literary counter-language, but first and foremost he is using language as a symbol of his Sicilianness. And that in turn encourages us not to forget the Sicilian Theocritus because of the Hellenistic Theocritus » : « En écrivant dans un "dorien générique", Théocrite utilise donc bien une contre-langue littéraire, mais il utilise avant tout la langue comme symbole de sa sicilianité. Et cela nous incite à ne pas oublier le Théocrite sicilien à cause du Théocrite hellénistique ».

¹⁴⁹⁶ Willi (2012) p. 280 : « Comme ses personnages féminins, les poèmes de Théocrite sont des "intrus dans une société fermée, ils essaient de se fondre dans la masse, mais sont méprisés et mal vus à cause de leurs manières rudes et de leur étrangeté linguistique". Mais, comme les Syracusaines, les poèmes de Théocrite "protestent" : regardez de plus près et vous découvrirez la noble ascendance de ce que vous rejetez ».

d'origine et parlent le péloponnésien, « but so do Theocritus' poems, written in a dialect akin to that of the Peloponnesian Alcman and later choral lyric Tradition¹⁴⁹⁷ ».

Néanmoins, l'interprétation du passage reste très débattue¹⁴⁹⁸ et pourrait, au-delà des questions identitaires et poétiques avoir des enjeux politiques. Les souverains ont, on le sait, utilisé leurs origines doriennes à des fins politiques¹⁴⁹⁹. Pour Willy Clarysse, le dialecte dorien est donc désormais un dialecte de prestige¹⁵⁰⁰ que la famille royale et ses pairs entretiennent comme en témoigne l'épigramme 88 A.-B. de Posidippe qui fait parler Ptolémée II lui-même.

Δωρίσδεν : Le sens du verbe, « parler dorien », est renforcé par sa forme « hyper » dorienne ; sa position liminaire dans le vers confirme la dimension assertive du manifeste de Praxinoa et une fois encore, « the cumulative effect of distinctive Doric forms seems to be to convey the 'new' sound of 'new' poetry¹⁵⁰¹ ». Le verbe δωρίζω n'est pas attesté avant Théocrite qui emploie l'adverbe Δωριστί en *Id.* 18. 48. Cette conscience linguistique, qui semble partagée, dans une certaine mesure, par les gens du commun, si l'on se fie aux témoignages indirects fournis par Posidippe (102 A.-B.) ou Héronidas (*Mim.* 6. 61), fait écho aux travaux lexicologiques de savants philologues, comme Théophraste¹⁵⁰², mais aussi à des préoccupations poétiques que l'on retrouve ailleurs, comme chez Callimaque (*Iambe 13*, fr. 203. 18 Pf.) qui entend s'exprimer, Ἰαστί καὶ Δωριστί καὶ τὸ σύμμικτον¹⁵⁰³, « en ionien, en dorien, et en dialectes mélangés ».

Δωρίσδεν δ' ἔξεστι : La forme impersonnelle ἔξεστι est fréquente en prose et convoque une forme de démonstration rhétorique ; la permission de s'exprimer comme l'on souhaite pourrait rappeler certains passages du corpus tragique (Esch., *Eum.* 899 ; Soph., *Æd. Col.* 83 ; Eur., *Héc.* 435 ; *Troy.* 912).

¹⁴⁹⁷ Willi (2012) p. 280 : « mais c'est aussi le cas des poèmes de Théocrite, écrits dans un dialecte proche de celui d'Alcman du Péloponnèse et de la tradition lyrique chorale plus tardive ».

¹⁴⁹⁸ Pour Hinge (2009), au contraire, Praxinoa vit dans le passé ; l'avenir est à la koinè et à l'adoption d'une identité alexandrine. Sa déclaration est passéiste et témoigne de son inadéquation avec son environnement. Le personnage est donc ridicule.

¹⁴⁹⁹ Un décret de Xanthos en Lycie affirme l'origine dorienne des Ptolémées : κατὰ τοὺς βασιλεῖς τοὺς ἀπ' Ἡρακλέους Ἀργεάδας (*SEG* 38. 1476, l. 40-42, 47-49, 75-76 et 109-110). Voir l'étude de Bousquet (1988) p. 39-40.

¹⁵⁰⁰ Clarysse (1998) p. 10-13.

¹⁵⁰¹ Willi (2012) p. 279 : « L'effet cumulatif de formes doriennes distinctives semble être de transmettre le "nouveau" son de la "nouvelle" poésie ». L'auteur cite en partie Hunter (1996) p. 33.

¹⁵⁰² Théophr., *De lapidibus*, 37. 7.

¹⁵⁰³ Acosta-Hughes (2002) p. 63 n. 18. Voir aussi Plat., *Lachès* 188d.

δοκῶ : Le verbe, en incise, et employé absolument (Hdt., *Hist.* 9. 65 ; Aristoph., *Paix*, v. 47 ; Plat., *Parm.* 126b) traduit une forme d’assertivité (« c’est ma conviction ») qui n’est pas traduite par le simple « je pense, suppose ou imagine ». Il existe des précédents féminins à cette manière de s’exprimer dans le corpus tragique : Clytemnestre, dans l’*Électre* d’Euripide (v. 516), par exemple, déclare : δοκῶ μὲν, εἰ καὶ σῆς δίχα γνώμης λέγω. « J’en suis convaincue, même ce que je dis s’oppose à ta conception » ; de même Électre affirme : ἐγὼ μὲν οὐ δοκῶ (v. 980) : « et moi, je suis convaincue que non ».

τοῖς Δωριέεσσι : Le nom Δωριέες est un *hapax* homérique attesté au chant 19 de l’*Odyssée* dans un passage où le poète évoque les diversités ethniques et linguistiques des peuples crétois (v. 173-177). La finale en -εσσι est dorienne, syracusaine, peut-être même¹⁵⁰⁴. Cependant, elle pourrait aussi être interprétée comme la marque d’atif épique, ce qui complique l’interprétation de l’effet produit. La forme, réemployée en *Id.* 17. 67, contribue à l’unité du corpus.

v. 94-95 :

μὴ φύη, Μελιτώδες, ὅς ἀμῶν καρτερὸς εἴη,

πλὰν ἑνός. οὐκ ἀλέγω. μὴ μοι κενεὰν ἀπομάξης

Praxinoa mobilise de nouveau Perséphone¹⁵⁰⁵, cette fois pour renforcer la défense de sa liberté d’expression.

μὴ : La négation est suivie d’une exception au vers suivant (πλὰν). La construction rhétorique est assez commune (Aristoph., *Gren.* 11 ; Plat., *Parm.* 157d 3 ; *Prot.* 332c 7 ; *Lois*, 844a 7, etc.).

Μελιτώδες : C’est une épiclèse de Perséphone pour laquelle nous ne disposons pas de témoignage épigraphique. Cependant, un passage de Porphyre, dans son traité intitulé *De antro nymphaeum* (18. 6-7) témoigne de son usage : ὅθεν καὶ ὁ Σοφοκλῆς οὐκ ἀνοικείως ἐπὶ τῶν ψυχῶν ἔφη ‘βομβεῖ δὲ νεκρῶν σμῆνος ἔρχεται τ’ ἄνω.’ καὶ τὰς Δήμητρος ἱερείας ὡς τῆς χθονίας θεᾶς μύστιδας μελίσσας οἱ παλαιοὶ ἐκάλουν αὐτήν τε τὴν Κόρην Μελιτώδη, « Voilà pourquoi Sophocle aussi a dit, sans inexactitude, à propos des âmes : « L’essaim des morts bourdonne et monte ». Les

¹⁵⁰⁴ Ruijgh (1984) p. 80.

¹⁵⁰⁵ Voir v. 8-10.

anciens donnaient aussi le nom d'abeilles¹⁵⁰⁶ aux prêtresses de Déméter en tant qu'elles étaient chargées d'initier aux mystères de la déesse souterraine et ils disaient Koré Mélitodè, « douce comme le miel » ».

L'auteur explique plus loin (18. 11-12) : πεποιήνται ἤδη τὸ μέλι καὶ θανάτου σύμβολον (διὸ καὶ μέλιτος σπονδὰς τοῖς χθονίοις ἔθουον, « on a fait aussi du miel le symbole de la mort, c'est pour cela qu'on offrait des libations de miel aux dieux souterrains »¹⁵⁰⁷.

Les invocations à Perséphone sont rares. La déesse contribue probablement à la coloration « sicilienne » du texte, mais il est remarquable qu'elle soit aussi invoquée par Gyllis dans le contexte de l'éloge d'Alexandrie dans le *Mimiambe* 1 d'Héronidas (μὰ τὴν Ἄιδεω Κούρη, v. 32). Un autre précédent se trouve dans les *Choéphores* d'Eschyle où la déesse préside à la vengeance et au meurtre. Électre la supplie (v. 490) : ὦ Περσέφασσα, δὸς δέ γ' εὖμορφον κράτος, « Perséphone, offre-nous du moins une noble victoire ! ». Praxinoa invoque donc, à un premier niveau de lecture, l'aide de la déesse pour venir à bout de l'étranger et l'anéantir, au moins symboliquement.

L'adjectif μελιτώδης est attesté pour la première fois dans le corpus hippocratique (Hipp., *De Aff.* 47. 27) et chez Théophraste pour caractériser des plantes (*De Caus. Plant.* 6. 9. 2. 7 ; *H. P.* 1. 12. 1. 7 ; 3. 7. 6. 7). Théocrite emploie l'adjectif μελιηδής, fréquent dans la poésie archaïque, pour caractériser l'herbe des pâturages en *Id.* 25. 15. L'adjectif évoque à la fois le miel, présent dans les offrandes disposées pour l'occasion (v. 117), et l'univers bucolique dans lequel les abeilles et le miel ont une valeur métapoétique. Cette dimension est attestée depuis Homère (*Il.* 1. 249). Par exemple, en *AP* 9. 190. 1, le travail poétique d'Érinna est décrit comme étant « tout entier mêlé du miel des Muses » (ὄλον ἐκ Μουσέων κιννάμενον μέλιτι) ; en *AP* 7. 13, ses chants doux comme le miel sont engendrés par les abeilles (v. 1 : μελισσοτόκων ὕμνων).

Dans un fragment du *Supplementum Hellenisticum* attribué à Philiscos de Corcyre, un autre poète alexandrin contemporain de Ptolémée II, dont l'œuvre est particulièrement fragmentaire, le poète paraît offrir son œuvre¹⁵⁰⁸ à la déesse et à sa mère (fr. 676) : τῇ χθονίῃ μυστικὰ Δήμητρί τε

¹⁵⁰⁶ Dans son étude sur les abeilles et Mélissa, Beaudou (2017) cite en note (n. 42) la traduction d'un témoignage papyrologique (*P. Oxy.* 1802, fr. 3, col. 2) qui confirme l'information d'Apollodore : « Abeilles : les prêtresses de Déméter ».

¹⁵⁰⁷ Un témoignage de Pausanias confirme aussi que du miel pouvait être offert à Déméter (8. 42).

¹⁵⁰⁸ Le fragment 677 semble construit de même : καινογράφου συνθέσεως τῆς Φιλίσκου, γραμματικοί, δῶρα φέρω πρὸς ὑμᾶς, « Je vous apporte, grammairiens, les cadeaux de la composition de Philiscos qui compose des écrits novateurs ».

καὶ Φερσεφόνη καὶ Κλυμένω τὰ δῶρα, « Voici pour la déesse chtonienne Déméter, Perséphone et Clyménos¹⁵⁰⁹, des cadeaux mystiques ». L'épigramme 39 Pf. de Callimaque décrit la dédicace conjointe de « présents » qui incluent le poème lui-même à Déméter et à sa fille. Chez Apollonios de Rhodes, les Sirènes, filles d'Achéloüs et de l'une des Muses, Terpsichore, chantaient pour la fille de Déo avant qu'elle ne soit enlevée (*Arg.* 4. 895-898). Figure grecque d'Isis pour certains, d'après l'historien Archémachos (fr. 7. 2-3), Perséphone pourrait également être perçue comme une divinité « para-poétique ». Oscar Wilde dans sa Villanelle « Theocritus » célèbre d'ailleurs Théocrite en le définissant comme « singer of Persephone ».

Sa mère, déesse agreste, a une place et dans le corpus poétique hellénistique¹⁵¹⁰ et dans le recueil bucolique de Théocrite (*Id.* 7. 32 et 155 ; 10. 42). Sa présence enserre et justifie le poème des Thalysies qui se clôt avec le souhait du poète Simichidas (v. 155-156) qu'elle lui sourie (ἄ δὲ γέλασσαι) « ayant dans ses deux mains épis et pavots » (δράγματα καὶ μάκωνας ἐν ἀμφοτέραισιν ἔχοισα). Déméter est ainsi présentée comme une divinité protectrice de sa poésie.

Cette fonction de divinité tutélaire de la production poétique se dessine aussi chez Callimaque, dans le motif métopoétique des abeilles (*Hy.* 6. 110) : Δηοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι, « Mais à Dèo les abeilles n'apportent pas l'eau de n'importe où ». On notera ici que le miel de Théocrite s'oppose à l'eau de Callimaque. Se dessine un dialogue poétique avec Théocrite, marqué par des divergences. Déméter est aussi une déesse violente : la vengeance de Déméter peut s'abattre avec férocité sur ceux qui la provoquent, tel Érysichton.

Double d'Isis et fille de Déméter, Perséphone est peut-être aussi convoquée pour offrir une protection divine à Praxinoa, avatar du poète qui apparaît jouer avec le souvenir du mythe d'Hadès et de Perséphone et le thème du rapt à travers le texte, conformément, semble-t-il à la perception contemporaine qui rapprochait les mythes d'Osiris et celui de Perséphone¹⁵¹¹.

¹⁵⁰⁹ Il s'agit d'Hadès selon la *Souda* (κ 1843).

¹⁵¹⁰ Philéas de Cos a composé un poème intitulé *Déméter*, Callimaque a composé un *Hymne à Déméter* (*Hy.* 6) et évoque la déesse à la fin de l'*Hymne à Apollon* (v. 110-112), deux épigrammes la convoquent également (39 Pf. et 40 Pf.). Dans le poème sur la déification d'Arsinoé II, Callimaque raconte que Philotéra était alors absente, revenant de Cenna en Sicile (fr. 228 ; 40-45 Pf.) où elle était allée honorer Déméter.

¹⁵¹¹ Le thème du φθόνος peut aussi renvoyer à la figure d'Hadès « l'envieux » : voir v. 10. Ainsi, à travers le motif de la mort de la jeune fille, Perséphone est peut-être susceptible de devenir par transfert une figure de la poésie au féminin ou de l'inspiration poétique au féminin. La disparition de Baucis est, chez Érinna (*AP* 7. 712) associée au rapt de Perséphone tandis dans une épigramme de Léonidas ou de Méléagre (*AP* 7. 13), c'est la poétesse elle-même qui est comparée à Perséphone. Son œuvre semble particulièrement associée au miel. Par exemple, en *AP.* 9. 190. 1, le travail poétique d'Érinna est décrit comme étant « tout entier mêlé du miel des Muses » (ὄλον ἐκ Μουσέων κιννάμενον μέλιτι) ; en *AP.* 7. 13, ses chants doux comme le miel sont engendrés par les abeilles (v. 1 : μελισσοτόκων ὕμνων).

ἀμῶν : Voir v. 68.

καρτερός : L'adjectif est homérique¹⁵¹² (28 occurrences) mais il est mieux attesté sous la forme κρατερός (150 occurrences). Le mot implique la force, le pouvoir, surtout dans le contexte militaire de l'épopée (*Il.* 5. 592 ; 13. 316) ; au chant 14 de l'*Odyssée* (v. 116), il a une valeur politique (voir aussi Archil., fr. 26) et caractérise le roi d'Ithaque. Enfin, c'est une épiclese d'Hadès lui-même chez Homère : « Hadès le commandeur », Ἄϊδός ... κρατεροῖο (*Od.* 11. 277 ; *Il.* 13. 415).

v. 95 : πλὰν ἐνός. οὐκ ἀλέγω. μή μοι κενεὰν ἀπομάξις.

Ce sont les derniers mots de Praxinoa dont la verve, marquée par l'asyndète, mobilise une ultime maxime aux accents proverbiaux. L'abondance des sons ouverts et des consonnes occlusives traduisent la résistance de Praxinoa à la critique et l'affirmation de son identité sonore.

πλὰν : La forme dorienne n'est pas attestée avant Théocrite (*Id.* 5. 84 ; 14. 53).

πλὰν ἐνός : L'expression a suscité plusieurs interprétations : quel est l'unique maître que Praxinoa accepte pour ses compagnes et elle-même ? On a évoqué le mari¹⁵¹³, le souverain, ou même Adonis. Comme H. White, je pense qu'il s'agit d'Hadès¹⁵¹⁴. L'invocation à Perséphone prépare cette référence. De manière remarquable, cette allusion au mythe contribue à la structure annulaire du discours de Praxinoa dont les premières récriminations (v. 8-10) convoquent le thème du rapt vers les Enfers pour illustrer son énième déménagement. La domination pour Praxinoa s'incarne dans Hadès : comme chez Érinna, le mariage et la mort font d'une jeune fille une nouvelle Perséphone¹⁵¹⁵. Enfin, le manifeste de liberté linguistique se teinte d'absolu : seule la mort pourra contraindre la jeune femme.

L'expression πλὰν ἐνός est attestée dans le corpus tragique et chez Euripide plus particulièrement (*Soph.*, *Æd. Col.* 1161 ; *Eur.*, *Hipp.* 598-600 ; *Suppl.* 932 ; *Herc.* 1142 ; *Ion*, 311 ; *Él.* 627). L'expression met souvent en relief, l'unique certitude qui reste à un personnage plongé dans l'angoisse. Ainsi, dans *Électre* (v.752), le chœur déclare : Χο. οὐκ οἶδα πλὴν ἓν· φόνιον

¹⁵¹² Voir l'étude du mot par Breuil (1989).

¹⁵¹³ Monteil (1968) p. 161.

¹⁵¹⁴ White (2003) p. 394.

¹⁵¹⁵ Le regard érotisé de Praxinoa pour Adonis s'éclaire de nouvelles potentialités interprétatives.

οἰμωγὴν κλύω, « Je ne sais rien qu'une chose : j'entends le gémissement sanglant ». L'expression est parodiée par Aristophane dans la *Paix* (v. 228-229), ce qui crée un précédent dans le corpus comique¹⁵¹⁶. Mais Théocrite pourrait convoquer de nouveau, le souvenir d'Hélène¹⁵¹⁷ qui déclare, dans la pièce d'Euripide, (*Hél.* 273-276) :

ἔπειτα πατρίδος θεοί μ' ἀφιδρύσαντο γῆς
 ἐς βάρβαρ' ἦθη, καὶ φίλων τητωμένη
 δούλη καθέστηκ' οὔσ' ἐλευθέρων ἄπο·
 τὰ βαρβάρων γὰρ δοῦλα πάντα πλὴν ἑνός.

Ensuite, les dieux m'ont exilée hors de ma terre patrie, dans une région barbare, et, privée de ce qui m'est cher, je suis devenue esclave, bien que née de parents libres : tout, des Barbares, est en effet esclave, sauf un seul homme.

Hélène fait référence au roi Théoclymène. Ce passage est à mettre en relation avec « the popular Greek equation of barbarian government with despotism and lawlessness¹⁵¹⁸. » Il pourrait donc y avoir une certaine irrévérence à reprendre les propos d'Hélène et à les placer dans la bouche de Praxinoa, dans la mesure où, faisant allusion comme Hélène, au roi d'Égypte, l'image du roi Théoclymène, sauvage et violent, se superpose à celle du roi Ptolémée II. Pour Gow¹⁵¹⁹ et Dover¹⁵²⁰, l'expression serait un témoignage de respect pour le souverain. Certes, Ptolémée II (v. 46-47) a fait l'objet d'un vague et bref éloge par Praxinoa, mais son évocation, noyée entre celle de la foule (v. 44-45) et celle des voleurs à la tire et autres voyous (v. 47-50), ne donne pas l'impression d'une révérence particulière de la jeune femme pour le souverain. L'expression se complique ainsi d'une potentielle irrévérence politique du poète, maintenue dans une ambiguïté savante et délibérée.

οὐκ ἀλέγω : L'asyndète met en valeur la brutalité de cette expression empruntée d'Homère. L'expression est attestée dans l'*Odyssée* (17. 390-391), lorsqu'Eumée résiste aux attaques verbales

¹⁵¹⁶ Théocrite s'amuse d'ailleurs à parodier l'expression dans l'*Idylle 14* (v. 53) : οὐκ οἶδα· πλὴν Σῆμος. À travers cette expression, on peut, il me semble, lire l'évocation de la bucolique et du projet poétique de Théocrite lui-même qui ne « connaît rien d'autre ».

¹⁵¹⁷ Voir v. 4 ; v. 110.

¹⁵¹⁸ Allan (2008) p. 181 : « selon la vision populaire, les Grecs associent le mode de gouvernement des étrangers au despotisme et à l'anarchie ».

¹⁵¹⁹ Gow (1952) t. II p. 291.

¹⁵²⁰ Dover (1971) p. 208.

d'Antinoos et conclut : οὐκ ἀλέγω, εἴός μοι ἐχέφρων Πηνελόπεια || ζῶει ἐνὶ μεγάροις καὶ Τηλέμαχος θεοειδής, « Je m'en fiche, tant que la sage Pénélope qui m'est chère vit dans ses palais et que Télémaque, semblable aux dieux aussi ». L'expression est aussi énoncée par Diomède, l'Argien, au chant 11 de l'*Iliade* (v. 389). Il insulte Paris qui vient de le blesser : οὐκ ἀλέγω, ὡς εἶ με γυνὴ βάλου ἢ πᾶϊς ἄφρων, « Je m'en fiche, c'est comme si c'était une femme qui me tirait dessus, ou un enfant sans cervelle ».

Théocrite convoque assurément le souvenir de l'*Odyssée*¹⁵²¹. Il n'est pas impossible cependant que le souvenir des deux hypotextes ne puissent se superposer. L'insulte de Diomède dégrade le héros Paris à qui elle est proférée et le prive de sa virilité en l'associant aux figures de la femme et de l'enfant ; elle nie aussi l'impact tant physique que psychologique de la blessure. L'hypotexte homérique subirait alors une double torsion chargée d'une certaine ironie : une femme, s'appropriant le discours héroïque et viril de Diomède, contre-attaque l'avatar du parasite par excellence Alcinoos¹⁵²². Cette citation confère à Praxinoa une certaine grandeur qui exprime et légitime, tout à la fois, sa résistance aux propos insultants de l'homme. Comme Eumée au palais d'Ithaque, elle est légitime au palais d'Arsinoé II. Théocrite réutilise la même expression dans ses *Bacchantes* (v. 27) pour marquer son mépris envers les ennemis de Dionysos¹⁵²³.

μή μοι κενεὴν ἀπομάξις : Le changement de registre, souligné par une nouvelle asyndète et renforcé par les allitérations, est brutal. Le lecteur bascule dans une scène domestique de distribution de vivres opérée par un maître de maison « radin ». La tournure est elliptique : il faut sous-entendre χοίνικαν. L'expression aux accents proverbiaux et qui se traduit littéralement par « ne m'arase pas une mesure à vide », signifie sans doute « ne te fatigue pas pour rien ». Un geste comparable, qui traduit la plus grande avarice, est décrit dans les *Caractères* de Théophraste (30. 11) : Φειδωνεῖω μέτρῳ τὸν πύνδακα εἰσκεκρουμένῳ μετρεῖν αὐτὸς τοῖς ἔνδον τὰ ἐπιτήδεια σφόδρα ἀποψῶν, « C'est avec une mesure phidonienne, dont le fond est bombé vers l'intérieur, qu'il mesure lui-même les vivres pour la maisonnée, et en nivelant strictement ! ».

¹⁵²¹ Voir le commentaire au vers 96.

¹⁵²² Si l'on considère, plus simplement que l'allusion ne porte que sur le chant 17 de l'*Odyssée*, Praxinoa est associée à Eumée. La comparaison de la foule aux porcs prendrait un autre sens : Praxinoa adopte le regard du porcher qui décrit la foule selon ses propres codes. Diverses allusions à Eumée émaillent le texte, notamment aux abords du palais (v. 68) puis au vers 96, à travers l'adjectif πολυίδρις employé chez Homère lors du récit de l'enlèvement d'Eumée.

¹⁵²³ Cusset (2001) p. 109-110.

Le verbe ἀπομάσσω semble répondre à l'image mobilisée par l'étranger à travers l'emploi du verbe ἐκκναίω (ἐκκναισεῦντι v. 88) ; l'écho marque la riposte. Praxinoa réaffirme son insubordination, sa condition de femme libre et implique la laideur morale de l'homme.

v. 96 : ΓΟ. σίγη, Πραξινόα· μέλλει τὸν Ἄδωνιν ἀείδειν

Gorgô intime le silence à Praxinoa au moment où la poétesse de cour s'apprête à chanter son œuvre. Praxinoa ne parlera plus. La signification de ce silence, qui s'apparente à la mort symbolique de celle qui nous a semblé la protagoniste, imprime au poème une tonalité plus sombre¹⁵²⁴.

σίγη : La forme dorienne de l'impératif est attestée ici seulement ; σίγα est l'unique forme attestée du verbe chez Homère. On la trouve à plusieurs reprises en même position métrique dans l'hexamètre (*Il.* 14. 90 ; *Od.* 14. 493¹⁵²⁵ ; 17. 393 ; 19. 42 ; 19. 486 ; *Ap. Rh., Arg.* 2. 256). En réalité, le poète combine le souvenir d'une scène homérique, le passage où Eumée échange des mots violents avec Alcinoos, au chant 17 de l'*Odyssée*, et celui des *Thesmophories* d'Aristophane où l'injonction au silence se trouve particulièrement thématifiée.

La réécriture de la scène homérique est marquée par le réemploi en homotaxie des expressions οὐκ ἀλέγω (v. 95 = 17. 390) et de l'impératif σίγα énoncé par Télémaque au vers 393. Par ailleurs les mots μή μοι employés par Télémaque sont ici assumés par Praxinoa (v. 95=17. 393) :

“σίγα, μή μοι τοῦτον ἀμείβεο πόλλ' ἐπέεσσιν·
 Ἀντίνοος δ' εἴωθε κακῶς ἐρεθιζέμεν αἰεὶ
 μύθοισιν χαλεποῖσιν, ἐποτρύνει δὲ καὶ ἄλλους.”
*Tais-toi, ne lui réponds pas longuement. Antinoüs a pris coutume
 de nous provoquer méchamment et sans cesse par ses paroles
 malveillantes et il excite aussi même les autres.*

Gorgô confime, en s'appropriant une partie des propos de Télémaque (*Od.* 17. 393-395), la légitimité de leur présence « au palais », au contraire de celle de l'étranger agressif.

L'injonction au silence est fréquente dans le corpus dramatique. Comme ici, l'impératif est fréquemment placé en début de vers. Ainsi, dans les *Thesmophories* d'Aristophane, le personnage

¹⁵²⁴ Bundy (1962/2006) signale que le motif de l'injonction au silence chez Pindare révèle la crainte d'être désavoué par le public (p. 104).

¹⁵²⁵ Notons la présence en *Od.* 14. 492 du participe φθελζόμενος (voir v. 99) qui précède l'ordre de se taire (v. 493) : σίγα νῦν. La ressemblance des passages confirme l'importance d'une matière première, lexicale, héritée d'Homère, sans nécessaire rapport d'intertextualité significatif.

d'Euripide n'a de cesse d'enjoindre son parent au silence (v. 27 ; v. 45 ; v. 95 ; v. 99). Ce silence est un préalable nécessaire à l'écoute et à l'appréciation esthétique, comme l'exprime le serviteur du poète Agathon (v. 39-42) :

ΘΕΡΑΠΙΩΝ εϋφημος πᾶς ἔστω λαός,
στόμα συγκλήσας· ἐπιδημεῖ γὰρ
θίασος Μουσῶν ἔνδον μελάθρων
τῶν δεσποσύνων μελοποιῶν.

Le Serviteur : *Que garde, tout le peuple, un silence religieux : bouche close. Car le thiasse des Muses a élu domicile dans les demeures de mon maître et y module ses chants.*

Euripide impose une troisième fois le silence à son parent, lorsqu'Agathon se prépare à chanter (v. 95) : σίγα· μελωδεῖν δὴ παρασκευάζεται. Enfin, c'est surtout au moment où le chœur enjoint les femmes au silence avant le discours de la première accusatrice d'Euripide (v. 381-382) que Théocrite souhaite faire penser son lecteur à travers l'emploi du verbe χρέμπτεται (v. 99) : σίγα, σιώπα, πρόσεχε τὸν νοῦν· χρέμπτεται γὰρ ἤδη, || ὅπερ ποιῶσ' οἱ ῥήτορες. μακρὰν ἔοικε λέξειν, « Taisez-vous ! Silence ! Concentrez-vous ! la voici qui se racle la gorge exactement comme font les rhéteurs. À ce qu'il semble, elle parlera longuement ».

μέλλει τὸν Ἄδωνιν ἀεῖδειν : Cet hémistiche semble, par sa syntaxe annoncer l'hymne que s'apprête à chanter la poétesse et peut rappeler la clause du vers liminaire de certains hymnes homériques assumé à la première personne : ἄρχομ' ἀεῖδειν, « je commence à chanter » (*Hy. Hom* 2. 1 ; 11. 1 ; 13. 1 ; 16. 1 ; 26. 1 ; 28. 1)¹⁵²⁶. L'expression τὸν Ἄδωνιν pourrait désigner le titre de l'œuvre, selon Gow¹⁵²⁷. Elle produit l'impression que divinité prend, en quelque sorte, vie en devenant à la fois l'objet mais aussi le destinataire du chant.

μέλλει : Il y a peut-être dans la sonorité du verbe l'annonce du μέλος à venir. Le verbe est relativement rare en poésie et pourrait convoquer un autre souvenir des *Thesmophories* d'Aristophane, un dialogue insensé entre l'esclave d'Agathon qui est plein d'admiration pour le poète et le parent d'Euripide. Alors qu'Agathon débute son chant, l'esclave commente son attitude en une phrase inachevée (v. 49) : μέλλει γὰρ ὁ καλλιεπιῆς Ἀγάθων, « car il est sur le point, Agathon, à la belle parole... », « d'être baisé ? » suggère le parent d'Euripide (βινεῖσθαι, v. 50). Il est peut-

¹⁵²⁶ Voir aussi *Hy. Hom* 9. 8.

¹⁵²⁷ Gow (1952) t. II p. 292.

être osé de dire que se trouve ici un autre élément susceptible de saper la crédibilité esthétique du poème de la poétesse de cour, mais si l'énoncé de Gorgô doit rappeler la ferveur du serviteur d'Agathon, la validité de son jugement peut être remise en cause.

ἀείδειν : Le verbe annonce le mot ἀοιδός placé en homotaxie au vers suivant.

v. 97 : ἃ τᾶς Ἀργείας θυγάτηρ, πολύιδρις ἀοιδός,

La poétesse de cour est ironiquement privée de nom par le poète malgré sa célébrité ; elle est désignée par une périphrase très vague « la Fille de l'Argienne ». Non sans humour, le poète a ménagé un effet d'attente en rejetant le sujet du verbe μέλλει ... ἀείδειν ; cette mise en valeur, paradoxale, du sujet est renforcée par sa longueur : 2 vers complets (v. 97-98). Cependant le lecteur est déçu : la longueur de la périphrase ne permet pas d'identifier la poétesse, comme l'admet, dès l'Antiquité, la scholie au vers 97 : « La fille de l'Argienne ou d'Argia : on ne peut savoir clairement qui est cette poétesse. Certains disent que la fille d'Argia porte le même nom que sa mère et qu'elle est Sicyonienne. »

La périphrase suscite plus de questions que de réponses¹⁵²⁸. Cependant, il est probable que Théocrite s'amuse : l'expression pourrait évoquer les devinettes chères à l'époque (*Id.* 13. 31 ; 24. 1 ; 25. 179) en faisant allusion à une poétesse contemporaine comme Glaukè (*Id.* 4. 31 ; *Ép.* 24) ou en faisant mine de faire une référence qui n'en serait pas une. La formule rappelle la manière dont le poète désigne, par leur origine ethnique, Homère et Simonide dans l'*Idylle 16* (v. 44 et 57). Il pourrait enfin y avoir un jeu de mots avec le nom ἀεργία qui signifie « inactivité » voire « paresse » chez Homère (*Od.* 24. 251) et Hésiode (*Tvoux*, 301) dans un texte où l'isotopie du travail est essentielle (v. 26).

ἃ τᾶς Ἀργείας θυγάτηρ : La périphrase a des accents archaïques¹⁵²⁹. Cependant, Théocrite ne reproduit pas la manière épique. En effet, les formules homériques sont dépourvues d'article (comme Διὸς θυγάτηρ) et le nom du personnage désigné est, sauf exception, explicite dans le vers

¹⁵²⁸ Est-ce que le poète ironise sur un oubli de Gorgô - c'est ce que pense Dover (1971) - ? L'allusion était-elle si évidente pour son public que Théocrite ait désigné une poétesse contemporaine désormais oubliée ? Est-ce simplement un être de fiction ? Le lien maternel révèle-t-il les préoccupations des Syracusaines ? ou annonce-t-il les liens extraordinaires qui unissent Arsinoé II et sa mère divinisée, Bérénice I, que s'apprête à chanter la poétesse ? Voir aussi Helmbold (1951) ; Reinach (1907).

¹⁵²⁹ Le poète pourrait convoquer le souvenir des généalogies féminines attestées par *Le Catalogue des Femmes* d'Hésiode.

concerné¹⁵³⁰. Enfin, la filiation est patrilinéaire¹⁵³¹ contrairement à ici. L'expression entre en réseau avec les vers 110 (la filiation matrilinéaire d'Arsinoé II, ἄ Βερενικεία θυγάτηρ, est placée en même position métrique) et 139 (filiation matrilinéaire d'Hector). Dans le contexte politique, féminin et alexandrin de l'*Idylle 15*, cette disparition (relative) des pères et des hommes est signifiante : illustrer la puissance des mères royales et des reines Arsinoé II et Bérénice I^{re}, en particulier, femmes destinées à devenir des déesses¹⁵³² partageant le temple d'Aphrodite.

Il est aussi possible de mettre en lien cette périphrase avec la poésie féminine grecque de Sappho, d'Érinna (*La Quenouille*, v. 23) ou de Nossis (*AP* 6. 265) dans laquelle les liens mère-fille sont importants, voire essentiels. Ainsi, tissage textile et tissage textuel vont de pair chez Nossis qui fait de sa mère une figure, en miroir, de la poétesse et de la figure maternelle, en général, une figure métapoétique¹⁵³³. Il est vrai que l'éducation et la technique poétique peuvent se transmettre entre femmes et par les mères¹⁵³⁴. Par exemple, le poète Hédyle de Samos est fils et petit-fils de poétesse reconnues comme le rapporte Athénée (*Deipn.* 7. 48)¹⁵³⁵. Quant à Nossis, elle est « fille d'Érinna » chez Hérondas (*Mim.* 6. 20).

Ἀργείας : Il pourrait s'agir d'un nom propre¹⁵³⁶ ou d'un adjectif ethnique. Dans le *Mimiambe 7* d'Hérondas, certains souliers confectionnés par Cerdon¹⁵³⁷ portent des noms qui

¹⁵³⁰ Voir *Od.* 11. 85 ; 11. 217 ; 22. 205, etc.

¹⁵³¹ Et comme ailleurs chez Théocrite (*Id.* 17. 61 ; 18. 19). L'*Idylle 15* fait donc exception : le vers 110 fait écho au vers 97. Théocrite s'amuse différemment avec la tradition homérique au vers 110 dans lequel le génitif attendu est remplacé par un adjectif : ἄ Βερενικεία θυγάτηρ Ἑλένα εἰκυῖα. Le vers 97 annonce le vers 110 : on pourrait y lire l'ironie du poète à travers « l'influence » de Gorgô sur la parole de la poétesse.

¹⁵³² La prépondérance de la mère du souverain est également perceptible dans l'*Idylle 17* ; voir aussi *Id.* 24. De même, plusieurs figures maternelles sont essentielles dans les *Hymnes* de Callimaque : Rhéa dans l'*Hymne à Zeus* ; Létô dans les *Hymnes* 2, 3 et 4 ; la mère de Tirésias dans l'*Hymne 5* ; Déméter et la mère d'Erysichton, dans l'*Hymne 6*. Pour une étude des mères chez Théocrite, voir Manakidou (2017).

¹⁵³³ Plus largement la métaphore de l'enfantement et de son « travail », cf. v. 41-43 ; voir aussi *L'œuf* de Simias de Rhodes.

¹⁵³⁴ La filiation matrilinéaire définit aussi l'identité des Muses, filles de Mnémosyne (Hés., *Théog.* 52-60 ; 915-917 ; *Hy. Hom Herm.* 429).

¹⁵³⁵ Dans l'épigramme 9 de Théocrite, la mère du poète est désignée par l'expression περικλειτῆς τε Φιλίνης (v. 3), ce qui implique une forme de renommée ; le poète emploie le même adjectif pour Bérénice en *Id.* 17. 34 : περικλειτὰ Βερενίκα.

¹⁵³⁶ C'est le parti pris de Reinach (1917). Le nom Argia est attesté, par exemple, dans une épigramme votive de Larissa datée entre 450 et 425 (*CEG* 342). Par ailleurs, selon le témoignage de Clément d'Alexandrie (*Stromata*, 4. 19), une philosophe nommée Argia gravite autour d'Alexandrie au III^e s. : c'est la fille de Diodore Cronos, philosophe dialecticien actif à Alexandrie sous le règne de Ptolémée Sôter. On ne connaît rien de plus ni de son œuvre, ni de sa vie.

¹⁵³⁷ Son nom signifie « le voleur » : il est faiseur d'*olisboi* dans le *Mimiambe 6* et pourrait représenter une figure du poète lui-même.

évoquent des poétesses (Σικυώνι' et Νορσίδεες, v. 57 ; Βαυκίδ[ες], v. 58). Ce catalogue qu'il faut appréhender, au moins en partie, par une lecture métapoétique¹⁵³⁸, nous confronte à la disparition de certaines références. L'expression σάμβαλ' Ἀργεῖα « sandales Argiennes », (v. 60) pourrait-elle témoigner d'une poétesse oubliée qui pourrait être celle de l'*Idylle 15* ?

Le mot contribue, en tout cas, à mettre en valeur le multiculturalisme de la ville d'Alexandrie¹⁵³⁹. Comme dans l'*Idylle 14* (v. 12-13), l'adjectif souligne l'origine argienne d'un personnage, comme si l'évidence de son identité rendait inutile l'identification par le nom. L'effet de réel ainsi produit inclut le lecteur dans une « communauté d'évidence » : Ὀργεῖος κήγῶν καὶ ὁ Θεσσαλὸς ἵπποδιώκτας || Ἄγις καὶ Κλεύνικος ἐπίνομες ὁ στρατιώτας, « l'Argien, et moi, et le conducteur de chevaux thessalien, Agis et Kleunikos, le soldat, buvions ensemble ».

Lorsqu'Aischinas présente ses compagnons de fête, l'Argien est le premier mentionné, mais il reste étrangement anonyme et sans profession, ce qui lui confère une identité fantomatique, comme celle de la poétesse dont la présence est altérée par l'anonymat. Selon Reinach, « la raison de vérité dramatique (...) de politesse (..) et de prosodie¹⁵⁴⁰ » expliquent la périphrase qui désigne la poétesse. Cela semble naïf. En effet, la poétesse appartient à la même communauté « d'origine » qu'Arsinoé II, Bérénice ou Hélène (*Il.* 6. 323) mentionnées au vers 110, ou même Bilistichè¹⁵⁴¹ (Ath., *Deipn.* 13. 37). Dans ce cas, l'anonymat relatif met en valeur son lien avec l'aristocratie lagide et l'associe indirectement à la souveraine.

De plus, chez Théocrite, l'ethnique « argien » renvoie le plus souvent directement ou non, à Héraclès, héros dont les Lagides se prétendent descendants¹⁵⁴² : ainsi, Hylas est « un gosse argien » : Ἀργεῖῳ (...) παιδί (*Id.* 13. 49) et l'expression Ἀργεῖα κύανοφρυ (*Id.* 17. 53) désigne par périphrase Déiptyle¹⁵⁴³. Dans l'*Idylle 24*, l'adjectif est répété deux fois pour désigner Alcmène (v. 78) et Amphitryon (v. 104).

¹⁵³⁸ Le catalogue est une aussi invitation à explorer l'onomastique des noms des poétesses et à se poser la question de l'emploi de pseudonymes dans la tradition auctoriale antique.

¹⁵³⁹ Burton (1995) p. 10 : « the poem underscores Alexandria's internationalism by highlighting its variety of ethnicities: Syracusans, native Egyptians, various non-Dorian Greeks, an Argive woman's daughter », « le poème souligne l'internationalisme d'Alexandrie en mettant en avant la variété de ses ethnies : des Syracusaines, des Égyptiens de souche, divers Grecs non-doriens, la fille d'une Argienne ».

¹⁵⁴⁰ Reinach (1907) p. 238-239.

¹⁵⁴¹ Les sources les plus anciennes la concernant remontent à 268.

¹⁵⁴² Voir aussi *Id.* 25, v. 167 et 198.

¹⁵⁴³ Le lecteur pense un moment qu'il s'agit de Bérénice I^{re} que le poète vient d'évoquer.

On enfin peut se poser la question d'un possible jeu de mots qui réglerait la polémique sur la « qualité » de son hymne : ἀεργία signifie « inactivité » voire « paresse » chez Homère (*Od.* 24. 251) et Hésiode (*Tvvaux*, v. 301). Cette hypothèse pourrait être étayée par l'emploi de l'adjectif πολύιδρις qui détient des implications péjoratives.

πολύιδρις αἰιδός : L'expression rappelle les expressions homériques αἰιδός περικλυτός (*Od.* 1. 325) ou πολύφημος αἰιδός (*Od.* 22. 376). Le nom αἰιδός est avant tout masculin et son usage associé à l'adjectif épique πολύιδρις rend l'expression πολύιδρις αἰιδός essentiellement « inclusive » ou de genre indéterminé. L'interprétation de cette stratégie linguistique est difficile : on peut considérer que le genre de l'aède n'est pas essentiel ou que prendre la parole en tant que femme, c'est endosser une identité traditionnellement masculine car ce nom renvoie à l'héritage archaïque et homérique en particulier. Ce brouillage des genres peut rappeler une épigramme de Nossis (*AP* 7. 414) dans laquelle le poète Rhyton de Syracuse est nommé « une petite rossignolette » des Muses (v. 1-2) : Πίνθων εἶμ' ὁ Συρακόσιος, || Μουσάων ὀλίγη τις ἀηδονίς.

πολύιδρις : Gorgô salue ainsi la culture de la poétesse. L'adjectif épique est rare et pourrait être un emprunt à la poésie archaïque. En effet, il est attesté pour la première fois chez Sappho (fr. 190) dans un contexte inconnu et chez Alcée (fr. 38A. 7) où il caractérise Sisyphe qui traverse deux fois l'Achéron mais ne pourra « malgré son habileté, sa ruse » (ἀλλὰ καὶ πολύιδρις ἔων) échapper à la vengeance divine. Une ironie pourrait se déceler : en effet, ce terme implique la défaillance intellectuelle ou morale du personnage, comme chez Hésiode (*Théog.* 616) et Homère, chez qui l'adjectif apparaît à deux reprises. C'est ainsi que Pénélope décrit Euryclée avec une certaine condescendance (*Od.* 23. 81-82) : μαῖα φίλη, χαλεπὸν σε θεῶν αἰειγενετῶν || δῆνεα εἴρυσθαι, μάλα περ πολυῖδριν ἐοῦσαν, « « Nourrice chérie, il t'est difficile de comprendre les conseils des dieux qui sont pour nés pour toujours, même si tu es très futée ». Dans ce cas, le savoir de la femme est borné à des qualités naturelles. L'adjectif caractérise aussi négativement l'« homme » (ἀνὴρ πολυῖδρις) qui a fomenté l'enlèvement du jeune Eumée (*Od.* 15. 459) au palais de son père.

À travers l'usage de cet adjectif rare, l'éloge pourrait ainsi se trouver « miné » : même si l'emploi, chez Sappho (fr. 190), de l'adjectif pouvait être positif et aurait pu s'appliquer à la femme poète, l'adjectif semble partout ailleurs doté d'une certaine ambivalence morale et ne semble

jamais évoquer l'érudition, mais plutôt des aptitudes naturelles¹⁵⁴⁴. Il n'est donc pas certain que l'on puisse affirmer sans nuances et précautions que Théocrite n'exerce aucune ironie sur son personnage.

Enfin, la présence de l'adjectif dans deux fragments du *Catalogue des femmes* d'Hésiode pourrait faire allusion à un autre héritage possible de Théocrite : la poésie généalogique qui confère aux femmes le prestige de la maternité. Selon I. Rutheford¹⁵⁴⁵, la poésie hexamétrique pourrait relever de deux traditions « parallèles » : « narrative poetry, focusing on the deeds of men (...) and genealogical poetry, presented as a register of women, who generate the genealogies by giving birth ».

ᾠοιδός : L'isolexisme avec le verbe ἀείδειν employé au vers précédent en homotaxie et la paronomase qui rapproche le nom τὸν Ἄδωνιν et le verbe ἀείδειν renforcent la fusion entre le chant, le chant et l'objet de son poème. La mise en valeur du nom épique ᾠοιδός s'explique également par son « anomalie » : le nom d'aède n'est pas attesté, au féminin, pour une femme avant Théocrite.

Dans la *Théogonie*, Hésiode (v. 98-103) définit la mission de l'aède comme étant thérapeutique « en cas de deuil » (εἰ γὰρ τις καὶ πένθος ἔχων, v. 98), ce qui convient bien à la circonstance. Le « servant des muses » (Μουσάων θεράπων, v. 99) fait vite « oublier les chagrins et l'on ne garde aucun de ses deuils en mémoire » (αἴψ' ὃ γε δυσφοροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων || μέμνηται, v. 102-103). L'objet de ses chants consiste en la remémoration « des hauts faits des hommes d'avant » (κλέεα προτέρων ἀνθρώπων, v. 100) et « les dieux bienheureux qui possèdent l'Olympe » (μάκαράς τε θεούς, οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν, v. 101). La mission de la poétesse est cependant renforcée d'une fonction encomiastique qui n'est pas abordée par Hésiode dans ce passage ; la dimension ekphrastique de son art renouvelle également la définition de l'aède archaïque.

Le nom ᾠοιδός est employé au féminin chez Hésiode (*Tvaux*, 208-209) pour caractériser le rossignol (ἀηδών) : καὶ ᾠοιδὸν ἐοῦσαν δεῖπνον δ' αἴ κ' ἐθέλω ποιήσομαι, « même si tu es une chanteuse, je ferai de toi mon dîner, si je le veux », dit l'épervier. Chez Euripide, c'est la Muse elle-même (ᾠοιδὸς Μοῦσα, *Rh.* 386) qui est appelée « chanteuse ». Il est à noter que la figure

¹⁵⁴⁴ Dans *Les Cavaliers* d'Aristophane (v. 1068), l'adjectif, encore associé à la ruse et à la sournoiserie caractérise le « chien-renard » dans un oracle. Enfin, il est attesté pour caractériser un oiseau chez Aristote (*H. A.* 616. 26).

¹⁵⁴⁵ Rutheford (2005) p. 99 : « la poésie narrative, centrée sur exploits des hommes (...) et la poésie généalogique, présentée comme un « registre » des femmes, qui génèrent les généalogies en donnant la vie ».

féminine de l'aède est souvent inquiétante dans le corpus tragique : c'est notamment la sphinge qui est qualifiée ainsi (Soph., *Œd. R.* 36 ; Eur., *Phén.* 1507).

Chez Théocrite, le nom est ailleurs masculin¹⁵⁴⁶ : il décrit Daphnis et Comatas (*Id.* 5. 80) ou Homère (*Id.* 7. 47). Répété à neuf reprises dans l'*Idylle 16*, il renvoie indirectement à Théocrite lui-même et à son projet de chanter les mortels. Au regard de la poétique « officielle » de Théocrite exprimée dans l'*Idylle 16*, la poétesse de l'*Idylle 15* est bien, elle aussi, dans une certaine mesure¹⁵⁴⁷, un double du poète.

v. 98 : ἄτις καὶ πέρυσιν τὸν ἰάλεμον ἀρίστεισε.

Le vers justifie et développe l'adjectif πολύιδρις au vers précédent. L'expérience et la valeur de la poétesse sont reconnues par la victoire à un concours de chant « l'année précédente ». Gorgô redira les qualités du savoir et de la voix de cette poétesse à la fin du poème (v. 144-145).

ἄτις : Le pronom, dans sa forme dorienne, met en relief la poétesse dont la réputation est bien connue de Gorgô. Ce pronom se trouve en même position à plusieurs reprises dans l'œuvre de Théocrite (*Id.* 7. 127 ; 8. 87 ; 13. 22). Un tel renchérissement se trouve notamment chez les poètes lyriques (Pind., *Isth.* 6. 25-26 ; Sim., fr. 90. 1. 2) et tragiques (Eur., *Méd.* 1280 ; Soph., *Él.* 187).

πέρυσιν : C'est la leçon du papyrus d'Antinoë. Attesté surtout en prose, l'adverbe semble être une marque de l'oralité quotidienne ; la forme πέρρυσιν est attestée en *Id.* 29. 26. L'adverbe est bien attesté chez Aristophane¹⁵⁴⁸ et Théocrite semble précisément convoquer de nouveau le souvenir d'un autre passage des *Thesmophories* (v. 1060-1061) où Euripide déguisé en Écho, un personnage que le poète a mis en scène dans sa tragédie *Andromède* « l'année auparavant », donne des conseils à son parent pour qu'il joue bien son rôle d'Andromède¹⁵⁴⁹. Écho se présente comme

¹⁵⁴⁶ Voir aussi *Id.* 7. 38.

¹⁵⁴⁷ Mais il est difficile de prêter à la voix de la poétesse la conscience poétique de Théocrite lui-même ou même d'opposer la stratégie poétique à celle de l'éloge. Voir Goldhill (1991) p. 282 : « The opposition of a concern for poetry as such and a concern for the work of praise [...] is [...] inadequate to Theocritus' writing, where the self-consciousness of the literary artist and the self-consciousness of the encomiastic poet necessarily overlap in the precarious establishment of a poetic voice », « l'opposition entre le souci de la poésie en tant que telle et le souci de l'éloge [...] est [...] inadaptée à l'écriture de Théocrite, où la conscience de soi de l'artiste littéraire et la conscience de soi du poète encomiastique se superposent nécessairement dans l'établissement précaire d'une voix poétique ».

¹⁵⁴⁸ *La Vieillesse*, fr. 1 ; *Guêp.* 1038 et 1044 ; *Thesm.* 627 ; 808 ; 1060 ; *Gren.* 986.

¹⁵⁴⁹ Le parent d'Euripide joue le rôle de la gémissante Andromède sur les conseils de ce dernier afin d'échapper à la vengeance des femmes.

« celle précisément qui, l’an passé, en ce même lieu, a participé à la compétition avec Euripide » : ἦπερ πέρυσιν ἐν τῷδε ταύτῳ χωρίῳ || Εὐριπίδη καὐτὴ ξυνηγωνιζόμενῃ.

Écho répète ensuite, de manière déformée, et donc comique, le chant de lamentation d’Andromède. Sans voir un rapport d’intertextualité particulièrement étroit, la présence de l’expression ἄτις καὶ πέρυσιν, placée en début de vers comme ἦπερ πέρυσιν associée à un chant de lamentation au féminin, pourrait signaler que la poétesse serait moins dans un processus fécond de création que dans la répétition, nouvelle Écho, incapable peut-être de renouveler la qualité et la nature de son chant. Certes, la poétesse a remporté un prix, et c’est à travers lui que Gorgô définit aussi sa valeur artistique, mais Théocrite pourrait « saper le compliment » et laisser entendre, pour celui qui entend « l’écho » que la créativité de la fille de l’Argienne et l’originalité de son œuvre pourraient être discutables.

ιάλεμον ἀρίστευσε : Il pourrait y avoir une sorte d’effet d’oxymore dans l’expression *ιάλεμον ἀρίστευσε* ; en effet, *ιάλεμος* qui peut également être employé comme adjectif caractérisant des poètes mélancoliques ou « ternes, médiocres » plus tardivement, chez Lucien (*Pseudol.* 24).

ιάλεμον : Le nom est d’abord attesté chez Pindare (fr. 128), puis chez les poètes tragiques (Esch., *Suppl.* 115 ; Eur., *Troy.* 1304). Selon la tradition, le nom du chant viendrait de Ialémos, fils d’Apollon et de Calliope (Σ. ad Eur., *Or.* 1390) devenu une divinité tutélaire du chant funèbre (Σ. ad Théocr., *Id.* 10. 41). C’est le chant du deuil, comme le résume Athénée (*Deipn.* 14. 619b) : ἐν δὲ γάμοις ὑμέναιος, ἐν δὲ πένθεσι *ιάλεμος*, « dans le mariage, c’est l’hyménée ; dans les deuils, l’*ialémos* ». Callimaque emploie le verbe *ἠλεμίζειν* (fr. 193. 38 Pf.) dans le contexte des chants rituels pour Adonis mais il n’est pas possible de dire si le nom s’est spécialisé, dans le contexte alexandrin, pour désigner les chants de lamentation pour Adonis. Le nom ne caractérise pas directement le chant à venir mais la spécialisation de la chanteuse laisse à supposer que le chant comporte une dimension funèbre.

ἀρίστευσε : La forme *ἀρίστευσε* est attestée une fois avant Théocrite, chez Pindare (*Ol.* 10. 64) chez qui elle exprime une victoire sportive. Ici, le verbe *ἀριστεύω* signifie soit, simplement, l’excellence de la poétesse soit sa victoire possible à un concours de chant. Les concours publics connaissent un essor particulier à l’époque hellénistique, comme en témoignent les sources épigraphiques, cependant nous ne disposons pas de preuve confirmant l’existence de compétitions

ouvertes aux femmes¹⁵⁵⁰. Athénée rapporte dans ses *Deipnosophistes* que Straton, roi de Sidon, organisait des concours de chants de femmes durant des banquets royaux (12. 531a-d) : c'est peut-être dans ce contexte privé (ou semi-privé) qu'il faudrait peut-être alors imaginer la compétition éventuelle de l'année précédente. Rien, cependant, n'indique que le moment de la performance entre dans le cadre d'un concours de chant.

Le thème de la rivalité et des joutes poétiques traverse les *Idylles* (5, 6, 7, 8 notamment). Le verbe ἀριστεύω se trouve ailleurs chez Théocrite (*Id.* 12. 27 ; 17. 45). Mais la rivalité poétique au féminin est un motif bien attesté chez Sappho. Par ailleurs, la dimension agonistique n'est pas absente des chants funèbres, en général dévolus aux femmes, au moins ceux décrits dans la littérature.

En effet, comme T. Power l'affirme, « there was competitiveness in funerary lamentation, a musical form in which women traditionally played a leading part¹⁵⁵¹ ». L'auteur cite comme exemple le chant funèbre en l'honneur d'Hector entonné par Andromaque, Hécube et Hélène au chant 24 de l'*Illiade* (v. 723-776). Their performance (...) is at once collaborative but also implicitly competitive. Helen's lament, coming last (and including a subtle swipe at Hecuba, (24.770), surpasses the emotional effect of the others, moving the entire populace to groan in sympathy (24.776)¹⁵⁵² ».

C'est encore la figure d'Hélène qui illustre dans l'*Hélène* d'Euripide (v. 164-178), la dimension agonistique du chant de lamentation. Au vers 165, T. Power note que le verbe ἀμιλλαθῶ est un verbe « fondamentalement agonistique »¹⁵⁵³. En cela, la poétesse est peut-être, comme la reine elle-même, « semblable à Hélène » (v. 110). Le personnage de la poétesse entre ainsi en réseau avec divers personnages, fictifs ou réels, au sein du poème et en dehors.

¹⁵⁵⁰ Rutheford (2009) établit une liste de poétesses itinérantes comme Aristodama dont la reconnaissance n'est jamais associée à la victoire d'une compétition. La première victoire attestée pour une personne de sexe féminin est celle d'une jeune fille, Hédéa de Tralles au 1^{er} siècle ap. J.-C., dans un concours mixte ouverts aux jeunes gens (p. 242).

¹⁵⁵¹ Power (2020) p. 188 : « il y avait de la concurrence dans les lamentations funéraires, une forme musicale dans laquelle les femmes jouaient traditionnellement un rôle de premier plan ».

¹⁵⁵² Power (2020) p. 188 : « Leur performance (...) est à la fois collaborative mais aussi implicitement compétitive. La plainte d'Hélène, qui arrive en dernier (et qui comprend une attaque subtile contre Hécube en 24. 770), surpasse l'effet émotionnel des autres femmes, poussant toute la population à gémir en signe de sympathie ».

¹⁵⁵³ Power (2020) p. 188.

v. 99 : φθεγξεῖται τι, σάφ' οἶδα, καλόν· διαχρέμπεται ἤδη.

φθεγξεῖται : C'est la forme dorienne du futur. Le verbe φθέγγομαι est homérique tant au sens de « parler d'une voix faible » (*Od.* 14. 492 ; *Il.* 24. 170) » que « parler fort » (*Il.* 10. 67) ou même « crier »¹⁵⁵⁴. Il est surtout associé au chant poétique¹⁵⁵⁵. Ainsi, le verbe caractérise le son de la lyre, lorsqu'elle est jouée, comme dans *l'Hymne Homérique à Hermès* (v. 482-486) « avec technique et expertise », τέχνη καὶ σοφίη (v. 483) et chez Stésichore (fr. 102). Le verbe décrit, comme ici, la parole élogieuse du poète chez Pindare (*Ol.* 1. 36) et c'est également en ce sens que Théocrite emploie le verbe au tout début de l'ultime hexamètre de *l'Éloge de Ptolémée* (φθέγξομαι, v. 137). Le verbe φθέγγομαι semble ainsi fonctionner comme le manifeste d'une manière poétique personnelle, héritière de Pindare¹⁵⁵⁶. En considérant ces divers échos, l'emploi du verbe φθέγγομαι contribue à placer la fille de l'Argienne dans une tradition poétique et à l'identifier comme un double du poète Théocrite. De même, à la fin de *l'Idylle 22*, le verbe caractérise le chant du poète, passeur du savoir divin des Muses (v. 116-117) : εἰπέ, θεά, σὺ γὰρ οἶσθα (...) || φθέγξομαι ὅσσ' ἐθέλεις σὺ, « Dis-le, Déesse, car toi tu as le savoir. Je chanterai ce que tu veux ». Enfin, dans *l'Idylle 14* (v. 22), un homme se moque de Cynisca, privée de parole : 'οὐ φθεγξῆ; λύκον εἶδες;'. Il se pourrait ainsi que la jeune femme, présente au banquet, soit, elle aussi, une artiste.

Comme certains termes employés par Praxinoa, le verbe renvoie également aux recherches et aux débats sur la musique du temps. À l'époque de Théocrite, avec Théophraste notamment, et depuis le IV^e s. avec Platon, Aristote, Archyntas et Aristoxène de Tarente, des penseurs se penchent sur la théorie de la musique. C'est en effet une époque de changement tant dans l'ordre de la composition musicale que de la performance¹⁵⁵⁷ ; c'est aussi un temps où la recherche sur la physique du son ou celle portant sur l'harmonie se développe, ainsi que des débats théoriques. Au moment où Théocrite compose ses poèmes, le verbe φθέγγομαι et le nom correspondant φθόγγος sont devenus des termes techniques de la langue des musiciens¹⁵⁵⁸. L'acception technique de

¹⁵⁵⁴ Plat., *Lois*, 791e ; Eur., *Iph. Taur.* 1385 ; le verbe décrit le cri de guerre chez Xénophon (*Anab.* 1. 8. 18 ; 4. 5. 18).

¹⁵⁵⁵ Le verbe décrit la voix chargée d'érotisme d'une jeune fille chez Théognis (*Élég.* 1. 266) et le chant du cygne chez Alcman (fr. 100).

¹⁵⁵⁶ Dans *l'Idylle 17*, le futur prophétique φθέγξομαι (v. 137) traduit une « modernité » de la poésie de Théocrite destinée à survivre dans les livres et réactualisée à chaque lecture par les générations futures (ἔσσομένοις).

¹⁵⁵⁷ Voir LeVen (2014) ; Raffa (2018) p. 1.

¹⁵⁵⁸ Avant Aristoxène, Archyntas de Tarente emploie le verbe à propos du son du calame (fr. 1. 62-63) ; pour exprimer la hauteur de la voix (fr. 1. 42-43) et son intensité (fr. 1. 51) en rapport avec le souffle.

φθόγγος est définie au IV^e s. par Aristoxène de Tarente dans ses *Éléments harmoniques* (20. 16-17) : συντόμως μὲν οὖν εἰπεῖν φωνῆς πτώσις ἐπὶ μίαν τάσιν ὁ φθόγγος ἐστί, « Donc pour parler avec concision, le son est la chute (πτώσις) de la voix sur une seule tension (τάσιν) » La tension étant notre « hauteur de ton » stabilisée pendant le chant, le φθόγγος correspond à la « note », un son élémentaire, plus ou moins long de la mélodie, « a sound that maintains the same pitch over its entire duration and is therefore identifiable as a single step in the development of melody¹⁵⁵⁹. »

Si Gorgô emploie positivement ce verbe en accord avec la tradition lyrique et la théorie musicale du temps, le verbe peut donner cependant, au-delà de sa dimension technique, une impression de dissonance qui peut contribuer, au sein de la fiction, au malaise de Praxinoa. En effet, le verbe renvoie aussi à des cris animaliers comme le hennissement des chevaux chez Hérodote (*Hist.* 3. 85) et le brame d'un faon chez Théocrite dans l'*Idylle 13* (φθεγξαμένας, v. 62)¹⁵⁶⁰, ce qui pourrait conférer à cette occurrence une dimension plus négative¹⁵⁶¹.

τι ... καλόν : L'adjectif est particulièrement associé à l'univers du palais (v. 23 ; 46, 73-74 et 111). L'expression imprécise reprend, inversés, les mots de Gorgô aux vers 23-24 (ἀκούω χρῆμα καλόν τι | κοσμεῖν τὰν βασιλίσσαν). Cette répétition pourrait montrer la pauvreté des concepts et du vocabulaire de Gorgô, si par des effets de ποικιλία, le vers n'était pas saturé de mots choisis. Gorgô renchérit sur ses certitudes, confirme la « beauté » tant visuelle que sonore du dispositif prévu par la reine. La confirmation de cette beauté polysensorielle est assumée par la poétesse au vers 111 : Ἀρσινόα πάντεσσι καλοῖς ἀτιτάλλει Ἄδωνιν, « Arsinoé comble de toutes les belles choses Adonis ».

σάφ' οἶδα : L'expression traduit une forme de grandiloquence de Gorgô, très assurée de son fait : au vers 23, c'est la rumeur (ἀκούω) qui l'avait informée. La forme non contractée de cette expression, σάφα οἶδα, est attestée dès Homère (*Il.* 20. 201 et 432 ; *Od.* 17. 307 et 373), mais sa

¹⁵⁵⁹ Raffa (2018) p. 1, n. 2 : « un son qui conserve la même hauteur sur toute sa durée et qui est donc identifiable comme une étape unique dans le développement de la mélodie ».

¹⁵⁶⁰ Verbe de parole fréquent chez Ésope, il désigne à deux reprises le croassement des corbeaux au tout début de la Fable 290.

¹⁵⁶¹ Un détour par les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes illustre l'importance de considérer les emplois du verbe au sein d'un corpus. Le poète emploie le verbe φθέγγομαι à deux reprises, au chant 3 des *Argonautiques*. Le verbe (v. 972) caractérise d'abord le flot de paroles amoureuses que s'apprentent à échanger Jason et Médée. Le réemploi du verbe au vers 1217 évoque l'aboiement des chiens d'Hécate lorsque la divinité apparaît à Jason. Le lecteur réalise *a posteriori* que les paroles sur le point d'être échangées au vers 972 contiennent sans doute leur lot de menaces pour l'avenir. Or, cette dimension funeste se retrouve chez Théocrite dans l'*Idylle 13* : le faon brame (v. 62) et convoque involontairement le lion qui le tuera

forme élidée, σάφ' οἶδα est particulièrement bien attestée dans le corpus tragique (Esch., *Prom.* V. 504 ; Eur., *Méd.* 94 ; *Héracl.* 386 ; *Alc.* 873 ; 1075 ; Soph., *Él.* 672, etc.). Il n'est donc pas impossible de sourire de ce réemploi, ici.

Chez les poètes comiques, l'expression est attestée dans *Le Banquet* de Philoxène (fr. b. 19) et chez Hérondas : ainsi, dans le *Mimiambe* 3, Kottalos, élève indiscipliné *sait bien* une chose, selon sa mère, montrer « la clé des champs » à ses camarades (σάφ' οἶδε, v. 13). Cette manifestation d'autorité a aussi des précédents chez Aristophane (πέπυσμαι τοῦτ τῶν σάφ' εἰδότην, *Thesm.* 596) « je suis instruit de ceci de ceux qui savent clairement ».

διαχρέμπεται ἤδη : La lecture est discutée : c'est la leçon du Papyrus d'Antinoë¹⁵⁶². Théocrite continue à remanier le passage des *Thesmophories* (v. 381-382) convoqué d'abord au vers 96. Gorgô nous informe des gestes de la poétesse qui va chanter. Cette information, dont l'actualité est soulignée par l'emploi de l'adverbe ἤδη, fonctionne comme une didascalie. Le verbe διαχρέμπτομαι est pratiquement un *hapax* : il est ensuite attesté chez Phrynicos Arabios qui juge le verbe approprié à la gestuelle oratoire¹⁵⁶³. Par ses sonorités, il pourrait faire écho au verbe διαχρησεῖται employé par Praxinoa au vers 54.

Le verbe simple, χρέμπτομαι, est rare, même si le verbe χρέμπτομαι et ses composés sont bien attestés dans le corpus hippocratique¹⁵⁶⁴. Chez les poètes dramatiques il est attesté à trois reprises avant Théocrite, chez Euripide, Eupolis et Aristophane : sa dimension triviale convient au texte comique. Euripide semble le premier à employer ce verbe qui appartient au vocabulaire des orateurs¹⁵⁶⁵ ou des acteurs, dans son drame satyrique, *Le Cyclope* (v. 624-628) :

Οδ. σιγᾶτε πρὸς θεῶν, θῆρες, ἡσυχάζετε,
 συνθέντες ἄρθρα στόματος· οὐδὲ πνεῖν ἐῶ,
 οὐ σκαρδαμύσσειν οὐδὲ χρέμπτεσθαι τινα,
 ὡς μὴ 'ξεγερθῆι τὸ κακόν

¹⁵⁶² Les manuscrits portent la leçon διαθρύπεται, « faire des manières, minauder » que Gallavotti (1993) retient. Le verbe décrit les manières de Galatée dans *l'Idylle* 6 (v. 15) : ἄ δὲ καὶ αὐτόθε τοι διαθρύπεται. Voir aussi, dans ce sens, l'expression τὺ μοι ἐνδιαθρύπη (*Id.* 3. 36). Le verbe simple θρύπτω est employé au sens d'« amollir la terre » en *Id.* 17. 80. Cette leçon pourrait aussi entrer en résonance avec l'apostrophe αἰνόθρυπτε (v. 27), adjectif dont la lecture est également discutée.

¹⁵⁶³ *Prép.* Soph. 56. 12.

¹⁵⁶⁴ Voir par exemple, *Épid.* 5. 1. 14 ; 5. 1. 78 ; 7. 1. 58 ; *De morbis*, 3. 16. 74 ; *De diaeta i-iv*, 62. 17.

¹⁵⁶⁵ En *AP* 7. 134, la tête de Gorgias évoque les gestes de l'orateur qu'il était, vivant : Ἐνθάδε Γοργίω κεφαλὴ κυνικοῦ κατὰκειμαι || οὐκέτι χρεμπτομένη οὔτ' ἀπομυσομένη, « Je gis ici, moi la tête de Gorgias le cynique, je ne me racle plus la gorge, ni ne me mouche ».

Ulysse : *Taisez-vous, par les dieux, espèces de sauvages, calmez-vous, lèvres scellées ! J'interdis à quiconque de respirer, de cligner des yeux ou de s'éclaircir la gorge, de peur que cette peste ne se réveille.*

Le verbe χρέμπτομαι signifie « cracher » dans un fragment de l'auteur comique Eupolis (fr. 163. 4) : μῆλα δὲ χρέμπτεται, « il crache des fruits ». C'est le même sens, mais clairement méta-poétique cette fois, que l'on retrouve dans la *Paix* d'Aristophane (v. 815-816). Le poète comique emploie le participe καταχρεμψαμένη que la *Souda* (κ. 853) explique par le synonyme, καταπτύσσασα « ayant craché » : ὄν καταχρεμψαμένη μέγα καὶ πλατύ, || Μοῦσα θεά, μετ' ἐμοῦ ξύμπαιζε τὴν ἑορτήν, « Lance un grand et large crachat, Muse divine, et viens t'amuser avec moi à cette fête ». Le verbe, qui décrit un geste dépourvu de grâce et d'élégance, pourrait placer sous le signe d'une forme de dissonance la performance à venir.

Enfin, en employant au vers 99 les verbes φθεγξέϊται et διαχρέμπτεται Théocrite pourrait encore s'amuser à disséminer des mots du vocabulaire hippique. En effet, Hésychios explique le nom χρεμετισμός comme étant le son émis par les chevaux, « leur voix » (ἡ φωνὴ τῶν ἵππων). La vitalité de Praxinoa est donc peut-être achevée par une ultime mobilisation de sa phobie par son amie. Le chant peut commencer.

v. 100-105 :

Le chant de la fille de l'Argienne s'ouvre en deux temps, par deux invocations successives à Aphrodite (v. 100-105 ; v. 106-111) comptant chacune six vers. Ce premier couplet de six vers s'achève sur une évocation du retour d'Adonis accompagné par les Saisons.

v. 100 : Δέσποιν', ἃ Γολγῶς τε καὶ Ἰδάλιον ἐφίλησας

Paradoxalement, ce chant inséré ne s'ouvre pas sur une invocation à Adonis, mais à Aphrodite. Son ouverture témoigne de la prévalence d'Aphrodite dans ces Adonies largement politiques. La déesse est étroitement associée aux reines lagides, d'abord Bérénice I^{re}, puis Arsinoé II, ce dont témoigne l'*Idylle*.

Du point de vue formel, l'ouverture, une adresse à la divinité suivie d'une proposition participiale, est caractéristique du genre hymnique¹⁵⁶⁶ ; la fin, caractérisée par une formule de congé, est aussi conforme à la tradition du genre. Le ton élevé de ce premier vers et la majesté de cinq syllabes longues successives contrastent avec le dialogue qui précède ; néanmoins l'abondance des sons ouverts ne crée pas de discontinuité linguistique avec le reste du texte. L'énumération propitiatoire de Golgoi, d'Idalion et d'Éryx¹⁵⁶⁷ confère, enfin, une certaine solennité à l'ouverture et ouvre à l'auditoire un paysage à la fois symbolique, religieux et politique¹⁵⁶⁸ qui manifeste la présence de la déesse parmi les hommes¹⁵⁶⁹.

Δέσποιν' : L'apostrophe crée un effet de surprise. Dans le contexte courtisan, cette formule d'appel est ambivalente et pourrait désigner Arsinoé II, elle-même. L'ambiguïté délibérée de l'emploi de δέσποινα permet ainsi un rapprochement étroit entre la figure d'Aphrodite « reine » et celle de la « reine » Arsinoé II. En effet, chez Homère, le nom δέσποινα désigne la « maîtresse de maison » qui se trouve aussi être une « reine », comme Pénélope, (*Od.* 14. v. 9 et v. 127) ou Arété (*Od.* 7. 347)¹⁵⁷⁰. Le nom désigne ensuite fréquemment, tant en poésie lyrique que dans le corpus dramatique, une déesse¹⁵⁷¹. On trouve ainsi chez Pindare (fr. 122. 16) l'apostrophe ὦ Κύπρου δέσποινα et, chez Xénarque (fr. 4. 21) et Euripide (*Hipp.* 415 ; 522), l'expression δέσποινα ποντία Κύπρι à laquelle Théocrite nous engage peut-être à penser, dans la mesure où la formule fait clairement référence à la dimension maritime de son culte¹⁵⁷². Chez Théocrite, le nom est employé

¹⁵⁶⁶ 21 des 33 hymnes homériques débutent ainsi ; voir aussi le commentaire au vers 96 : Gorgô et la poétesse assument à tour de rôle et de manière complémentaire le début du chant inséré, comme elles en partageront l'envoi.

¹⁵⁶⁷ On trouve une accumulation propitiatoire de lieux de cultes comparable dans la prière à Apollon en Hom. *Il.* 36-38 ; et pour Aphrodite, chez Posidippe (139 A.-B., v. 1-2) : Ἄ Κύπρον ἃ τε Κύθηρα καὶ ἃ Μίλητον ἐποιχνεῖς || καὶ καλὸν Συρίης ἱπποκρότου δάπεδον, « Toi qui visites tout à tour Chypre, Cythère, Milet et le beau sol de la Syrie qui résonne des sabots des chevaux ».

¹⁵⁶⁸ Les noms de lieux complètent la géographie « en objets » de l'*Idylle 15* ; sur ses rapports avec la célébration du pouvoir lagide, voir Rémond (2007).

¹⁵⁶⁹ Et surtout ceux qui se trouvent en territoire sous domination ou influence lagide. Notons que ce vers est repris presque textuellement par Catulle en 64. 96 : *quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum*, « et toi qui gouvernes Golgoi, et Idalion la boisée ». Voir aussi 36. 12-15 et 61. 17 ; Catulle cite Éryx en 64. 72.

¹⁵⁷⁰ On retrouve cet usage homérique chez Apollonios de Rhodes. Dans les *Argonautiques*, le nom désigne les reines Hypsipylé et Arété (1. 790 ; 4. 1113).

¹⁵⁷¹ Hécate (Esch., fr. 374 ; Théoc., *Id.* 2. 88), Déméter (Aristoph., *Thesm.* 286), Artémis (Soph., *Él.* 626) ; Athéna (Aristoph., *Cav.* 763). Le nom désigne Perséphone chez Platon (*Lois*, 796b).

¹⁵⁷² C'est une dimension essentielle du culte d'Aphrodite dans le contexte lagide et dont on peut trouver certains indices dans l'*Idylle* elle-même.

une autre fois en *Id.* 2. 162¹⁵⁷³. Ici, le choix du nom pourrait également contenir une explication anagrammatique à la prévalence d'Aphrodite : ἄΔονισ ἐπ' « au-dessus d'Adonis ».

Au-delà du nom δέσποινα, le vers tout entier maintient délibérément une ambiguïté entre Aphrodite et Arsinoé II. Théocrite adopte à plusieurs reprises cette stratégie de « superposition sémantique » (« semantic overlap¹⁵⁷⁴ ») qui conduit à une association étroite entre les souverains lagides et certains dieux¹⁵⁷⁵. Le phénomène s'observe au début de l'*Idylle 17*, dont l'invocation initiale à Zeus permet un glissement vers l'éloge de Ptolémée II, mais aussi au vers 110 de l'*Idylle 15*, lorsque la poétesse compare la reine à Hélène. Mais il n'y a pas assimilation complète. Une zone d'incertitude persiste et, comme l'affirme Griffiths, « if the Ptolemies are to make it onto Olympus in these poems, they must as listeners do so on the strength of their own imaginative energy. Theocritus does not assert that Arsinoe is Helen, nor Philadelphus Heracles. But in hearing these poems, the patrons should find it remarkably easy to think of themselves in those terms¹⁵⁷⁶ ».

Γολγῶς : C'est la forme dorienne de l'accusatif et la première attestation du nom Γολγοί en littérature ; on le retrouve dans l'*Alexandra* de Lycophron, (v. 588-589) : θεὰ || Γόλγων ἀνάσσα, « la déesse qui commande Golgoi ». L'antiquité de ce culte mal connu et qui daterait d'avant la Guerre de Troie, n'est cependant attestée que par Pausanias (8. 5. 2-3)¹⁵⁷⁷. Pour V. Pirenne-Delforges, « la déesse « des profondeurs » de Golgoi est indubitablement une divinité en relation avec le monde des morts (...) protectrice du cycle vital qui va de la conception à la mort¹⁵⁷⁸ ». La présence de la déesse Gorgienne dans le poème confèrerait à l'Aphrodite lagide une sphère d'action qui dépasserait le domaine maritime et celui de l'amour conjugal.

¹⁵⁷³ Théocrite emploie plus souvent le nom πότνια (voir v. 14 et 80 ; *Id.* 17. 36 : τᾷ μὲν Κύπρον ἔχοισα Διώνας πότνια κόουρα ; *Id.* 2. 43 et v. 191 ; 16. 82 ; *Ép.* 13. 5) et πότνα (*Id.* 2. 27, 74, 82, 90, 98, 106, 114, 122, 129, 137, 145, 153, 161 et en *Id.* 17. 45, à propos d'Aphrodite).

¹⁵⁷⁴ J'emprunte l'expression de « chevauchement sémantique » à Brumbaugh (2019) p. 203. Voir aussi p. 213.

¹⁵⁷⁵ Le même phénomène de « chevauchement sémantique » (« semantic overlap ») se trouve également dans les *Hymnes* de Callimaque, comme le démontre Brumbaugh (2019) p. 203 : « Kallimachos uses a range of further titles to inscribe female power within the sphere of kingship ideologies seen in the other hymns. Kallimachos styles his goddesses as sovereigns, employing four terms (ἀνασσα, βασιλεία, κρείουσα, δεσπότις) with a high degree of semantic overlap. Each of these terms might be translated as “queen” and used interchangeably as synonyms ». Cette pratique a des implications idéologiques (Brumbaugh (2019) p. 2) : « In his *Hymns*, Kallimachos explores the notion of “likeness,” testing its boundaries and usefulness as a heuristic and persuasive tool ».

¹⁵⁷⁶ Griffiths (1979) p. 57 : « Si les Ptolémées doivent rejoindre l'Olympe, dans ces poèmes, ils doivent, en tant qu'auditeurs, le faire grâce à leur propre énergie imaginative. Théocrite n'affirme pas qu'Arsinoé est Hélène, ni Philadelphie Héraclès. Mais en écoutant ces poèmes, les mécènes devraient trouver remarquablement facile de se penser en ces termes ».

¹⁵⁷⁷ La déesse dite Γολγία est nommée à Idalion (*ICS* 219), ainsi qu'à Chytroi (*ICS* 250c).

¹⁵⁷⁸ Pirenne-Delforge (1994) p. 357.

Par ailleurs, bien avant la domination lagide, la déesse de Chypre est une divinité royale. Selon A. Hermary, « la Grande déesse jouait, à l'égard d'une partie au moins des rois chypriotes, le même rôle de légitimation et de protection que celui exercé par Hathor vis-à-vis des pharaons égyptiens¹⁵⁷⁹ ». Du point de vue matériel, « les rares attestations d'un culte effectif sont lapidaires, tardives ou ambiguës¹⁵⁸⁰ ». Les épiclèses d'Aphrodite Golgeia et Idalia sont peu attestées par l'épigraphie et, dans l'épigraphie syllabique, les épiclèses Παφία ou Γολγία sont employées seules, « sans le théonyme Aphrodite, qui n'est attesté que tardivement et dont l'emploi n'apparaît régulier qu'à partir du milieu du iii^e s. av. J.-C.¹⁵⁸¹ ».

Ainsi, l'idée d'une « Ἀφροδίτη Γολγία » qui semble émerger à l'époque de Théocrite doit, sans doute, se comprendre comme une construction lagide remaniant, assez librement et sans l'imposer localement, un héritage chypriote et l'expression Δέσποινα, ἡ Γολγίως fait un écho précis à une fonction de légitimation du pouvoir royal de la déesse tel qu'il est conçu à Chypre depuis des générations. En effet, « la déesse est toujours βασιλεία, ποτνία, δέσποινα, ἄνασσα, en particulier dans les titres des rois de Paphos, qui sont prêtres de la Wanassa (...). La déesse est le principe de la souveraineté chypriote¹⁵⁸² ».

Chypre est unifiée en province lagide en 295/4, « statut qui restera le sien pendant toute la période hellénistique¹⁵⁸³ ». Cette domination de Chypre doit être mise en rapport avec la renommée littéraire de Cypris dans la poésie ptolémaïque qu'elle légitime¹⁵⁸⁴, et si l'on se fie au décalage qui existe entre cette renommée et la pauvreté des sources matérielles locales, il semble que le culte de la déesse soit moins marqué par des enjeux religieux locaux qu'impériaux. Les Ptolémées semblent avoir renforcé le culte d'Aphrodite, dans une forme de continuité avec les anciens rois chypriotes ; l'emprunt culturel se complète des cultes à Arsinoé-Aphrodite, liés à la navigation¹⁵⁸⁵ et au mariage, qui sont mis en place à Idalion¹⁵⁸⁶ et à Golgoi qui connaît un nouvel essor à cette

¹⁵⁷⁹ Hermary (2014) p. 146.

¹⁵⁸⁰ Pirenne-Delforge (1994) p. 363.

¹⁵⁸¹ Cayla (2016). p. 144.

¹⁵⁸² Cayla (2016) p. 147.

¹⁵⁸³ Fourier (2015) p. 31.

¹⁵⁸⁴ Voir, par exemple, Call., *Ép.* 6 Pf. ; Posidippe, *Ép.* 39 A.-B., 116 A.-B., etc.

¹⁵⁸⁵ La dimension maritime du culte d'Arsinoé-Aphrodite se lit aussi dans l'*Épigramme* 5 Pf. de Callimaque. Voir aussi *Hymne à Aphrodite* (*P. Lit. Goodsp.* 2. 3. 2 : κρατούσα σὺ πόντον) commenté par S. Barbantani (2004) p. 137-53.

¹⁵⁸⁶ Papantoniou (2012) p. 344.

période¹⁵⁸⁷ : « le culte des souverains lagides connaît à Chypre ses manifestations parmi les plus précoces¹⁵⁸⁸ ».

La présence d'Adonis à Chypre est, elle aussi, évoquée par des sources littéraires éparses et souvent plus tardives¹⁵⁸⁹ qui ne sont pas confirmées par l'archéologie : Properce (*Élég.* 2. 13. 54) situe la mort d'Adonis sur le mont Idalion et Ovide (*Mét.* 10. 718-720) situe le fondement des Adonies à Chypre. Le nom de Γολγός lui-même pourrait aussi évoquer les amours d'Aphrodite et d'Adonis pour un public savant : la scholie au vers 100 prétend, en effet, que Golgoi tire son nom de Golgos, fils d'Adonis et d'Aphrodite¹⁵⁹⁰.

Enfin, la ressemblance sonore de Γολγός avec le nom de Gorgô peut avoir un effet comique, surtout rapproché du terme δέσποινα. Après tout, l'Aphrodite d'Éryx est bien dite *ridens*¹⁵⁹¹ dans les *Odes* d'Horace (1. 2. 33-34 ; 3. 67).

Ἰδάλιον : C'est la première attestation du nom en littérature ; le culte d'Aphrodite n'est pas non plus très bien attesté ni par l'archéologie ni par l'épigraphie. Un « petit sanctuaire féminin », fouillé en 1885 par Max Ohnefalsch-Richter, est actif entre le VII^e s. et le III^e s.¹⁵⁹². Il est distant d'une dizaine de kilomètres de Golgoi. La mention d'Idalion relève de l'actualité politique et religieuse ; le culte dynastique d'Arsinoé II y est bien attesté¹⁵⁹³.

ἐφίλησας : L'allongement artificiel du iota contribue à mettre en valeur cette forme remarquable d'aoriste rejetée en fin de vers¹⁵⁹⁴. Elle n'est pas attestée avant Théocrite. L'aoriste sert ici à exprimer la continuité du sentiment, toujours vrai au moment de l'énonciation. Le verbe φιλέω, aux connotations érotiques, est le verbe aphroditéen par excellence. Cependant, il décrit aussi, plus généralement, l'affection des dieux pour un être ou un lieu. Cette affection pour un

¹⁵⁸⁷ Papantoniou (2012) p. 117.

¹⁵⁸⁸ Fourrier (2015) p. 48.

¹⁵⁸⁹ La référence la plus ancienne est chez Platon le Comique, fr. 3 Kassel-Austin.

¹⁵⁹⁰ Étienne de Byzance (*Ethn.* 210. 3) est le seul à indiquer que Golgoi fut fondé par Golgos, chef d'un groupe de colons sicyoniens. Il n'évoque pas sa généalogie.

¹⁵⁹¹ L'épiclèse pourrait être un équivalent de φιλομμειδής (Hom., *Il.* 3.424) ou de μειδιαίσαισα (Sapph., fr. 1. 14).

¹⁵⁹² Hermary (1997) p. 103-104. Il faut garder en mémoire que le pouvoir royal lagide se caractérise par l'importance des stratégies de communications qu'il met en œuvre et que les textes reflètent parfois moins une réalité politique ou matérielle qu'une construction du pouvoir par le langage.

¹⁵⁹³ Ce même sanctuaire abritait, à l'époque hellénistique, un *Arsinoeion* : Fourrier (2015) p. 40. Les témoignages d'un culte rendu à Arsinoé II sont plus nombreux et variés à Idalion qu'à Kition, selon Fourrier (2015) p. 40 n. 42.

¹⁵⁹⁴ Elle n'est pas attestée avant Théocrite.

territoire, qui implique sa protection, est convoquée ailleurs dans les *Idylles*¹⁵⁹⁵. Dans l'*Idylle 16* (v. 104-105), ce sont les Grâces qui « aiment Orchomène la Minyenne », ὧ Ἐτεόκλειοι Χάριτες θεαί, ὧ Μινύειον || Ὀρχομενὸν φιλέοισαι. Et dans l'*Idylle 17* (v. 70), le « roi Apollon aime également aussi Rhénée » (ἴσον καὶ Ῥήναιαν ἄναξ ἐφίλησεν Ἀπόλλων).

La φιλία est au cœur du projet politique de Ptolémée II ; il n'est pas anodin que le verbe apparaisse à cinq reprises dans l'*Idylle 17*. À travers l'évocation de la φιλία d'Aphrodite, le poète mobilise le vocabulaire idéologique des souverains et annonce les manifestations de la φιλία de la reine Arsinoé II.

v. 101 : αἰπεινάν τ' Ἔρυκα, χρυσῶ παίζοισ' Ἀφροδίτα,

L'hexamètre, spondaïque, fait partie des types de vers rejetés par Callimaque. Le rythme du poème affirme une forme d'originalité et d'identité poétique. Le α initial du nom Ἀφροδίτα est abrégé (*correptio attica*).

À travers la mention d'Éryx, située en Sicile, c'est aussi l'étendue du domaine de la déesse qui est évoqué ; comme Aphrodite-Arsinoé-Euploia, c'est une déesse des marins¹⁵⁹⁶. Selon Thucydide (*Hist.* 6. 46), le temple d'Aphrodite à Éryx était le plus riche de tous. Dans le corpus poétique, Éryx est évoquée par trois des principaux poètes alexandrins¹⁵⁹⁷. Plus particulièrement, les vers 100-101 entretiennent un dialogue possible avec un vers de Callimaque (*Aitia*, fr. 43. 43 Pf.) : φίλατο κα[ι] κεστ[ο]ῦ [δ]εσπότ[ι]ς ἦν Ἔρυκα, « Éryx qu'aima aussi la maîtresse du ceste ».

Enfin, la mention d'Éryx convoque indirectement l'origine sicilienne de Théocrite. Si Aphrodite aime la Sicile, et ainsi par synecdoque Théocrite, la nouvelle Aphrodite lagide devrait également couvrir de bienfaits le poète¹⁵⁹⁸.

αἰπεινάν : L'adjectif est homérique. Dans l'*Illiade*, il caractérise notamment Ilion (Ἴλιος αἰπεινή), ce qui confère à Éryx une grandeur accrue¹⁵⁹⁹. L'adjectif est d'autant plus intéressant

¹⁵⁹⁵ Voir aussi Call., *Aitia*, fr. 43. 53.

¹⁵⁹⁶ Comme l'exprime le mythe de Boutès chez Apollonios de Rhodes (*Arg.* 4. 914-919). Fenet (2016) §75 : « L'origine phénicienne de la déesse, avant son hellénisation datable du Ve s. a. C., laisse également supposer un culte actif de la part des navigateurs ».

¹⁵⁹⁷ Apollonios de Rhodes (*Arg.* 4. 917-918) : θεὰ Ἔρυκος μεδέουσα || Κύπρις.

¹⁵⁹⁸ Sur la protection du poète, voir *Id.* 16. 13.

¹⁵⁹⁹ L'adjectif est d'autant plus intéressant que la tradition rapportée par Thucydide (*Hist.* 6. 2) faisait d'Éryx une fondation par les Élymiens, peuple qui se réclamait d'ascendance troyenne.

qu'une tradition, rapportée par Thucydide (*Hist.* 6. 2) faisait d'Éryx une fondation par les Élymiens, un peuple qui se réclamait d'ascendance troyenne. L'adjectif est aussi employé pour caractériser la coque d'un navire (*Il.* 2. 869 ; *Od.* 6. 123), ce qui pourrait évoquer subtilement les fonctions de protectrice des marins de la déesse Aphrodite¹⁶⁰⁰. L'allusion pourrait être d'ailleurs soulignée par un jeu de mots fondé sur le double sens de l'adjectif, qui signifie « difficile à comprendre » chez Pindare (*Ol.* 9. 108). Enfin, proche par le sens de l'adjectif ἀκρᾶιος qui caractérise Aphrodite¹⁶⁰¹, l'adjectif pourrait être mis en lien avec inscription alexandrine plus tardive qui atteste l'existence d'un culte à Aphrodite Akraia Arsinoé (*SEG* 8 361) : Ἀφροδίτη | Ἀκράϊαι Ἀρσινόη | Φιλοκράτης | καὶ Ἑλλάγιον.

Ἐρυκα : L'Éryx est le second sommet de Sicile après l'Etna. La hauteur du Mont Éryx est aussi chantée par Virgile (*Én.* 5. 759-760)¹⁶⁰². Le nom est généralement attesté au masculin, sauf ici et chez Callimaque dans ses *Aitia* (fr. 43. 53). Ce féminin inhabituel pourrait confirmer l'existence d'un dialogue poétique et lexicologique entre les deux poètes.

Le sanctuaire d'Aphrodite à Éryx est toujours connu à l'époque hellénistique pour sa richesse¹⁶⁰³, selon les témoignages de Philinos (fr. 4. 8) et de Polybe (*Hist.* 1. 55. 8-9). Peu de sources matérielles, à l'exception de données numismatiques¹⁶⁰⁴, permettent d'attester d'un culte d'Adonis à Éryx : le lieu est plutôt associé à un autre amant d'Aphrodite, Boutès. En effet, Apollonios de Rhodes dans les *Argonautiques* raconte que le héros, un Argonaute d'Athènes, se jeta du navire en succombant au chant des Sirènes et fut sauvé par Cypris qui l'emmena près du Cap Lilibée (4. 912-919). D'après une tradition rapportée par Lycophron (*Alex.* 866 sq.) Diodore de Sicile (*Bibl.* 4. 83. 1-4) et Virgile, (*Én.* 5. 22sq.), Éryx serait né de l'union d'Aphrodite et de Boutès.

Comme au vers précédent, la mention d'Éryx relève autant du politique que du religieux. En mentionnant Golgoi, Idalion, Éryx puis au vers 126, Milet et Samos, la poétesse chante

¹⁶⁰⁰ Voir l'étude de Demetriou (2010) sur les rapports entre Aphrodite et la mer qui se trouve déjà en germe dans le récit de sa naissance chez Hésiode.

¹⁶⁰¹ Une Aphrodite Akraia est attestée à Cnide, et à Trézène ainsi que sur le mont Olympe à Chypre (Paus. 1. 1. 3 ; 2. 32. 6 ; Strab. 14. 6. 3).

¹⁶⁰² Chez Virgile, la déesse adorée à Éryx est la Vénus Idalienne. Enée souhaite d'ailleurs que la nouvelle ville soit une nouvelle Troie (*hoc Ilium et haec loca Troiam || esse iubet*, v. 756-757). Chez Horace, (*Od.* 1. 2. 33) l'expression *Erycina ridens* pourrait peut-être éclairer le sens de παίζοις'.

¹⁶⁰³ Voir aussi Diod. 4. 83.1 ; *Él. N. A.* 10. 50 ; Strabon (6. 2. 6) y rapporte la présence de prostitution sacrée.

¹⁶⁰⁴ Lee (1999).

indirectement la sphère d'influence des Ptolémées¹⁶⁰⁵. En 277, Éryx est repris par Pyrrhus, allié de Ptolémée II, aux Carthaginois ; il quitte la Sicile en 276. Le mariage d'Agathoclès et de Théoxéna, fille de Ptolémée Sôter a rapproché Syracuse et la dynastie lagide. Ces relations se sont développées sous Hiéron II et reposent principalement sur des intérêts diplomatiques communs contre Carthage et sur la convergence de certains intérêts économiques.

Les deux premiers vers de l'hymne de la poétesse constituent ainsi une invocation à une Aphrodite déesse royale et maritime, à l'image de la souveraine, qui peine à donner une place franche à Adonis. Le choix des lieux de culte mentionnés ainsi que les fonctions de la déesse ont une dimension politique qui suggère l'association de la figure divine et de la figure royale.

χρυσῶ παίζουσ' Ἀφροδίτα : La périphrase met en relief, au niveau de la pause bucolique, le verbe παίζω, qui est apparu à plusieurs reprises dans le dialogue des Syracusaines, et son sujet¹⁶⁰⁶, Ἀφροδίτα, dont le alpha initial est abrégé par *correptio attica* (voir aussi *Id.* 1. 138). Chez Théocrite, le jeu est associé à la plaisanterie, à la moquerie (*Id.* 14. 8 et 22 ; 20. 8) à la jeunesse (*Id.* 18. 13-14 ; 15. 41) mais aussi au vol (*Id.* 15. 49). En définissant Aphrodite par le jeu, le poète ménage de manière intéressante un écho avec Zopyrion (v. 42) mais aussi avec les malfaiteurs évoqués par Praxinoa (v. 50). La tournure est originale et a suscité des commentaires. Cependant, le tour peut être rapproché d'une épigramme de Callimaque dans laquelle un nautille dédié à Cypris-Zéphyritis, espère devenir, par le même effet de glissement, le « jouet admirable » d'Arsinoé II (τὸ περίσκεπτον παίγνιον, *Ép.* 5. 8).

L'or est bien souvent associé à Aphrodite¹⁶⁰⁷. Cette périphrase évoque l'épithète ordinaire d'Aphrodite, χρυσῆ Ἀφροδίτη chez Homère (11 occurrences ; voir, par exemple, *Il.* 3. 64 ; 5. 426) et l'expression πολυχρύσου Ἀφροδίτης, qui caractérise la déesse dans l'un des *Hymnes Homériques* qui lui est consacré (5. 1 et 9) et chez Hésiode (*Théog.* 780 ; *Tvaux*, v. 521 ; *Bouclier* v. 8 et 47 ; fr. 185. 17 ; fr. 253. 3). La déesse est dite ailleurs χρυσοστέφανον (*Hy. Hom.* 6. 1 ; *Sapph.*, fr. 33. 1) ; χρυσάνιος (*Soph.*, *Æd. Col.* 693) ou χρύσοφρυς (*Archippos*, fr. 18. 1).

¹⁶⁰⁵ Voir Reed (2000) p. 320 n. 3.

¹⁶⁰⁶ Un autre passage, dans un poème anacréontique, évoque le « jeu du corps d'Aphrodite » (fr. 57. 29-30), associé à la natation : Παφίης τε σῶμα παίζει || ἵνα νήγεται γελῶσα : « le corps de la Paphienne joue pour que rieuse, elle nage ».

¹⁶⁰⁷ Voir aussi Théoc., *Id.* 10. 33 ; deux épigrammes d'Antipater (*AP* 5. 30 et 31) jouent sur le rapprochement d'Aphrodite et de l'or pour évoquer les rapports entre la richesse de l'amant et l'érotisme. C'est à cela que pense le scholiaste.

Par sa construction, l'expression évoque un vers d'un *Hymne homérique à Aphrodite* (5. 65) : χρυσῶ κοσμηθεῖσα φιλομειδῆς Ἀφροδίτη, « Aphrodite qui aime les sourires, parée d'or ». Le sourire d'Aphrodite correspond par ailleurs à ce que dit Horace de la Vénus Érycine (*Odes*, I. 2. 33-34 ; 3. 67). Eusthate (*Commentarii ad Homeri Iliad*, 1. 606. 18) paraphrase l'expression Χρυσῆ δὲ Ἀφροδίτη ἢ χρυσοφόρος et ajoute (1. 607. 2) que « Théocrite a transformé l'expression : il dit « Aphrodite qui joue avec l'or » : Θεόκριτος δὲ μεταλαβὼν τὸ νόημα χρυσῶ παίζουσιν | Ἀφροδίτην φησί.

Le participe παίζοισ' semble évoquer un objet que la déesse aurait en main. Pour Vollgraff¹⁶⁰⁸, l'expression renverrait à une représentation classique de la déesse qui « joue avec la pendeloque de son collier d'or ». Mais la poétesse pourrait aussi évoquer une représentation « royale » d'Aphrodite, « habituellement signalée par la présence du *basileion* au sommet de sa coiffure¹⁶⁰⁹ » et jouant avec sa chevelure d'or. On peut penser au type de la Vénus Benghazi, parfois appelée Vénus Bérénice, par exemple¹⁶¹⁰. Des traces de polychromie aux tons jaunes et dorés sont ainsi attestées sur des statues de la déesse (par exemple, BM. 1884, 0617.1). La blondeur « divine » reste une caractéristique des héros et des rois à l'époque ptolémaïque. Ptolémée II est d'ailleurs « blond » chez Théocrite (*Id.* 17). De même, Catulle (66. 62) fait de Bérénice II une blonde.

Enfin, on pourrait évoquer l'hypothèse du jeu des osselets qui se trouvent à la fois associés à la divination, au mariage des jeunes filles¹⁶¹¹ (voir *Id.* 18. 13-14), mais aussi à la chance en navigation¹⁶¹², ce qui correspondrait tout à fait à la déesse Akraia, Zéphyritis ou Euploia. Le coup le plus heureux s'appelait d'ailleurs le coup d'Aphrodite ; des osselets dorés ou en or sont attestés, y compris comme éléments de colliers¹⁶¹³. Des sources numismatiques pourraient aussi confirmer cette hypothèse. « Astragaloi occur on several coin issues from Cyprus, where their use in divination is attested epigraphically for Aphrodite's sanctuary at Paphos (...) Elsewhere on Cyprus, astragaloi are found as unchanging symbols on mid-fifth century staters and tetrobols of

¹⁶⁰⁸ Vollgraff (1948) p. 1085.

¹⁶⁰⁹ Soyez (1977) p. 78.

¹⁶¹⁰ Voir Annexe Iconographique : figure 17. Elle est conservée au Penn Museum de Philadelphie (inv. 69-14-1). Voir Romano (2006), p. 44, no. 29 ; la statue pourrait être une copie d'un original alexandrin du III^e s.

¹⁶¹¹ Dans une épigramme attribuée à Antipater (*AP* 6. 276), l'adjectif φιλαστράγαλος, « qui aime les osselets » caractérise les jeunes filles nubiles.

¹⁶¹² Queyrel (1987) étudie la présence de la représentation d'osselets sur des ancres de navires grecs antiques.

¹⁶¹³ Bruce (2011) n. 11, 12 et 13 p. 307.

Idalion¹⁶¹⁴». Un miroir en bronze conservé au British Museum (Inv. BM 88. 12-13) représente ainsi Aphrodite accompagnée d'Éros en train de jouer contre Pan aux osselets. De manière remarquable, elle est accusée de tricher par Pan¹⁶¹⁵.

v. 102 : οἶόν δὴ τὸν Ἄδωνιν ἀπ' ἀενάω Ἀχέροντος

Le vers rappelle l'exclamation de Praxinoa au vers 86 : ὁ τριφίλητος Ἄδωνις, ὁ κὴν Ἀχέροντι φιληθεῖς. Quatre dactyles se succèdent après un spondée initial, l'assonance en ο-ω confère une forme de solennité au vers.

οἶόν δὴ : C'est la leçon de B3. Le vers débute d'une manière « épique » : cette expression est bien attestée chez Homère (*Il.* 13. 633 ; 17. 587 ; 21. 57 ; *Od.* 5. 183 ; 11. 429, etc.) et chez Hésiode (*Boucl.* 106).

τὸν Ἄδωνιν : Cette forme accompagnée de l'article est attestée, avant Théocrite, chez Sappho (fr. 168 : ὦ τὸν Ἄδωνιν) et chez les comiques Phérécrate (fr. 170) et Euboulos (fr. 14. 4). Adonis est enfin mentionné au vers 102 après deux vers dévolus à Aphrodite. Sa mention confirme partiellement l'annonce faite par Gorgô au vers 96 (μέλλει τὸν Ἄδωνιν ἀεΐδειν) concernant le contenu du chant. Il est de nouveau évoqué au vers 111, après Aphrodite, les Saisons, Bérénice, Hélène et Arsinoé II. D'emblée, on peut se demander dans quelle mesure Adonis se trouve être la figure centrale de l'hymne. Pratiquement effacé dans un premier temps, par une Aphrodite-Arsinoé II prépondérante, il se trouve de nouveau « noyé » par l'évocation d'une série de femmes mythiques ou historiques. Comme Atallah l'affirme, en réalité, « son existence même est liée à la divinité féminine qui est à la fois sa mère, son épouse et son amante¹⁶¹⁶. » Le caractère « secondaire » du dieu semble être la norme. « C'est à peine, écrit Glotz¹⁶¹⁷, si le culte d'Adonis a eu quelque indépendance ; toujours et partout on adore Aphrodite avec lui et en lui ».

¹⁶¹⁴ Ashton (2019) p. 114-115 : « Les *astragaloï* figurent sur plusieurs monnaies de Chypre, où leur utilisation pour la divination est attestée épigraphiquement pour le sanctuaire d'Aphrodite à Paphos (...) Ailleurs à Chypre, les *astragaloï* figurent comme des symboles sur des statères et des tétrabolos du milieu du cinquième siècle d'Idalion ».

¹⁶¹⁵ La notion de jeu, et de triche, est plus fréquemment associée à Éros : chez Apollonios de Rhodes, Éros et Ganymède jouent avec un dé d'or (*Arg.* 3.115-118) ; dans l'*Idylle 30*, Éros est δολομάχανος (v. 25). Alcman le premier, figure un Éros joueur (fr. 58). Des vers anacréontiques (fr. 52b) associent clairement le jeu et la sexualité : μάλλον δίδασκε παίζειν || μετὰ χρυσηῆς Ἀφροδίτης, « apprends-moi plutôt à jouer avec l'Aphrodite d'or ». Sur les rapports du jeu et de l'amour dans l'Antiquité grecque, voir Dasen (2016).

¹⁶¹⁶ Atallah (1966) p. 21.

¹⁶¹⁷ Glotz (1920) p. 179.

Adonis est une divinité un peu marginale dans la littérature avant l'époque ptolémaïque. Son apparition se cantonne largement, d'après les sources conservées¹⁶¹⁸, à la poésie féminine (Sappho, fr. 140a et fr. 168 ; Praxilla, fr. 747 PMG) et à la comédie¹⁶¹⁹. Cet intérêt pour le dieu se renouvelle à l'époque hellénistique¹⁶²⁰, sans doute lien avec la conception ptolémaïque d'une mythographie qui fait d'Adonis, figure rapprochée de celle d'Osiris, un dieu opportuniste.

ἀενάω Ἀχέροντος : L'hiatus met en valeur l'association inattendue de ces deux *hapax* homériques. Dans l'*Idylle 16*, l'Achéron est qualifié de « froid » (ψυχροῦ Ἀχέροντος, v. 31).

ἀενάω : C'est la forme dorienne du génitif. L'adjectif est un *hapax* homérique attesté dans le chant 13 de l'*Odyssée* où il caractérise positivement l'un des éléments du paysage « idyllique » de l'île de Schérie (v. 109) : ὕδατ' ἀενάοντα, une « onde qui coule éternelle ». L'adjectif est ensuite régulièrement associé à l'eau (Hés., *Tvauux*, 595 ; Hdt., *Hist.* 1. 93. 145 ; Esch., *Suppl.* 553 ; Eur., *Ion*, 1083). Chez Théocrite, l'emploi de l'adjectif en fait un élément de caractérisation du paysage bucolique et en particulier de la source (*Ép.* 4. 5 ; *Id.* 22. 37). Adonis est une divinité des bois pour Théocrite (*Id.* 1. 109 ; 20. 34-35). L'emploi inattendu de cet adjectif pourrait être une manière d'évoquer une « contamination » bucolique des Adonies.

Surtout, l'emploi de cet adjectif relativement rare dans un contexte funèbre pourrait convoquer le souvenir de poèmes de Simonide ou qui lui sont attribués. L'adjectif ἀεναός employé dans trois passages de son œuvre, semble unifier trois thématiques chères au poète et susceptibles d'être ici convoquées par Théocrite : celle de la mort (*AP* 7. 514. 2), de l'eau « qui coule sans cesse » (ἀεναοῖς ποταμοῖσ', fr. 76. 1. 2) et de la réputation qui survit pour toujours (ἀεναόν τε κλέος, fr. 26. 1. 9).

Enfin, on ne peut pas écarter la possibilité que Théocrite, non sans ironie pour la voix poétique, convoque le souvenir « sordide » d'un passage des *Grenouilles* d'Aristophane, unique passage conservé où, avant Théocrite, l'adjectif est associé aux eaux des Enfers : c'est, en effet, selon le témoignage d'Héraclès lui-même : σκῶρ ἀείνων, « de la merde qui n'en finit pas de couler » (v. 146).

¹⁶¹⁸ D'après Épiménide (fr. 57), Bernabé, Antimaque (?) et Panyassis auraient parlé d'Adonis dans au moins un de leurs poèmes ; on retrouve le nom d'Adonis dans un fragment de la *Mélanippe* d'Euripide (fr. 515) et le tragédien Dionysos lui aurait consacré une tragédie dont seul le titre a été transmis.

¹⁶¹⁹ Phérécrate (fr. 170) ; Aristoph., *Lys.* 393 et 396 ; Eub., fr. 14. 4 ; *Adonis* est aussi le titre de plusieurs comédies par Araros, Nicophon, Platon le comique, Antiphane et Philiscos.

¹⁶²⁰ On trouve mention d'Adonis chez Callimaque, Bion, Lycophron, Euphorion, Sotadès ; c'est aussi le titre de tragédies perdues de Ptolémée IV Philopator et de Glycon.

Ἀχέρωντος : C'est un *hapax* homérique (*Od.* 10. 513) attesté dans un passage qui établit la liste des fleuves de l'Hadès (v. 512-514). Le nom est ensuite attesté chez Sappho dans un fragment qui semble associer la poésie à une renommée immortelle (fr. 65. 5-10) :

[Ψάφοι, σεφίλ[
 Κύπρωι β[α]σίλ[
 [καίτοι μέγα δ.[
 ὄ]σσοις φαέθωγ [
πάνται κλέος [
 καί σ' ἐνν Ἀχέρ[οντ
Sappho, bien aimée...
Pour Cypris souveraine...
Assurément un grand...
Pour tous ceux le jour...
Partout la renommée...
Et même toi, dans l'Achéron...

Le fleuve Achéron est le seul des fleuves infernaux attesté chez Théocrite ; il est à remarquer que cinq des six occurrences du nom se trouvent dans les *Idylles* politiques. Dans l'*Idylle 17* (v. 46-47), le poète évoque la mort de Bérénice I^{re}¹⁶²¹. Les trois occurrences de l'*Idylle 15* (v. 86 ; 102 et 136-137) entrent en résonance avec diverses préoccupations de Théocrite : les thèmes de l'amour par-delà la mort (v. 86) ; les liens entre l'eau, le paysage bucolique et la mort ; l'immortalité poétique¹⁶²² et politique. Pour Euphorion (fr. 43), c'est cependant le Cocyte « seul », qui a pu laver les blessures d'Adonis : Κώκυτός <τοι> μῶνος ἀφ' ἔλκεα νίψεν Ἄδωνιν.

v. 103 : μὴνὶ δωδεκάτῳ μαλακαὶ πόδας ἄγαγον ὦραι,

L'allitération en α illustre avec clarté la continuité dialectale des personnages. Le tableau convoque le tableau des Saisons escortant Adonis vers le monde des vivants. Les Adonies

¹⁶²¹ Les échos conscients qui traversent le corpus théocritéen justifient la thèse de Reed (2000) qui propose de voir dans la figure d'Adonis la figure de Bérénice I^{re} morte. Bérénice I^{re} n'est pas la seule figure royale superposable à la figure du jeune dieu et annonce, par l'exemple, le « destin » de Ptolémée II.

¹⁶²² Dans l'*Idylle 12* (v. 19), le fleuve est associé à la mort de l'amant mais aussi à l'immortalité de l'amour lorsqu'il est transmis par la parole ; on retrouve cette idée de l'immortalité liée à la poésie dans l'*Idylle 16* (v. 30-32).

d'Arsinoé II ne comportent pas le spectacle de la résurrection d'Adonis en tant que tel : celle-ci paraît traduite par la hiérogamie qui précède immédiatement la mort d'Adonis¹⁶²³.

μηνὶ δωδεκάτῳ : C'est un datif de temps. L'expression a une tonalité archaïque qui peut rappeler Homère. Ainsi, au chant 5 de l'*Illiade* (v. 387), le poète évoque l'épisode de l'enfermement d'Arès « dans une jarre de bronze pendant treize mois » : χαλκῆφ δ' ἐν κεράμφφ δέδετο τρισκαίδεκα μῆνας. La forme μηνὶ se trouve en même position en *Od.* 24. 118.

La poétesse insiste sur l'éternel retour d'un cycle annuel (v. 103-104 ; v. 143-144)¹⁶²⁴. L'Égypte antique compte, comme le calendrier grec, douze mois dans l'année. Cependant, le calendrier égyptien est un calendrier solaire comptant trois saisons de quatre mois¹⁶²⁵ tandis que le calendrier macédonien, lunaire comptait à l'époque hellénistique quatre saisons. Les deux traditions calendaires étaient ainsi difficilement compatibles dans l'Égypte lagide et un nouveau calendrier, remaniant la tradition macédonienne a dû, rapidement, être mis en place¹⁶²⁶. C'est au moins comme un signe de cette complexité calendaire que l'on peut interpréter la présence des quatre Saisons accompagnées d'Eniautos, l'année solaire et de Pentétéris durant la Grande Procession des Ptolemaia. La fête correspond traditionnellement au lever héliaque de Sirius ; les crues du Nil sont aussi associées à cette période ainsi que les vents Etésiens. C'est à l'été qu'Adonis retourne sous la terre retrouver Perséphone.

μαλακαὶ πόδας : πόδας est un accusatif de relation. L'expression, dont se souviendra probablement Nonnos de Panopolis est originale¹⁶²⁷. On peut comparer l'expression avec l'arrivée de Daphnis chez Simaetha (*Id.* 2. 120) est dite : ποδὶ κούφφ. L'emploi de μαλακαὶ introduit l'isotopie du « moelleux », récurrente dans l'hymne (v. 119 : μαλακῶ βρίθοισαι ἀνήθφ ; v. 125 : πορφύρεοι δὲ τάπητες ἄνω μαλακώτεροι ὕπνω). De manière amusante, on peut noter un écho qui rapproche Eunoia (v. 28) et Adonis que le chant et la mise en scène contribuent à peindre alangui.

¹⁶²³ Il est difficile de déterminer si Adonis est mort ou vivant au moment de l'étreinte. Dans l'*Idylle* 3 (v. 45-47), la mort n'empêche pas les étreintes de Cythère.

¹⁶²⁴ Comme plus tard Ovide (*Mét.* 10. 724 sq.)

¹⁶²⁵ La première (*sha*) correspondait au début de l'inondation du Nil, qui, astronomiquement, coïncidait avec le lever héliaque de l'étoile Sirius (Sothis) ; la seconde (*per*) était celle des semailles. La troisième (*shemou*) était celle des moissons.

¹⁶²⁶ Plus tardivement, autour de 262, selon Hazzard & Fitzgerald (1991). La nouvelle organisation du calendrier est permise par un renouveau et un développement de l'astronomie à l'époque hellénistique et la présence à Alexandrie de savants comme Aristarque de Samos, Dionysos, ou Conon, par exemple. Le principe étant de mettre en place un calendrier stabilisé et symbole d'une nouvelle ère en fixant des dates fixes, et en particulier celle des *Ptolemaia*, à partir des observations stellaires

¹⁶²⁷ Nonnos (*Dion.* 7. 107 ; 8. 5) emploie l'adjectif εὔποδες.

Dans les *Hymnes homériques*, les épiclèses employées pour les Saisons sont εὐφρονες (*H. hom. Ap.* 194) et χρυσάμπυκες (*H. hom. Aph.* 6. 5 et 12). Monteil¹⁶²⁸ interprète l'expression μαλακαὶ πόδας en rapprochant le passage de l'expression *tacito passu* d'Ovide (*Tristes*, 4. 27 : *interea tacito passu labentibus annis*) et la traduit par « pieds silencieux ». Or, il s'agit peut-être davantage de leur nonchalance, de leur lenteur. Le poème pourrait impliquer deux rapports au temps distinct : celui des dieux, plus étiré et celui des hommes, illustré par la hâte constante des Syracusaines.

Il est impossible de dire si Théocrite s'amuse à instiller du vocabulaire hippique et hippiatrice ici, mais il est à noter que des chevaux qualifiés de μαλακόπους dans le corpus des *Hippiatrica*¹⁶²⁹. Ces « pieds mous » sont évidemment un handicap pour le cheval (*Xén., Eq. Mag.* 1. 3. 7).

ἄγαγον : La forme est dorienne. Les Saisons ont une fonction de guide dès l'époque archaïque. Elles accueillent Aphrodite à sa naissance (*Hy. Hom.* 6. 5-6), la parent puis la « conduisirent auprès des Immortels » : ἦγον ἐς ἀθανάτους.

ῥῶραι : Filles de Zeus et de Thémis (*Hés., Théog.* 900-901), les Saisons gardent les portes « automatiques » de l'Olympe au chant 8 de l'*Odyssée* (v. 393). Elles n'apparaissent pas ailleurs en compagnie d'Adonis, mais elles sont liées à Aphrodite (*Hy. Hom Aphr.* 6. 5-13 ; *Cypria*, fr. 4). Associées à la végétation et aux fleurs¹⁶³⁰, elles personnifient les saisons et sont garantes de l'ordre naturel. Elles sont représentées aux côtés du Nil et des vents Étésiens sur la tasse Farnèse conservée au Musée archéologique de Naples¹⁶³¹. Le décor représente, à la fin de l'été, l'annonce de la prospérité renouvelée de l'Égypte la saison revenue.

Les Saisons figurent au nombre de quatre dans la Grande Procession de Ptolémée Philadelphie (*Ath., Deipn.* 198b) conformément à la division de l'année en vigueur ; Hésiode en cite trois (*Théog.* v. 901-906), comme Méléagre (*AP* 9. 16) : Τρισσαὶ μὲν Χάριτες, τρεῖς δὲ γλυκυπάρθενοι ῥῶραι « Trois sont les Charites et trois sont les Saisons, douces vierges ».

Le rapprochement des Saisons et des Charites chez Méléagre ou des Muses et des Saisons chez Hésiode (l'une porte le nom de Thalie, plus souvent identifiée comme une Muse) invite à les

¹⁶²⁸ Monteil (1968) p. 162.

¹⁶²⁹ *Hippiatr. Berol.* 95. 2. 2 et 8 ; 104. t ; 104. 1. 3 ; 104. 5. t et 2.

¹⁶³⁰ Elles sont dites πολάνθεμοι chez Pindare, *Ol.* 13. 17.

¹⁶³¹ Voir annexe Iconographique : figure 18.

considérer comme des divinités amies de la poésie comme dans l'*Idylle 1* (v. 150) où elles sont évoquées dans la description de la coupe : Ὠρᾶν πεπλύσθαι νιν ἐπὶ κρᾶναισι δοκησεῖς, « tu la dirais lavée dans la source des Saisons ».

v. 104 : βάρδισται μακάρων Ὠραι φίλαι· ἀλλὰ ποθειναί

Le vers est caractérisé par la reprise du nom Ὠραι amplifié par trois adjectifs¹⁶³². Les Saisons symbolisent ici le retour attendu de la végétation. L'ordre des mots et les sonorités mettent en valeur le sentiment d'attente et de désir (βάρδισται ; ποθειναί) des hommes reconnaissants de leur retour.

βάρδισται : Noter la métathèse du superlatif de βραδύς ; c'est selon Grégoire Pardus¹⁶³³, une forme dorienne. Théocrite emploie également la forme du comparatif βαρδύτερος (*Id.* 29. 30). Comme l'expression μαλακαὶ πόδας, l'adjectif semble évoquer la lenteur avec laquelle reviennent les Saisons ; on pourrait traduire par « les plus indolentes¹⁶³⁴ ».

Homère emploie à deux reprises seulement, au chant 23 de l'*Illiade*, cette forme particulière du superlatif, βάρδιστοι, ou βάρδισται selon Apollonios le sophiste¹⁶³⁵. Le superlatif caractérise les chevaux d'Archiloque qui sont les plus lents pour la course de char, dans l'épisode des jeux funèbres en l'honneur de Patrocle. Cet *hapax* est employé à deux reprises en même position métrique (v. 310 et 530). La proximité de cet adjectif et de l'expression μαλακαὶ πόδας pourrait nous orienter vers une certaine dissonance à mettre en relation avec l'isotopie du cheval et la phobie de Praxinoa.

μακάρων : L'adjectif homérique désigne d'abord les dieux « bienheureux » ; il s'applique ensuite à des hommes (*Il.* 3, 182) et peut signifier « riche », « opulent ». Chez Hésiode, les îles des Bienheureux (Μακάρων νῆσοι) désignent le pays des âmes mortes. Chez Théocrite, l'adjectif μακάριον a une importance politique dans l'*Idylle 17* : en effet, selon le poète, (v. 16-17) Ptolémée Sôter bénéficie, grâce à Zeus, d'honneurs égaux à ceux des dieux¹⁶³⁶ : « τῆγον καὶ μακάρεσσι

¹⁶³² Cette figure de la *truductio* se retrouve par exemple en *Id.* 1. 144-145 ; *Id.* 2. 23.

¹⁶³³ *De dialectis*, 3. 480.

¹⁶³⁴ On peut comparer l'expression à celle forgée par Horace, *piger annus*, (*Ép.* 1. 1. 21) ou à l'expression *tardi menses* chez Virgile (*Géor.* 1. 32).

¹⁶³⁵ Apoll., *Lex. Hom.* 50. 24.

¹⁶³⁶ L'expression πατήρ, qui désigne Zeus, a une forme d'ambiguïté qui semble permettre de comprendre que Ptolémée Sôter est, en quelque sorte, fils de Zeus. Cette « homotimie » avec les dieux, attestée également dans les sources

πατήρ ὁμότιμον ἔθηκεν || ἀθανάτοις, καί οἱ χρύσεος θρόνος ἐν Διὸς οἴκῳ, « Le père¹⁶³⁷ le fit égal en honneur aux bienheureux Immortels eux-mêmes, et il y a un trône d'or pour lui dans la maison de Zeus ».

ἜΩραι φίλαι : L'expression ἜΩραι φίλαι se trouve chez Aristophane (*Paix*, v. 1166-1168) : ἐσθίω κἀπέχω || χᾶμα φήμ', «ἜΩραι φίλαι ·», « Je mange sans poser <la figue>, et en même temps je dis *Saisons chéries* ». L'expression ἜΩραι φίλαι pourrait faire allusion à un titre de chanson bucolique. Ainsi, Procope de Gaza (*Discours* 2. 41-43) décrit l'arrivée du printemps et son effet sur le pâtre et le berger : καὶ ἄδει μὲν τὰς Νύμφας, ὕμνει δὲ τὸν Πᾶνα. καὶ „ἜΩραι φίλαι“ πολλάκις ἐφθέγγετο, « et il chante les Nymphes, il entonne un hymne pour Pan, il donne aussi souvent à entendre *Saisons chéries* ».

φίλαι : Les divinités sont « chéries » lorsque l'on en attend un bienfait (Théoc. *Id.* 1. 64 ; 2. 142 ; 7. 106). À travers l'évocation de la lenteur des Saisons et l'apostrophe ἜΩραι φίλαι, le vers pourrait rappeler, non sans une certaine ironie le début de l'*Idylle* et les reproches de Praxinoa à Gorgô (v. 1-2) qui se trouve rapprochée des Saisons « nonchalantes » : Γοργὼ φίλα, ὡς χρόνῳ ἐνδοι. || θαῦμ' ὅτι καὶ νῦν ἦνθες.

ποθειναί : L'adjectif, rejeté en fin de vers développe le thème de l'attente, du désir et de l'érotisme qui traverse le mythe d'Adonis et d'Aphrodite initié par Praxinoa au vers 86 : ὁ τριφύλητος Ἄδωνις. L'expression θνητοῖσι ποθειναί caractérise les Charites dans un *Hymne Orphique* (60. 5), ce qui pourrait confirmer la dimension « poétique » de la présence des Saisons, aux Adonies d'Arsinoé II¹⁶³⁸.

v. 105 : ἔρχονται πάντεσσι βροτοῖς αἰεὶ τι φέροισαι.

Ce vers est caractérisé par une double hyperbole, figure-type du genre encomiastique, mais prise aussi des Syracusaines dans la partie mimique. Paradoxalement, Théocrite remanie des expressions qui évoquent des fléaux causés aux hommes et imprime à son vers optimisme et confiance en la divinité. Ainsi, dans son *Discours de condamnation de la Richesse* de Timocréon

épigraφiques (*IG* XII. 7. 506, l. 28 : τ]ὸν σωτήρα Πτολεμαῖον ἰσοθέοις τιμαῖ[ς]), correspond, dans l'*Idylle* 15, à la déification de Bérénice I^{re} par Aphrodite.

¹⁶³⁷ C'est la manière dont les dieux s'adressent à Zeus dans l'*Iliade*, même s'ils ne sont pas ses enfants (*Il.* 1. 503 et 533).

¹⁶³⁸ Voir aussi *Id.* 1. 150 : la coupe (comme le poème de Théocrite) exerce une attirance particulière du fait qu'elle semble lavée dans la source des Saisons.

(fr. 5. 3), le poète invective la Richesse en employant une double hyperbole similaire : διὰ σὲ γὰρ πάντ' || αἰὲν ἀνθρώποις κακά, « Car à cause de toi, tous les maux pour les hommes seront éternels ». De même, dans les *Travaux et les Jours*, Hésiode condamne les maladies (v. 103) : αὐτόματοι φοιτῶσι κακὰ θνητοῖσι φέρουσαι, « d'elles-mêmes, elles apportent des maux aux mortels » ; au vers 223, c'est la Justice, qui « apporte du mal aux hommes » (κακὸν ἀνθρώποισι φέρουσα) qui l'ont chassée et maltraitée¹⁶³⁹.

Le vers témoigne du nouveau contexte religieux : ce sont des formules rituelles ou oraculaires, dont on a des exemples pour la religion égyptienne (voir v. 111), qui sont le plus proche de cette expression, comme en témoigne ce vers du troisième livre des *Oracles Sibyllins* (v. 583) : ἔσονται μέγα χάρμα βροτοῖς πάντεσσι φέροντες, « ils seront porteurs pour tous les mortels d'une très grande joie ».

πάντεσσι βροτοῖς : L'expression est la quasi-citation d'une clausule homérique attestée en *Od.* 13. 397. Athéna dit à Ulysse qu'elle le rendra « impossible à reconnaître pour tous les hommes », ἀλλ' ἄγε σ' ἄγνωστον τεύξω πάντεσσι βροτοῖσι. Les formes πᾶσι et πάντεσσι coexistent chez Théocrite¹⁶⁴⁰ et la forme πάντεσσι est employé de nouveau en même position métrique au vers 111 (Ἀρσινόα πάντεσσι καλοῖς ἀτιτάλλει Ἄδωνιν).

αἰεὶ τι φέροισαι : La présence de la forme φέροισαι imprime au vers une sonorité dorienne marquée. La fin de l'hexamètre convoque de nouveau le souvenir du pessimisme des *Travaux et des Jours* d'Hésiode ; plus précisément, Théocrite imite la clausule d'un vers (v. 823) où Hésiode évoque l'absence de bienfaits des « ingrates Journées » : Αἶδε μὲν ἡμέραι εἰσὶν ἐπιχθονίους μέγ' ὄνειρα· || αἰ δ' ἄλλαι μετάδουποι, ἀκήριοι, οὔ τι φέρουσαι, « Voilà les jours qui sont d'un grand secours pour les habitants de la terre, mais d'autres, intermédiaires, sont inoffensifs, ils n'apportent rien ». Le poète oppose ainsi la grâce divine aux aléas du labeur des hommes.

v. 106 : Κύπρι Διωναία, τὸ μὲν ἀθανάταν ἀπὸ θνατᾶς,

Ce vers initie un deuxième couplet de six vers adressés à Cypris qui se trouve remerciée pour un bienfait particulier : la divinisation de Bérénice I^{re}. Ces vers peuvent être considérés comme un

¹⁶³⁹ Voir aussi v. 822-823.

¹⁶⁴⁰ Voir Hunter (1996) p. 33 sq.

aition des Adonies particulières organisées par la reine : Arsinoé II, en retour, comble Adonis de présents. Le motif de la gratitude initié avec l'évocation des Saisons prend une nouvelle dimension.

L'apothéose de Bérénice I^{re} fait écho à celle de Ptolémée Sôter évoquée au vers 46. L'abondance de chiasmes qui caractérise ce passage contribue à brouiller les frontières entre ce qui relève du divin et de l'humain. De manière signifiante, le vers 111 s'achève sur l'évocation d'Arsinoé II et d'Adonis.

Κόπρι Διωναία : La tradition suivant laquelle Dionè conçut Aphrodite de Zeus est d'abord attestée chez Homère (*Il.* 5. 370 : Διώνης δὴ Ἀφροδίτη ; 5. 381) ; elle s'oppose à la version hésiodique¹⁶⁴¹. Le lien de filiation entre Dioné et Cypris est exprimé d'abord dans l'*Hélène* d'Euripide (v. 1098) : κόρη Διώνης Κύπρι, μή μ' ἐξεργάσῃ. « Fille de Dioné, Cypris cesse de m'éprouver », puis chez Théocrite. Il est à remarquer que le pseudo-Manéthe, dans ses *Apotelesmatica* (4. 356) emploie la même périphrase, Διωναίης Κύπριδος. Dionè est associée à Aphrodite à deux autres reprises chez Théocrite (*Id.* 17. 136 ; en *Id.* 7. 116, Aphrodite, elle-même est nommée Dionè).

Il est probable que le choix de cette Cypris a une dimension politique dans la mesure où Dionè, est épouse et parèdre de Zeus à Dodone, où précisément, d'après le témoignage de Callixène de Rhodes, furent institués en l'honneur de Ptolémée Sôter et de Bérénice I^{re} des enclos sacrés (καὶ τεμένεσιν ἐν Δωδώνῃ, fr. 2. 394-395) avec des statues en or. Par ailleurs, Sôter a établi sa domination sur l'île de Chypre depuis 294.

Dionè est également une déesse guérisseuse, qui soigne « sa fille » Aphrodite (*Il.* 5. 370) : Cypris manifeste l'héritage de ce pouvoir de guérison en immortalisant ceux qu'elle aime. De même, dans l'*Idylle 17* (v. 36), c'est par Cypris, fille de Dioné, que naît l'amour de Ptolémée Sôter pour Bérénice I^{re} : τᾷ μὲν Κύπρον ἔχοισα Διώνας πότνια κούρα || κόλπον ἐς εὐώδη ῥαδινὰς ἐσεμάξατο χεῖρας, « Pour elle, la souveraine qui possède Chypre, la fille de Dionè, pressa ses mains délicates sur son sein odorant ». Sa divinisation s'explique par la dévotion de Bérénice vis-à-vis de la divinité et par rapport au roi, par la réciprocité de son amour qui soude et renforce la famille royale (*Id.* 17. 40 : ἧ μὰν ἀντεφιλεῖτο πολὺ πλέον ; v. 42 : φιλέων (...) φιλεούσης).

Ces deux passages dessinent avec cohérence les étapes qui permettent des rapprochements entre Cypris, Bérénice I^{re} et Arsinoé II. En pressant ses mains sur la poitrine de Bérénice I^{re}, Cypris

¹⁶⁴¹ Hés., *Théog.* 189-199 ; Platon (*Banqu.* 180e), réconcilie ces deux versions en évoquant l'existence de deux Aphrodite : Aphrodite Ourania et Aphrodite Pandemos.

lui transmet sa désirabilité, celle-ci assure la stabilité et la force de la famille royale pour laquelle la déesse lui rend grâce. La seconde étape explicitée dans l'*Idylle 15* la hisse à l'égal des dieux. Il y a une forme de porosité, semble-t-il, entre une beauté « divine » et l'immortalité¹⁶⁴². Adoptée par la déesse, Bérénice I^{re} devient elle-même divine¹⁶⁴³ et sa descendance se trouve naturellement entourée d'une aura divine¹⁶⁴⁴ : on croit deviner une Cypris, fille de Bérénice

La mention de la mère d'Aphrodite est à rapprocher du culte cyprote d'Aphrodite évoqué au vers 100, mais aussi des diverses filiations matrilinéaires du poème (la poétesse, v. 97) ; Arsinoé II, v.110). Les filiations de ce type sont très rares dans la poésie archaïque : Déméter est appelée deux fois Ῥείης θυγάτηρ, « fille de Rhéa », dans l'*Hymne homérique à Déméter* (v. 60 et 75)¹⁶⁴⁵ ; Harmonie est « fille de l'Aphrodite d'Or », Ἀρμονίη, θυγάτηρ χρυσοῦς Ἀφροδίτης chez Hésiode (*Théog.* 975). Enfin, si l'anagrammatisation est consciente, l'épiclèse Διωναία serait particulièrement bienvenue pour les Adonies (α-Δ-ων-ία).

τὸ μὲν ἀθανάτων ἀπὸ θνατῶς : Le féminin pourrait troubler l'audience qui s'attend à l'évocation d'Adonis. Ne pourrait-on penser à Arsinoé II elle-même ? Un bref instant, les figures de Bérénice I^{re} et d'Adonis se superposent¹⁶⁴⁶, ce qui charge d'une forme d'érotisme la relation entre la déesse et la reine devenue immortelle, comme le montre B. Acosta-Hughes¹⁶⁴⁷. Le nom de Bérénice n'est révélé qu'à la fin du vers suivant. Le jeu des sonorités, avec l'allitération en -τ/θ et en -v et l'assonance en -α, associé aux figures de l'antithèse et de la paronomase renforce la

¹⁶⁴² Hunter (2003) p. 127.

¹⁶⁴³ Weber (1993) p. 253-254 évoque des pièces de monnaie sur lesquelles Bérénice I^{re} serait figurée en Aphrodite, mais les sources matérielles ou épigraphiques restent rares pour prouver une telle association en dehors de la poésie du temps (Théoc., fr. 3 et *Id.* 17. 34-52 ; *AP* 12. 77).

¹⁶⁴⁴ La mère du roi est une figure importante des familles royales qui incarne la légitimité dynastique : Sabbahy (2020). Voir aussi Carney, Donnelly & Müller (2020).

¹⁶⁴⁵ Cet intérêt se retrouve ailleurs dans la poésie de Théocrite : Achille, fils de Thétis, (*Id.* 17. 55) ; Castor et Pollux, fils de Lédé (*Id.* 22. 1) ; Héraclès, fils d'Alcmène (*Id.* 24. 20) ; Dionysos, fils de Séléné (*Id.* 24. 6). Les figures maternelles sont positives dans le poème, mais aussi ailleurs dans l'œuvre de Théocrite. Voir Manakidou (2017). C'est sans doute le portrait de sa mère par le Cyclope qui est le plus critique (*Id.* 11).

¹⁶⁴⁶ Cette surimposition du masculin et du féminin est également perçue par Reed (2000) p. 334-36. L'auteur voit, dans ce passage, la surimposition des figures de Bérénice I^{re} et d'Adonis. Selon la conception égyptienne, tout mort, mâle ou femelle, semble associé à la figure d'Osiris.

¹⁶⁴⁷ Acosta-Hughes (2010) p. 72 : « Here Aphrodite, daughter of Dione, and Arsinoe, daughter of Berenice, coalesce in one moment, both fostering the cult of Adonis. Aphrodite, the goddess whose love for Adonis is the song's center, is the same goddess who distills ambrosia into Berenice's breast—thus the parallel between Aphrodite, the dead Berenice, and the dead Adonis erotically charges the relationship of queen and goddess » : « Ici, Aphrodite, fille de Dioné, et Arsinoé, fille de Bérénice, coïncident en ce moment, toutes deux patronnant le culte d'Adonis. Aphrodite, la déesse dont l'amour pour Adonis est au centre du chant, est la même déesse qui distille l'ambrosie dans le sein de Bérénice. Le parallèle entre Aphrodite, la défunte Bérénice et le défunt Adonis charge donc érotiquement la relation entre la reine et la déesse ».

dimension extraordinaire de la divinisation de Bérénice I^{re}. Enfin, le passage évoque la tradition égyptienne de l'embaumement (voir aussi v. 108).

v. 107 : ἀνθρώπων ὡς μῦθος, ἐποίησας Βερενίκαν,

ἀνθρώπων ὡς μῦθος : L'expression est à rapprocher de ὡς φαντί, (v. 137). Les vers 106 et 107 semblent opposer l'ordre de l'humanité (la parole) et celui de la divinité (l'action). Cependant, le rapprochement des deux ordres au cœur du vers 107 (μῦθος, ἐποίησας) semblent unir l'homme et la divinité à travers une fonction « poétique ». L'incise, mise en relief en début d'hexamètre, maintient l'attente de l'identification de « l'immortelle ». Gow¹⁶⁴⁸ affirme que « phrases of the kind are a common qualification of statements concerning matters outside the speaker's personal knowledge (e.g. Soph. *Ant.* 829, Eur. *Ion*, 265, *I.A.* 72 : ὡς ὁ μῦθος ἀνθρώπων ἔχει 72, Plat, *Legg.* 683D, *Epin.* 975A, *Epist.* 359D) and contains no implication of disbelief ». La poétesse fait ainsi sien le discours officiel et lui confère une tradition qui dépasse le cercle du pouvoir. La manière semble héritée des poètes lyriques chez qui le verbe φαῖσι (Sapph., fr. 166) ou l'expression ὡς λόγος (Alcée, fr. 42 et 339) convoque une tradition antérieure.

L'expression rappelle aussi la formulation du discours étiologique, tel qu'on le rencontre, par exemple, dans les *Aitia* ou les *Iambes* (ὡς ὁ μῦθος, fr. 200b. 1 Pf.) de Callimaque. Ici, la pratique de l'*aition* semble très concrète, puisque la divinisation de Bérénice I^{re}, telle qu'exposée dans ces quelques vers, explique l'origine d'un culte nouvellement fondé par Ptolémée II et associe ce culte nouveau au festival des Adonies d'Arsinoé II. Nous assistons, comme ailleurs dans la poésie hellénistique, à la fabrique du mythe au service du politique, ce que les évocations de Golgoi ou d'Idalion confirment, par exemple. Quant à la position de Théocrite, n'est-elle pas ironique ? Il n'existe pas de tradition mythologique sur ce sujet, puisqu'il est neuf, et les « hommes » (ἀνθρώπων) dont il est question sont les souverains et leur entourage.

Un penseur comme Paléphatos, au IV^e s., dans ses *Histoires Incroyables*, emploie une formule comme ὡς ὁ μῦθος φησι (40. 23) pour dénoncer l'affabulation des hommes et restaurer une origine rationnelle du mythe. Le mythe, chez Théocrite, est soumis au projet des hommes,

¹⁶⁴⁸ Gow (1952) t. II p. 294 : « Les phrases de ce type relèvent en général de déclarations concernant des questions qui ne relèvent pas de la connaissance personnelle de l'orateur (...) et ne contiennent pas d'implication que le locuteur n'y croit pas ».

souverains et poètes, et l'incise de la poétesse semble marquer, à un second niveau, l'artificialité du discours mythologico-politique des souverains.

Le passage pourrait donc être rapproché des premiers vers de l'*Hymne à Zeus* de Callimaque dans lesquels l'indécision de la voix poétique sur quel dieu chanter ou le lieu de naissance de Zeus tend à montrer le caractère fictionnel du mythe et à souligner combien l'occasion du poème et l'originalité de l'approche du poète font, en fin de compte, la pertinence du mythe. L'autorité de la voix de la poétesse, du fait de son absence de distanciation par rapport à cette « tradition » inexistante en réalité pourrait être sapée de l'intérieur par Théocrite.

ἐποίησας : Tout comme Aphrodite, le poète lui aussi est essentiel à la fabrique de l'immortalité. C'est un thème récurrent chez Théocrite (*Id.* 16 ; 17, etc.) et une préoccupation importante depuis Sappho

Βερενίκαν : La généalogie de Bérénice I^{re} est, chez Théocrite, présentée, comme celle d'Arsinoé II au vers 11, de manière matrilineaire. C'est la fille d'Antigone (Ἀντιγόνης θυγάτηρ, *Id.* 17. 61), une nièce d'Antipater qui a épousé Lagos en secondes noces. Suivante d'Eurydice, première épouse du roi, elle épouse Ptolémée I^{er} en 316. La date de sa mort se situe entre 279 et 270/268. Théocrite a composé un poème intitulé *Bérénice*, dont un seul fragment (fr. 3 Gow) a été conservé par Athénée. Dans ce poème, Bérénice I^{re} semble associée à Aphrodite dans ses attributions de déesse de la mer et de la bonne pêche ; pour elle, « le poisson sacré » (ἱερὸν ἰχθύν, v. 3) est une offrande de choix.

Dans l'*Idylle 17*, Théocrite développe le discours étimologique du culte de Bérénice I^{re} et de sa divinisation (v. 45-50)¹⁶⁴⁹ :

κάλλει ἀριστεύουσα θεάων πότν' Ἀφροδίτα,
 σοὶ τήνα μεμέλητο· σέθεν δ' ἔνεκεν Βερενίκα
 εὐειδῆς Ἀχέροντα πολύστονον οὐκ ἐπέρασεν,
 ἀλλά μιν ἀρπάξασα, πάροιθ' ἐπὶ νῆα κατελθεῖν
 κυανέαν καὶ στυγνὸν ἀεὶ πορθμῆα καμόντων,
 ἐς ναὸν κατέθηκας, ἕως δ' ἀπεδάσσαιο τιμᾶς.

Toi, qui par la beauté est la meilleure des déesses, souveraine Aphrodite, c'est toi qui prenais soin d'elle. Et c'est grâce à toi que la belle Bérénice ne franchit pas l'Achéron fertile en gémissements, mais tu l'as enlevée, avant qu'elle n'embarque sur le navire d'un

¹⁶⁴⁹ Hunter (1996) p. 133-137.

bleu noirâtre et ne rencontre le nocher toujours terrible de ceux qui ont éprouvé les fatigues de la vie, tu l'as placée dans un temple, et lui as donné une part de tes honneurs.

Comme Ptolémée I^{er} mentionné au vers 46, Bérénice I^{re} bénéficie de l'isotimie avec les dieux (*Id.* 17. 16-17, τῆνον καὶ μακαρέσσι πατὴρ ὁμότιμον ἔθηκεν ἀθανάτοις).

Le passage confirme l'établissement d'un culte de Bérénice I^{re} en tant que *synnaos thea* d'Aphrodite et crée un précédent qui annonce l'apothéose d'Arsinoé II (Call., fr. 228 Pf.), l'association aux Charites de Bérénice (Call., *Ép.* 51 Pf.) et le catastérisme de la boucle de Bérénice II (Call., *Aitia*, fr. 110 Pf.). Cette mise en œuvre du culte des premières reines lagides divinisées s'opère selon des modalités cohérentes quoique diversifiées.

D'abord, la déesse apparaît souvent comme une figure maternelle qui « accueille » la nouvelle divinité : ainsi, chez Callimaque (*Aitia*, fr. 110), c'est encore Cypris-Zéphyritis, Arsinoé II divinisée, qui accueille la boucle de Bérénice II sur son sein (v. 54-56) puis en fait une étoile (v. 64). La reine divinisée intègre des temples plus anciens et son culte se confond « naturellement » avec celui de la divinité qu'elle rejoint. Le phénomène s'observe plus tardivement, sous le règne de Philopator : des bas-reliefs d'offrande à Arsinoé II, *synnaos thea* d'Isis, sont attestés à Philae ; ils illustrent la divinisation de la reine en Isis et manifestent tout à la fois le culte des ancêtres des pharaons et des mères, en particulier.

v. 108 : ἀμβροσίαν ἐς στᾶθος ἀποστάξασα γυναικός·

Cette scène a une double valeur culturelle, grecque et égyptienne¹⁶⁵⁰. L'onction d'huiles est, en effet, une étape essentielle de la momification¹⁶⁵¹. Et Isis, comme Hathor, est dite « maîtresse de l'huile »¹⁶⁵².

ἀμβροσίαν : Comme dans les vers précédents, l'ouverture et la fermeture du vers jouent sur l'opposition entre l'univers des mortels (γυναικός referme le vers) et des immortels. Le nom ἀμβροσίαν est lui-même construit étymologiquement par opposition à la mortalité (v. 105 :

¹⁶⁵⁰ Stephens (2003).

¹⁶⁵¹ Les textes rituels évoquent neuf huiles sacrées. Par exemple à Dendera : voir Cauville & Chassinat (1998) p. 474 ; 573 ; 756, etc.

¹⁶⁵² Cauville & Chassinat (1998) p. 654. La mention de l'huile, certes culinaire, au vers 117 associe Arsinoé II à cette ressource symbolique.

βροτοῖς). Cette attention donnée au lexique se double d'une attention aux sonorités qui rapprochent les noms Βερενίκαν et ἀμβροσίαν. L'ambrosie n'est pas seulement un antidote passager¹⁶⁵³ à la mortalité, elle est aussi employée en onguent pour préserver temporairement le corps du vieillissement et lui conférer beauté et éclat. Ainsi, au chant 14 de l'*Iliade* (v. 171-172), Héra utilise une huile « ambrosiaque ». C'est surtout un cosmétique d'Aphrodite (*Hy. Hom Aphr.* 5. 61-63 ; *Od.* 8. 362-366) et son odeur est agréable (*Od.* 4. 441-446).

ἀμβροσίαν ἐς σῆθος : Théocrite mobilise de nouveau des souvenirs homériques. Cependant, chez Homère, on ne trouve pas un effet aussi durable et total de l'ambrosie, clé définitive de l'immortalité comme ici. Ainsi, à plusieurs reprises, des déesses versent de l'ambrosie sur des jeunes héros, morts ou vivants. Au chant 19 de l'*Iliade* (v. 347-348 et v. 354), Zeus demande à Athéna de verser de l'ambrosie dans le sein¹⁶⁵⁴ d'Achille, qui ne s'alimente plus à cause de la mort de Patrocle afin lui épargner la souffrance physique de la faim. Au chant 19, Thétis verse de l'ambrosie dans les narines du cadavre de Patrocle (v. 38-39) pour que ses chairs restent fermes.

Comme l'a noté B. Acosta-Hughes, « these lines are Theocritus's recreation of the embalming scenes of the *Iliad*, with the Ptolemaic queen cast in the role of dead warrior¹⁶⁵⁵. » On retrouve à nouveau, ici, une sorte de porosité entre le masculin et le féminin qui fait non seulement écho à la figure d'Adonis, mais aussi à celles des Syracusaines, lors de leur traversée d'Alexandrie.

Cependant, il existe au moins un précédent d'immortalisation au féminin comparable dans le *Catalogue des femmes* d'Hésiode (fr. 23. 21-24). Théocrite pourrait revisiter ici la scène de divinisation d'Iphigénie-Iphimède :

αὐτὴν δ' ἐλαφηβό]λος ἰοχέαιρα
 ῥεῖα μάλ' ἐξεσά[ωσε, καὶ ἀμβροσ]ίην [ἐρ]ατε[ινὴν
 στάξε κατὰ κρῆ[θεν, ἵνα οἱ χ]ρῶς [ἔ]μπε[δ]ο[ς] εἴη,
 θῆκεν δ' ἀθάνατο[ν καὶ ἀγήρ]αον ἦμα[τα πάντα.

*Mais elle, la chasseresse des cerfs qui lance des traits facilement
 l'a sauvée, et lui a mis de l'ambrosie désirable sur la tête, afin que*

¹⁶⁵³ Son effet n'est pas durable : Hés., *Théog.* 792-798 ; *Od.* 18. 11-12.

¹⁶⁵⁴ Ailleurs, l'ambrosie est déposée sur les lèvres (Pind., *Pyth.* 9. 63) ; sur le corps : *Hy. Hom* 2. 237 ; Ap. Rh., *Arg.* 4. 871. Voir aussi Théoc., *Id.* 17. 16 ; v. 24 ; v. 46. Elle est aspirée par le nez chez Homère (Thétis et Patrocle, *Il.* 19. 38 ; Apollon et Sarpedon, *Il.* 16. 670 et 680).

¹⁶⁵⁵ Acosta-Hughes (2010) p. 72 : « Ces lignes sont la récréation par Théocrite des scènes d'embaumement de l'*Iliade*, avec la reine ptolémaïque dans le rôle du guerrier mort ».

*sa peau reste immuable et l'a rendue immortelle et sans vieillesse
pour le reste des jours.*

Le rapprochement semble d'autant plus justifié si l'on considère l'adoption de la tradition généalogique au féminin dans ce texte et la constitution d'une lignée « ancestrale » de femmes remarquables qui lient (d'une manière renouvelée) l'univers des dieux et des hommes. Théocrite convoque ainsi la manière d'une tradition hexamétrique centrée sur le féminin, pour compléter le traitement mythique et épique de son projet poétique particulièrement centré autour de la féminité royale et divine¹⁶⁵⁶. En cela, la vieille femme rencontrée aux abords du palais incarne une anti-Bérénice. La décrépitude ne concernera jamais ceux qu'Aphrodite aime.

Le récit de l'apothéose de Bérénice I^{re}, qui justifie les Adonies d'Arsinoé II, infléchit aussi le mythe d'Adonis et lui confère une nouvelle dimension : le dieu peut symboliser tout mort devenu immortel par la puissance de l'amour. On ne connaît pas le contenu de l'*Adonis* de Sotadès ou de celui de Ptolémée Philopator¹⁶⁵⁷, mais l'assimilation d'Arsinoé II à Aphrodite et l'importance du mythe pour les premiers Lagides du moins, pourrait laisser entrevoir la possibilité, dans ce texte, que Ptolémée II lui-même pourrait, le moment venu, devenir un nouvel Adonis¹⁶⁵⁸.

ἀποστάζωσα : Les premières occurrences du composé ἀποστάζω¹⁶⁵⁹ se trouvent chez Eschyle et Simonide (fr. 14. 79. 9). Chez les poètes tragiques, le verbe est employé dans un contexte négatif : il est associé aux larmes chez Eschyle (*Suppl.* 579), au meurtre dans l'*Ion* d'Euripide (v. 1011) et à la folie chez Sophocle (*Ant.* 959). Le verbe est fréquent dans le corpus hippocratique. La forme simple du verbe est employée, dans un contexte similaire, dans le fr. 23 (v. 23) du *Catalogue des femmes* attribué à Hésiode et chez Pindare, qui évoque l'enfance d'Aristée dans la 9^e *Pythique* (v. 62-63) : les Saisons « distilleront sur ses lèvres le nectar et l'ambrosie, et en feront un immortel » (νέκταρ ἐν χεῖλεσσι καὶ ἀμβροσίαν || στάξοισι, θήσονταί τέ νιν ἀθάνατον).

¹⁶⁵⁶ Praxinoa relève aussi de ce type de l'héroïne-mère si l'on considère le souci qu'elle a de Zopyrion et de sa conservation.

¹⁶⁵⁷ Attestée par une scholie au v. 1059 des *Thesmophories* d'Aristophane.

¹⁶⁵⁸ L'importance d'Adonis semble relative si l'on considère l'extrême rareté des inscriptions. Il se pourrait que le texte témoigne d'une étape ou d'une manifestation isolée de la construction de la divinisation des souverains. Voir *SEG* 24. 1174.

¹⁶⁵⁹ Les composés en ἀπο- sont particulièrement nombreux chez Théocrite et dans l'*Idylle 15* en particulier (ἀποκεῖς, v. 7 ; ἀποτίλματα, v. 19 ; ἀπόκλαξον, v. 43 ; ἀποπλαγχθῆς, v. 67 ; ἀποκλάξας, v. 77 ; ἀπομάξις, v. 95).

Il n'est pas impossible que le verbe ait été un *hapax* pindarique¹⁶⁶⁰ : il est attesté pour le vers final de la 4^e *Isthmique* où le poète déclare « répandre la douce grâce » (v. 72b : *τερπνὸν ἀποστάζων χάρις*). La métaphore de la poésie comme liquide est fréquente chez Pindare (*Ol.* 7. 1-9 ; *Ol.* 6. 91 ; *Ném.* 3. 77 ; *Isth.* 6. 74-5). Chez Hésiode, chant et ambroisie sont associés au vers 69 de la *Théogonie*¹⁶⁶¹. Des verbes du lexique de l'écoulement sont ailleurs associés à la parole (*Il.* 1. 249 ; *Od.* 19. 521 ; Hés., *Tvaux*, 583 ; *Théog.* 39-40 ; *Hy. Hom.* 19. 18 ; Pind., *Pyth.* 4. 136-7 ; 10. 56 ; *Isth.* 8. 58 ; *Bacch.* 5. 15 ; Esch., *Suppl.* 631 ; *Choé.* 449).

À travers le rapprochement sonore des noms *μῦθος* et *στᾶθος* et du verbe *ἀποστάζω*, se devine un autre niveau de lecture. Théocrite rappelle son héritage pindarique et propose, à travers l'association implicite de l'ambroisie et du chant une définition de la poésie qui, à l'instar de la divinité, confère également l'immortalité. C'est un thème qui traverse son œuvre. On retrouve la même idée de gouttes miraculeuses dans l'*Hymne à Apollon* de Callimaque (v. 38-41) : la chevelure d'Apollon, en effet, laisse tomber goutte à goutte une huile miraculeuse, une métaphore de la poésie et une « panacée » qui rappelle l'ambroisie.

ἐς στᾶθος : C'est la lecture du Papyrus d'Antinoë. La forme semble proposer un jeu étymologique avec le verbe *ἀποστάζω*. Pour B. Acosta-Hughes¹⁶⁶², le nom *στᾶθος* est marqué par un certain érotisme¹⁶⁶³. En effet, c'est le lieu de naissance du désir dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* (5. 73) : *καὶ τοῖς ἐν στήθεσσι βάλ' ἴμερον*, « et dans leur poitrines, elle jeta le désir ». Or c'est bien le désir et l'amour qui expliquent la divinisation de Bérénice. Le terme a cependant, ici, au moins une autre connotation dans la mesure où le *στήθος* est aussi le lieu d'où émane le chant (v.135). L'expression est employée en homotaxie en *Id.* 22. 109.

v. 109 : τὴν δὲ χαριζομένα, πολυώνυμε καὶ πολύναιε,

Le vers offre des épicleses de Cypris qui peuvent être interprétées par le contexte biculturel de ces Adonies. Du point de vue égyptien, ces épicleses renvoient à Isis à laquelle et Aphrodite et

¹⁶⁶⁰ La lecture de Théocrite pourrait confirmer cette lecture écartée de certaines éditions de Pindare que j'ai consultées. Les éditeurs Gottfried Hermann et Tycho Mommsen l'ont retenue au XIX^e s.

¹⁶⁶¹ Voir aussi *Hy. Hom.* 27. 18.

¹⁶⁶² Acosta-Hughes (2010) p. 71-72.

¹⁶⁶³ Chez Homère, c'est l'un des sièges de l'émotion des femmes et le lieu d'où émane la pensée (voir par exemple, *Il.* 14. 315, etc.). Dans l'*Hy. Hom à Apollon*, c'est le lieu de l'inspiration poétique (v. 518-519). La même association de l'ambroisie, de l'érotisme (en négatif, cependant) et de la poitrine se trouve chez Apollonios de Rhodes (*Arg.* 4. 430-433).

Arsinoé II sont associées. Or, précisément, selon F. Dunand, l'Isis « aux nombreux noms » qui triomphe dans l'Égypte ptolémaïque « joue le rôle d'Aphrodite dans le mythe et le culte d'Adonis et on la représente dans l'attitude de la Venus Lugens¹⁶⁶⁴ ».

τιν : La forme dorienne du pronom, fréquente chez Pindare, traduit un héritage lyrique ; elle est également attestée chez Corinna (fr. 10. 1. 1) et Érinna (*AP* 6. 352. 2). Théocrite l'emploie fréquemment dans ses *Idylles* (2. 11 et 20 ; 3. 33 et 52 ; 5. 8 ; 49 ; 52 ; 57 ; 65 ; 138 ; *Id.* 10. 31 ; 11. 29 ; 39 ; 55 et 68). Au sein du poème, elle est placée au v. 89 dans la bouche de Praxinoa, ce contribue aux effets d'échos entre le chant et le dialogue des Syracusaines.

χαριζομένα : Le participe ménage un autre effet d'attente puisque son sujet, Arsinoé II, est rejeté au début du vers 111. La gratitude de la souveraine est motivée par la déification de Bérénice I^{re}. Contrairement à Gow pour qui le verbe n'implique pas la gratitude pour des faveurs reçues¹⁶⁶⁵, il me semble que la notion de χάρις, bien au cœur et de la poésie de Théocrite¹⁶⁶⁶ et de l'idéologie royale des souverains lagides¹⁶⁶⁷, implique désormais don et contre-don. Chaniotis (2013) démontre l'évolution du vocabulaire politique et l'apparition du vocabulaire de l'affection, de l'amitié, et de la χάρις réciproque entre le peuple et le pouvoir. Au vers 79, Gorgô a ressenti l'effet de la χάρις royale dans les textiles exposés.

Le verbe contient ainsi plusieurs faisceaux de χάρις : celle qui circule entre Cypris et Arsinoé II ; celle qui émane d'Arsinoé II vers Adonis mais aussi vers les spectateurs des Adonies. Placée au centre de cet échange de « gratitude », la reine, intermédiaire entre les hommes et les dieux se rapproche de la figure divine de la Charite : il n'est pas indifférent que Callimaque fasse de la reine Bérénice (II ?) une Charite (*Ép.* 51).

L'emploi du lexique de la χάρις correspond également à la rhétorique traditionnelle hymnique ; le glissement « politique » de cette χάρις convoque ainsi en filigrane la conscience de la matière du chant et la voix poétique qui l'accomplit. Ainsi, dans l'*Idylle 16*, les Charites personnifient le talent du poète.

¹⁶⁶⁴ Soyez (1977) p. 83.

¹⁶⁶⁵ Gow (1952) t. II p. 294.

¹⁶⁶⁶ 37 occurrences de mots construits sur le radical χαρί-. Le verbe χαρίζομαι est bien attesté dans les *Idylles* (5. 71 : χαρίξιη ; 16. 68 : κεχαρισμένος ; 24. 136) et dans les *Épigrammes* (10. 1 : κεχαρισμένον ; 23. 41 : χάρισαι ; 25. 188 : χαριζόμενον).

¹⁶⁶⁷ Sur l'importance de la notion de χάρις et le patronage poétique des premières reines lagides, voir Barbantani (2020) p. 110.

πολυώνυμε καὶ πολύναιε : Les adjectifs font écho à πολύιδρις (v. 97) créant ainsi une continuité avec la manière des Syracusaines. Les adjectifs en πολύ- abondent chez Homère¹⁶⁶⁸, mais la répétition successive d'épiclèses ayant ce préfixe en commun semble assez caractéristique des invocations hymniques à l'époque hellénistique, comme en témoigne, par exemple, un papyrus magique (*P. Oxy.* 412) : Νεφ]θὼ πολύτιμε καὶ Ἀβλαναθὼ πολύολβε, « très honoré Nephtô et très riche Ablanathô ».

Cette évolution se manifeste ailleurs chez Théocrite (*Id.* 10. 41) : Δάματερ πολύκαρπε, πολύσταχυ, « Déméter, toi qui produis bien des fruits, chargée de bien des épis » ; ce trait poétique est aussi mobilisé chez Callimaque (*Hy.* 3. 225) : πότνια πουλυμέλαθρε, πολύπτολι, χαῖρε, Χιτώνη, « Souveraine aux nombreux temples et aux nombreuses cités, salut, Chitonè » ; il apparaît même à deux reprises dans son *Hymne à Déméter* (*Hy.* 6. 2 = 6. 119) : 'Δάματερ, μέγα χαῖρε, πολυτρόφε πουλυμέδιμνε' « Déméter, grand salut à toi, Très Féconde, Très Nourricière ! ». Ici, elle contribue également à manifester l'abondance qui caractérise l'univers palatial.

πολυώνυμε : C'est la première attestation de cette épiclese pour Aphrodite¹⁶⁶⁹. Cependant, Gow¹⁶⁷⁰ rapproche cette épiclese de l'ouverture de l'*Hippolyte* d'Euripide (v. 1-2) où la déesse elle-même se présente : Πολλή μὲν ἐν βροτοῖσι κοῦκ ἀνόνομος || θεὰ κέκλημαι Κύπρις οὐρανοῦ τ' ἔσω, « Puissante chez les mortels et dans les cieux et non dépourvue de nom, je suis la déesse nommée Cypris ». La polyonymie de Cypris est également attestée chez Sophocle (fr. 941) : ὦ παῖδες, ἦ τοι Κύπρις οὐ Κύπρις μόνον, || ἀλλ' ἐστὶ πολλῶν ὀνομάτων ἐπόνυμος, « Ô enfants, certes, Cypris n'est pas seulement Cypris, mais elle est surnommée de beaucoup de noms ».

Employé dès les *Hymnes Homériques* (*Hy. Dém.* 18 et 32 ; *Hy. Ap.* 82) et chez Hésiode (*Théog.* 785 ; fr. 388), l'adjectif désigne de nombreuses divinités comme Dionysos (Soph., *Ant.* 1115) ou Artémis (Aristoph., *Thesm.* 320 : πολυώνυμε θηροφόνη) mais aussi des divinités secondaires comme Théia, (Pind., *Isth.* 5. 1), Nikè (Bacch., *Épin.* 1. 1) ou Ploutos (Strattis, fr. 220. 104). De manière remarquable, c'est l'une des épicleses données par Cléanthe à Zeus dans l'invocation liminaire au dieu de son hymne (fr. 1. 1) : Κύδιστ' ἀθανάτων, πολυώνυμε παγκρατὲς αἰεὶ, « Très illustre parmi les Immortels, toi qui as tant de noms et qui es tout puissant à jamais ». Dans l'*Hymne à Artémis* de Callimaque, la jeune déesse demande cette polynymie à Zeus (v. 6-

¹⁶⁶⁸ Le poète réemploie l'*hapax* homérique πολυκλήρων (*Od.* 14. 211) en *Id.* 16. 82.

¹⁶⁶⁹ Elle est attestée plus tardivement pour Isis (*Isid. Hymni in Isim*, 1. 26) et Hécate (*Procl. Hy.* 6. 1 et 13).

¹⁶⁷⁰ Gow (1952) t. II p. 294.

7) : ‘δός μοι παρθενίην αἰώνιον, ἄππα, φυλάσσειν, || καὶ πολυωνυμίην, ἵνα μή μοι Φοῖβος ἐρίζη, « Donne-moi de conserver la virginité éternelle, papa, et la polynymie, pour qu’Apollon ne puisse rivaliser avec moi ».

S’il l’on considère le contexte de production du poème, il y a peut-être, entre les poètes un jeu qui se manifeste autour de la reine divinisée, associée ici à Aphrodite et à Artémis dans l’*Hymne* de Callimaque et qui se double d’une allusion à une forme de rivalité fraternelle : Callimaque évoquant peut-être indirectement la polynymie de Zeus « leur père » chez Cléanthe et dans l’*Hymne à Artémis* et dans l’*Hymne à Apollon* (v. 69 sq.). Cette épiclèse doit également être mise en lien en rapport avec le culte d’Isis et la titulature d’Arsinoé II. La déesse Isis, plus fréquemment qualifiée de Myrionyma¹⁶⁷¹ est, en effet, appelée πολυώνυμος sur une inscription du Louvre¹⁶⁷² et dans un papyrus magique¹⁶⁷³. Enfin dans sa titulature hiéroglyphique, Arsinoé II est parfois qualifiée d’Isis, soit devant le cartouche entourant son nom, soit à l’intérieur même du cartouche¹⁶⁷⁴. Bérénice I^{re} est aussi assimilée à Isis. F. Colin¹⁶⁷⁵ cite « dans la campagne du Fayoum, un ensemble culturel privé consacré « à I[sis] mère des dieux Bérénice et à Aphrodite Arsinoé » datant de 238/7 et pour 239/8 « la stèle de Kôm el-Hisn, sur laquelle la reine Bérénice I^{re}, divinisée parmi les ancêtres de la dynastie et coiffée de la couronne d’Isis, est qualifiée par les hiéroglyphes de *mw.t ntr*, de « mère du dieu ». Cette épiclèse contribue ainsi à la porosité façonnée entre les déesses Isis et Aphrodite et les reines lagides, et contribue à manifester la divinisation de Bérénice I^{re}.

πολύναε : Cet *harax* de Théocrite rappelle l’*harax* πολυμέλαθρος de Callimaque (*Hy.* 3. 225). L’épiclèse πολύναος peut fonctionner comme une amplification matérielle de la précédente, πολυώνυμος : la déesse est « polyonome » car elle dispose de nombreux lieux de cultes et que les cultes locaux disposent souvent d’une épiclèse spécifique. Il y a un possible jeu de mots entre le nom « temple » et le nom « navire » tout à fait bienvenu pour la déesse maritime. L’adjectif pourrait, en outre, rappeler aux lecteurs attentifs, le nom de l’un des jeunes Phéaciens mentionné

¹⁶⁷¹ Bricault (1996).

¹⁶⁷² Fröhner (1865) p. 3.

¹⁶⁷³ κυρία Ἴσις, Νέμεσις, Ἀδράστεια, πολυώνυμη, πολύμορφη : (P VII, 503 ; l’épiclèse est y attestée pour d’autres divinités : Apollon-Hélios (P II 107) ; Phoebus Apollon (P VI 24) ; Hermès (P VIII 14) ; Hécate-Sélénè-Artémis (P IV 2745 ; P IV 2815 ; P IV 2831), etc.

¹⁶⁷⁴ Quaegebeur (1971) p. 202-203.

¹⁶⁷⁵ Colin (1994) p. 284-285.

une seule fois, chez Homère au chant 8 de l'*Odyssée* (v. 114) : Ἀμφιάλος θ', υἱὸς Πολυνήου Τεκτονίδαο, « et Amphialos, le fils de Polynéos, le Tectonide ».

v. 110 : ἃ Βερενικεία θυγάτηρ Ἐλένα εἰκυῖα

Le vers semble être une imitation avec variation de l'expression, au masculin, Νηληϊῶ υἱὶ εὐοικῶς qui caractérise la figure du Songe menteur semblable à Nestor « le Néléien » au chant 2 de l'*Illiade* (v. 20) envoyé par Zeus à Agamemnon.

Une femme est, généralement, dans la littérature grecque, sauf exception « fille de son père ». La périphrase qui décrit la filiation de la reine rappelle la filiation matrilinéaire d'Aphrodite (v. 100) et fait écho à l'expression de Gorgô pour désigner la poétesse juste avant le chant (ἃ τᾶς Ἀργείας θυγάτηρ, πολύιδρις ἀοιδός, v. 97). Cette filiation s'oppose à la généalogie « vague » de Praxinoa ; elle est à mettre en lien avec la dimension divine de la reine-mère. C'est, en effet, un apanage rare des filles de déesses que d'être ainsi présentées.

La comparaison avec Hélène a suscité bien des commentaires¹⁶⁷⁶ : réhabilitée, modèle d'épouse et de mère pour les Doriens¹⁶⁷⁷ elle sert, par ses qualités et sa beauté, de paradigme à la souveraine. Cependant, son caractère « sulfureux » et son statut de femme « trois fois mariée », selon certaines traditions qu'on ne peut complètement occulter¹⁶⁷⁸, créent un rapprochement potentiellement dissonant avec Arsinoé II, elle aussi trois fois mariée (« comme » aussi Adonis, qui est dit τριφίλητος, v. 86).

Officiellement, Hélène est présentée, comme chez Théocrite, comme une épouse modèle, fidèle et chaste ; figure maternelle, c'est aussi une déesse protectrice des jeunes filles¹⁶⁷⁹. De plus, l'Hélène d'Euripide¹⁶⁸⁰ a d'abord été une « réfugiée » en Égypte où elle séjourne vertueusement tandis que son fantôme¹⁶⁸¹ est à Troie. Cette relecture positive du mythe d'Hélène s'est surtout

¹⁶⁷⁶ Pour Legrand (1898) n. 4 p. 126, la comparaison « n'était peut-être pas des plus heureuses » ; Lambert (2001) qualifie la comparaison de « dangereuse » (« a dangerous one ») : « Arsinoe was no beauty and that Helen was (a) unfaithfull and (b) the cause of a dire and destructive conflict » (p. 99).

¹⁶⁷⁷ Basta Donzelli (1984) p. 310.

¹⁶⁷⁸ Hélène est cinq fois mariée chez Lycophron (*Alex.* 143).

¹⁶⁷⁹ C'est un aspect souligné par Théocrite dans l'*Idylle 18* (v. 41-42).

¹⁶⁸⁰ Théocrite se souvient à plusieurs reprises de cette pièce d'Euripide dans le poème. C'est aussi la tradition rapportée par Hérodote (*Hist.* 2. 112-120) ;

¹⁶⁸¹ εἶδω[λον, *Catalogue* (fr. 23a. 21).

accélérée au V^e s. avec Gorgias, Isocrate et Euripide. Son évocation a des implications politiques et religieuses dans le contexte lagide. Comme Hélène, Arsinoé est aussi arrivée « en réfugiée » en Égypte. Un culte aux Dioscures se développe aussi à Alexandrie. Avec Hélène, Castor et Pollux sont des protecteurs des marins, comme Arsinoé Zéphyritis, Cypris, Isis et probablement les *Theoi Soteres*¹⁶⁸². L'évocation d'Hélène contribue ainsi à manifester la dimension divine de la reine Arsinoé II¹⁶⁸³.

Βερενικεία : Cet adjectif, également employé par Callixène de Rhodes (fr. 2. 66) et Callimaque (fr. 110. 62 Pf.) pour qualifier la belle boucle de Bérénice II est un néologisme forgé sur des modèles épiques : καὶ Βερ]ενίκειος καλὸς ἐγὼ πλόκαμ[ος, « et moi, je suis une belle boucle bérénicienne ». L'expression de la filiation à travers l'emploi d'un adjectif dérivé d'un nom au lieu du génitif est une figure attestée dès Homère (*Il.* 2. 20 ; 5. 108, etc.) qui se retrouve chez Euripide (*Iph. Taur.* 5 : τῆς Τυνδαρείας θυγατρὸς Ἴφιγένεια παῖς, « Iphigénie, l'enfant de la fille de Tyndare ») et ailleurs chez Théocrite (*Id.* 16. 104 ; 26. 36 ; 28. 9 ; 22. 5 ; 31. 207).

Θυγάτηρ : Ces liens mère-fille peuvent rappeler la poésie féminine de Sappho et d'Érinna, par exemple. Cependant, de manière renouvelée, la maternité humaine, royale certes, est présentée à la manière des généalogies divines archaïques comme dans le *Catalogue des Femmes* d'Hésiode. Cette mise en valeur de la filiation matrilineaire se trouve également chez Callimaque (fr. 110. 45 Pf. ; fr. 255. 2 et 4 Pf.) ce qui confirme ces nouvelles préoccupations lagides.

Ἑλένα εἰκυῖα : La reine de Sparte, Hélène est une figure devenue importante pour les premiers souverains lagides. Comme l'affirme B. Acosta-Hughes¹⁶⁸⁴ : « in the context of the early Ptolemaic court, Helen is a model, and a very important one, for the Greek queen. Herself a *hēmitheos* who at the end of her life is assumed into heaven, the object of cult worship at Sparta, Helen becomes the linchpin of Ptolemaic royal cult. Theocritus, *Idyll* 15.110–11, ἃ Βερενικεία θυγάτηρ Ἑλένα εἰκυῖα | Ἀρσινόα (“the Berenicean daughter, like Helen, Arsinoe”), exemplifies

¹⁶⁸² Une inscription datant du règne de Ptolémée II associe Ptolémée Sôter, Adonis et les Dioscures (*SEG* 24. 1174).

¹⁶⁸³ Voir Basta Donzelli (1984).

¹⁶⁸⁴ Acosta-Hughes (2010) p. 37 : « Dans le contexte de la première cour ptolémaïque, Hélène est un modèle, et un modèle très important, pour la reine grecque. Elle-même *hēmitheos* qui, à la fin de sa vie, rejoint les cieux et fait l'objet d'un culte à Sparte, Hélène devient la cheville ouvrière du culte royal ptolémaïque. Théocrite *Idylle* 15. 110-11, ἃ Βερενικεία θυγάτηρ Ἑλένα εἰκυῖα | Ἀρσινόα ("la fille de Bérénice, semblable à Hélène, Arsinoé"), illustre cette situation : Bérénice, désormais immortelle, est identifiée comme la *synnaos* d'Aphrodite, la divinité qui partage son temple ; Arsinoé, vivante, est identifiée à Hélène, un avatar d'Aphrodite. En tant que modèle pour le mariage royal de Ptolémée II et d'Arsinoé, le couple Ménélas et Hélène, figures de l'histoire mythique grecque avec des associations égyptiennes marquées, est, dans un sens supplémentaire, particulièrement approprié ».

this—Berenice, now immortal, is identified as the *synnaos* of Aphrodite, the god who shares her temple ; the living Arsinoe is identified with Aphrodite's avatar, Helen. As a model for the royal marriage of Ptolemy II and Arsinoe, the married pair Menelaus and Helen, figures of Greek mythohistory with marked Egyptian associations, are in an additional sense especially suitable. » Dans la *Victoire de Bérénice* de Callimaque (fr. 110 Pf.), Pharos est appelée Ἑλένη[ς νησιδ]α, « l'île d'Hélène ». La figure d'Hélène, réactualisée, apparaît dans sa dimension « égyptienne », comme Ménélas, lors de son difficile retour de Troie.

Bien plus, figure mythologique placée sous la tutelle d'Aphrodite (Sapph., fr. 16), Hélène est parfois honorée avec cette dernière, comme en témoigne une scholie à l'*Alexandra* de Lycophron (Σ. 112b) : Κύπριν] τὴν συνουσίαν τῆς Ἑλένης. Dans la mesure où Bérénice est désormais honorée conjointement avec Aphrodite, la comparaison d'Arsinoé II avec Hélène crée une impression d'ensemble culturel auquel, naturellement, Arsinoé II appartient : en Égypte, comme Aphrodite et Arsinoé, elle protégeait l'amour conjugal et les marins¹⁶⁸⁵.

La comparaison avec la reine de Sparte doit aussi être mise en rapport avec l'intérêt porté par Ptolémée II et Arsinoé II à Sparte dont les premiers Ptolémées sont des alliés, dès le règne d'Aréus Ier (309/8-265) et durant la Guerre Chrémonidéenne (268-261), comme en témoigne le décret de Chrémonidès (*SIG3* 434/5). Pour Millender, « the Ptolemies' attempt to associate themselves with the Spartans may also account for their attraction to certain deities and heroes that enjoyed particular prominence in Sparta. Most striking is the existence of the cult of Arsinoe Chalkioikos, known from an Alexandrian street of the same name, given that this cult title of Athena was unique to Sparta (Paus. 3. 17. 2-3)¹⁶⁸⁶ ». Au sein de l'*Idylle 15*, cet intérêt pour Sparte se traduit, de manière remarquable, à travers le rapprochement de Gorgô et de la reine homonyme spartiate, par l'onomastique mais aussi par ses actions (v. 88).

L'expression Ἑλένα εἰκυῖα offre, enfin, une clé d'interprétation de l'*Idylle 18* de Théocrite : en effet, F. T. Griffiths (1979) puis C. Cusset et F. Levin (2011) ont montré que ce poème, l'épithalame d'Hélène et de Ménélas, renvoie au couple royal lagide. D'autres textes proposent sans doute des rapprochements entre la souveraine Arsinoé II et Hélène. Ainsi, dans son *Hymne à*

¹⁶⁸⁵ Basta Donzelli (1984) ; voir aussi Caneva (2014) p. 37-43.

¹⁶⁸⁶ Millender (2009) p. 39 : « La volonté des Ptolémées de s'associer aux Spartiates peut également expliquer leur attirance pour certaines divinités et certains héros qui jouissaient d'une importance particulière à Sparte. Le plus frappant est l'existence du culte d'Arsinoé Chalkioikos, connu par une rue alexandrine du même nom, étant donné que ce titre de culte d'Athéna était unique à Sparte (Paus. 3. 17. 2-3) »

Artémis, Callimaque fait de cette dernière la fille de Zeus et de la Némésis de Rhamnonte (v. 232 : Ἐλένη Ῥαμνουσίδι) ce qui en fait une déesse par naissance, selon une tradition héritée des *Chants Cypriens*¹⁶⁸⁷ (fr. 9) et reprise par Erathosthène (*Cat.* 1. 25D). A.W. Bulloch¹⁶⁸⁸ lit dans les vers 23-28 de l'hymne intitulé *Pour le bain de Pallas*, qui est aussi associé à la figure de la souveraine, une allusion de Callimaque à l'athlétique Hélène (voir Théoc. *Id.* 18. 35-37). Par le biais de cette allusion, le poète rapproche Athéna et Hélène et suggère que la beauté d'Athéna peut rivaliser avec celle d'Aphrodite. Enfin, Hélène honore ses frères, les Dioscures ; ainsi, comme Arsinoé II, elle est « Philadelphie ». Le fr. 228 Pf. dans lequel Callimaque évoque l'apothéose d'Arsinoé II enlevée par les Dioscures, renforce cette association de la souveraine avec l'Argienne Hélène.

Ἐλένα : La forme Ἐλένα, non homérique, est attestée dans la poésie lyrique avant Théocrite : chez Sappho (fr. 16. 7 ; 23.5) ; Stésichore (fr. 32, coll. 2 ; fr. S103.5) ; Alcée (fr. 42.15 ; 283.3) ; Pindare (*Olymp.* 3.1 ; *Pyth.* 5. 83 ; 11. 33 ; *Paian* fr. 52f. 95, etc.). Chez Théocrite, même si le modèle homérique reste essentiel¹⁶⁸⁹, la figure d'Hélène est profondément revisitée. Elle est notamment « bucolisée » au début de l'*Idylle* 27 (v. 1-2) :

KOPH : τὰν πιτυτὰν Ἐλέναν Πάρις ἤρπασε βουκόλος ἄλλος.

ΔΑΦΝΙΣ : μᾶλλον ἐκοῖσ' Ἐλένα τὸν βουκόλον ἔσχε φιλεῦσα.

La jeune fille : *La prudente Hélène, c'est un autre bouvier, Paris, qui l'a enlevée.*

Daphnis : *C'est plutôt Hélène, de manière délibérée, qui a possédé le bouvier, par son baiser.*

Ce portrait d'Arsinoé II en « nouvelle Hélène » trouve ensuite divers échos à travers la description des objets disposés pour les Adonies. Deux passages de l'*Odyssée* décrivant le palais de Ménélas au chant 4 (v. 70-74 ; 123-127) offrent des correspondances particulièrement intéressantes. Arsinoé II n'est pas seulement présentée comme une nouvelle Hélène à travers les matériaux comme l'ivoire et l'or (ὄ χρυσός, ὃ ἐκ λευκῶ ἐλέφαντος, v. 123), et l'argent (v. 84-85 : ἐπ' ἀργυρέας κατάκειται || κλισμῶ ; v. 113-114 : ἐν ταλαρίσκοις || ἀργυρέοις), elle surpasse son modèle comme en témoignent les couvertures « plus douces que le sommeil » : μαλακώτεροι ὕπνω (v. 125). Théocrite reprend, en effet, la fin du vers 124 du chant 4 (μαλακοῦ ἐρίοιο) pour marquer

¹⁶⁸⁷ Selon cette tradition, la Guerre de Troie est un projet de Zeus visant à alléger la Terre du fardeau des hommes trop nombreux (*Chants cypriens* fr. 1 ; Hés., *Cat.* fr. 204. 96 sq.).

¹⁶⁸⁸ Bulloch (1985) p. 127.

¹⁶⁸⁹ Voir aussi *Id.* 22. 215-217.

la supériorité du décor lagide. La surenchère y est marquée par la précision de la teinte pourpre (πορφύρειοι) au début du vers et l'emploi du comparatif ; elle est aussi dramatisée par la prosopopée de la Milésienne. Le modèle d'Hélène entraîne Arsinoé II au-delà du monde des hommes, vers le domaine du mythe et des dieux. Le palais de Ménélas, comparé dans l'*Odyssee* à une demeure olympienne (4. 73), est devenu par un glissement dans l'*Idylle 15*, celui d'Arsinoé II qui se trouve confirmé dans sa nature de demeure divine. (v. 80).

Dans leur étude sur *L'Épithalame d'Hélène*, Christophe Cusset et Fanny Levin¹⁶⁹⁰ ont montré les limites de l'éloge de Ptolémée II rapproché de manière peu flatteuse d'un Ménélas faible, voire impuissant et donc pratiquement coupable de sa destinée de cocu. Il apparaît à la lecture de notre *Idylle* que la souveraine n'est pas épargnée par la polyphonie « aux milles tours » de Théocrite. Du fait du rapprochement explicite d'Arsinoé II et d'Hélène dans les deux *Idylles 15* et *18*, le portrait de la souveraine se trouve peut-être teinté d'une certaine ironie.

εἰκῶνα : La forme est homérique (*Od.* 7. 20 ; 291) et apparaît dans deux contextes qui contribuent à la divinisation tacite de la souveraine : d'une part dans un contexte de métamorphoses divines¹⁶⁹¹, et d'autre part, dans la clausule εἰκῶνα θεῶν (*Il.* 8. 305 ; 11. 638 ; 19. 286 ; *Hy. Hom* 13. 153). Le *topos* de la ressemblance des enfants à leurs parents¹⁶⁹², exploité par Théocrite dans l'*Éloge de Ptolémée* (*Id.* 17. 63 : ὁ δὲ πατρὶ ἐοικώς) est ici élargi et contribue à la construction des éléments qui renforcent l'essence supra-humaine de la reine.

v. 111 : Ἀρσινόα πάντεσσι καλοῖς ἀτιτάλλει Ἄδωνιν.

L'assonance en -α, -ο et -ι semble conduire l'auditeur du nom d'Arsinoé vers le nom d'Adonis dont la quasi-symétrie vocalique avec le nom d'Arsinoé II renforce l'impression de parfaite harmonie. L'expression πάντεσσι καλοῖς fait écho à πάντεσσι βροτοῖς (v. 103) créant une nouvelle surimposition de la figure d'Arsinoé II avec une divinité : les Saisons.

Ici, et selon la mise en scène de Théocrite, Arsinoé II utilise habilement une « poétique des objets », à travers leur matérialité et leur symbolisme. Cette stratégie qui est de traduire, véhiculer et même produire du pouvoir à travers l'exposition et le don d'objets est un motif récurrent dans

¹⁶⁹⁰ Cusset & Levin (2011).

¹⁶⁹¹ Par exemple celle d'Athéna qui apparaît sous les traits de Télémaque (*Od.* 2. 383) : Τηλεμάχῳ εἰκῶνα κατὰ πτόλιν ᾄχετο πάντη ou celle d'Aphrodite sous les traits d'une vieille femme (*Il.* 3. 386 : γρηῖ δὲ μιν εἰκῶνα παλαιγενεῖ).

¹⁶⁹² Voir par exemple, Hésiode, *Tvoux*, 235 ; Hom., *Il.* 2. 20, etc.

la littérature contemporaine. Cette « géopoétique¹⁶⁹³ » spectaculaire et publique est aussi explicitement énoncée par Théocrite dans son *Éloge de Ptolémée*¹⁶⁹⁴. Ses richesses sont exposées, diffusées (v. 106-107) : οὐ μὰν ἀχρεῖός γε δόμῳ ἐνὶ πίονι χρυσός || μυρμάκων ἄτε πλοῦτος ἀεὶ κέχεται μογεόντων, « assurément son or ne reste pas sans usage dans son opulente demeure, comme s'amoncelle la richesse des fourmis qui sans cesse s'épuisent à la peine ». Pour Ptolémée II, la richesse est un outil de communication, un signe de piété et un agent de pouvoir à destination de ses sujets et de ses alliés. Les vers 109-111 de l'*Idylle 15* font ainsi écho aux louanges énoncées dans l'*Idylle 17*. De même, la reine ne collectionne pas les objets précieux pour elle, mais elle en fait, comme son frère et époux, un usage public, généreux et pieux. Depuis Pindare, « the proper use of wealth is, of course, a traditional theme of patronage poetry »¹⁶⁹⁵.

Ἀρσινόα : La reine Arsinoé II est enfin nommée ; son nom est mis en relief par sa position liminaire dans l'hexamètre. Contrairement à Callimaque et à Posidippe, Théocrite choisit la forme dorienne du nom de la souveraine. Est-ce à mettre en lien avec son manifeste linguistique et poétique ? est-ce un clin d'œil à Pindare qui fait d'une certaine Arsinoé, Ἀρσινόα (v. 17) la nourrice d'Oreste dans sa 11^e *Pythique* au moment où Théocrite confère à la souveraine une fonction maternelle comme l'évoque le verbe ἀτιτάλλει ?

πάντεσσι καλοῖς : L'expression évoque une formule d'offrandes traditionnelle égyptienne. « Dans la passion d'Osiris, on l'installe devant une table chargée de « toutes choses bonnes et pures que donne le ciel et que crée la terre¹⁶⁹⁶ ». » L'expression *bw nb nfr* « toutes bonnes choses¹⁶⁹⁷ » se prête à des variantes : « les beaux présents¹⁶⁹⁸ », « de bonnes choses¹⁶⁹⁹ ». C. Thiers cite une autre formule gravée sur un autel à Tôd¹⁷⁰⁰ : « [Je te donne une] grande [abondance] de bonnes choses (= *Edfou I*, 487, 18) ». Ces expressions rituelles égyptiennes sont traduites en grec

¹⁶⁹³ Le terme est de Stephens (2004) p. 290 qui ajoute : « There is a sense of the flow of people and objects from around the Mediterranean to end up in Egypt » : « On a le sentiment qu'un flux de personnes et d'objets provenant du pourtour de la Méditerranée aboutit en Égypte ».

¹⁶⁹⁴ Hunter (2003) p. 178-182.

¹⁶⁹⁵ Hunter (2003) p. 178 : « le bon usage de la richesse est, bien entendu, un thème traditionnel de la poésie composée pour un patron ».

¹⁶⁹⁶ Glotz (1920) p. 185.

¹⁶⁹⁷ Les inscriptions du temple de Dendara étudiées exhaustivement par S. Cauville nous livrent des exemples nombreux du substantif *bw nb nfr* : (321,8 ; 325,3 ; 332 ; 338,8) : Cauville (1997) p. 154 ; p. 266.

¹⁶⁹⁸ Dendara 322,10 : Cauville (1997) p. 266

¹⁶⁹⁹ Dendara 38,13 ; 61,13 ; 325,12 ; 327, 14 ; 336, 2 : Cauville (1997) p. 266

¹⁷⁰⁰ Thiers (2000) p. 395.

comme le démontrent les inscriptions *OGIS* 1. 56. 20 (καὶ δώσουσιν τὰλ[λ]’ ἀγαθὰ πάντα, « et ils donneront toutes les autres bonnes choses ») ou *SEG* 8. 784 (l. 3-4). Dès 1920, Glotz a bien montré combien les offrandes à Adonis correspondent aux offrandes traditionnelles égyptiennes. L’expression πάντεσσι καλοῖς, qui annonce l’énumération et la description de ces offrandes devait avoir une résonance égyptienne évidente pour le public.

ἀτιτάλλει : Au sens propre, le verbe signifie « nourrir, élever ». Chez Homère, le verbe est notamment associé à l’élevage des chevaux (*Il.* 5. 271) (ce qui rappelle, avec une possible ironie, l’isotopie équine du texte) et à l’enfance¹⁷⁰¹, comme dans l’*Hymne homérique à Aphrodite* (13. 114-115) lorsque la déesse évoque sa propre nourrice : Τρωὰς γὰρ μεγάρω με τροφὸς τρέφεν, ἡ δὲ διὰ πρὸ || σμικρὴν παῖδ’ ἀτίταλλε φίλης παρὰ μητρὸς ἐλοῦσα, « Car c’est une nourrice troyenne qui m’a nourrie au palais et, c’est elle, dès ma toute petite enfance, qui m’a élevée après m’avoir reçue de ma chère mère ».

Le verbe convient bien à la figure passive de l’Adonis ici représenté, d’abord parce que le terme l’infantilise ou même, l’animalise et qu’il devient en quelque sorte le « bébé » de la reine ; mais cette sollicitude « maternelle » rappelle aussi la relation érotique entre Éos et Tithonos dans l’*hymne homérique à Aphrodite* (5. 231). Pour R. Hunter, la relation entre la reine et Adonis pourrait même se teinter d’une aura incestueuse¹⁷⁰². Théocrite réemploie le verbe ἀτιτάλλω au v. 58 de l’*Idylle* 17 pour décrire la relation maternelle de Cos vis-à-vis du « bébé » Ptolémée II : Καί σε Κόως ἀτίταλλε βρέφος νεογιλλὸν ἐόντα, « et Cos te nourrit, petit enfant, alors que tu étais tout nouveau-né ». Enfin, le soin offert à Adonis thématise peut-être aussi, symboliquement, le pouvoir d’Arsinoé II qui conjure la mortalité. C’est elle, la reine et déesse Philadelphie susceptible de donner à son frère et époux l’immortalité le moment venu.

Ἄδωνιν : L’accusatif illustre la passivité d’Adonis considéré comme l’objet des actions d’autrui, comme au v. 23 (θασόμεναι τὸν Ἄδωνιν), au v. 96 (μέλλει τὸν Ἄδωνιν ἀεΐδειν) et au début du chant inséré aux v. 101-102 (τὸν Ἄδωνιν (...) ἄγαγον Ὠραι). La passivité est marquée de même en *Id.* 20 (v. 35-36) : καὶ τὸν Ἄδωνιν (...) | ἐν δρυμοῖσι φίλασε καὶ ἐν δρυμοῖσιν ἔκλαυσεν, Aphrodite « aima Adonis dans les bois et dans les bois le pleura ».

¹⁷⁰¹ Voir aussi *Od.* 18. 323.

¹⁷⁰² Hunter (2008) p. 248. L’auteur me semble aller un peu loin.

Vers 112 à 131.

La poétesse élabore une *ekphrasis* du dispositif matériel des Adonies. Elle décrit d'abord les offrandes puis le lit nuptial.

Le chant ne respecte pas les codes de l'hymne traditionnel qui renferme en général un récit mythologique. Ici, c'est la description du dispositif matériel organisé par Arsinoé II qui occupe le centre du poème. Par ailleurs, le chant semble combler ou compléter la parole des protagonistes. En effet, les évocations enthousiastes et bouleversées de Gorgô et Praxinoa, interrompues par l'étranger puis par la performance de la poétesse elle-même, ne permettent pas de « partager une vision pratique » du décor. Le passage apparaît alors tout autant, sinon davantage, comme un prétexte pour décrire le décor palatial et célébrer la souveraine qu'un hommage à la divinité. Cette *ekphrasis* propose en effet une géographie du pouvoir royal et contribue à la dimension encomiastique du poème. La disposition des objets a donc une double fonction politique : célébrer, affermir et diffuser la puissance terrestre du pouvoir lagide mais aussi garantir par leur magnificence l'immortalité de leurs propriétaires ce qui est, de fait, un projet assumé par le couple royal¹⁷⁰³.

Un autre aspect à prendre en compte dans cette *ekphrasis* est la portée interculturelle de ce décor qui comporte des éléments interprétables en termes de culture égyptienne mais qui restent, néanmoins, comparables aux éléments traditionnels grecs contenus dans les tombes macédoniennes ou d'héritage macédonien en Égypte. Ainsi, dans les tombes de Pella datées du 4^e s, les objets communément déposés « included unguentaria, lamps, pyxides, alabastra, (...), numerous terracotta figures of females dressed in chitonia and himatia, (...), figures of Erotes and Aphrodite, and coins¹⁷⁰⁴ ». La description du contenu de la tombe de Philippe II de Macédoine rappelle aussi sous divers aspects notre texte : « The bed was composed of a rectangular frame fitted with high legs and four horizontal beams (...). A mattress with cushions, covered with a red textile, lay on the bed. The frames were decorated with relief bone tiles inlaid with a glass mass and covered with gold foil. Spirals and kymatia decorated the legs, as well as a relief depicting Nike carrying a trophaion aloft; the front of the bed frame was filled with Dionysiac scenes: a young Dionysus seated on a rock by an altar, a Sylenus in an ivy wreath, a muse with a lyre, Erotes,

¹⁷⁰³ Rémond (2020).

¹⁷⁰⁴ Gorzelany (2019) p. 31 : « les objets « incluait des boîtes à onguents, des lampes, des pyxides, des vases en albâtre (...), de nombreuses figures en terre cuite de femmes vêtues de *chitonia* et d'*himatia*, (...) des figures d'Erotes et d'Aphrodite, ainsi que de pièces de monnaie ».

and hermae with an archaizing head of Hermes and tripods which, (...), marked the boundaries of the sanctuary, (...) The kline in the tomb's vestibule had even richer decoration. The bed frame was covered with bone plaques decorated with vegetal motifs carved in relief, inlaid with glass and gilded. The frieze between the frames bore a battle scene with many figures: infantrymen, cavalrymen and charioteers. This was complemented by a rich decoration of the bed legs consisting of bone plaques with a variety of motifs in relief: spirals, acanthus leaves, heads of Satyrs and kymatia, palmettes of glass and gilded reliefs of Satyrs, dancing maenads, Erotes, and Nike driving a chariot¹⁷⁰⁵».

v. 112 : Πὰρ μὲν οἱ ὄρια κείται, ὅσα δρυὸς ἄκρα φέροντι,

L'énumération des offrandes qui commence par l'évocation d'éléments végétaux est formulée au moyen d'un premier parallélisme (v. 112-113 : πὰρ μὲν οἱ ... πὰρ δ') qui structure la description, imposant un « balancement » du regard imaginaire. Ces offrandes traditionnelles convoquent également l'univers bucolique qui se trouve réintroduit au sein des célébrations religieuses organisées au palais d'Arsinoé II. L'expression ὄρια πάντα, « tous les fruits de saison » est employée au chant 9 de l'*Odyssée* (v. 131) pour évoquer les dons de la terre aux Cyclopes qui ne connaissent pas l'agriculture¹⁷⁰⁶ ; au contraire, chez Hésiode (*Tvauux*, v. 391-392), il s'agit du fruit du labour des hommes. Enfin, notons que chez Pline l'Ancien, « le roi Adonis » est jardinier (*H. N.* 19. 19. 4).

Πὰρ μὲν οἱ : L'expression πὰρ δέ οἱ est récurrente chez Homère et apparaît en même position métrique à quatre reprises (*Il.* 3. 312 ; 4. 367 ; 5. 365 ; *Od.* 7. 231). L'expression forme un dactyle. Gow¹⁷⁰⁷ rappelle que Théocrite reprend habituellement la pratique des poètes post-

¹⁷⁰⁵ Gorzelany (2019) p. 72 : « Le lit était composé d'un cadre rectangulaire muni de hauts pieds et de quatre poutres horizontales (...). Un matelas avec des coussins, recouvert d'un textile rouge, reposait sur le lit. Les cadres étaient décorés de carreaux d'os en relief incrustés d'une pâte de verre et recouverts d'une feuille d'or. Des spirales et des *kymatia* ornaient les pieds, ainsi qu'un relief représentant Nike portant un *trophæion* en l'air ; l'avant du sommier était rempli de scènes dionysiaques : un jeune Dionysos assis sur un rocher près d'un autel, un Sylenus dans une couronne de lierre, une muse avec une lyre, des *Erotes*, et des *hermae* avec une tête d'Hermès archaïsante et des trépieds qui, (...), marquaient les limites du sanctuaire, (...) La *kline* dans le vestibule de la tombe présentait une décoration encore plus riche. Le cadre du lit était recouvert de plaques d'os ornées de motifs végétaux sculptés en relief, incrustés de verre et dorés. La frise entre les deux cadres présentait une scène de bataille avec de nombreux personnages : fantassins, cavaliers et chars. Ce décor était complété par une riche décoration des pieds du lit, composée de plaques d'os ornées de divers motifs en relief : spirales, feuilles d'acanthé, têtes de satyres et de *kymatia*, palmettes de verre et reliefs dorés de satyres, de ménades dansantes, d'Amours et de Nikè conduisant un char ».

¹⁷⁰⁶ L'expression est réemployée par Théocrite dans l'*Idylle* 7 (v. 62).

¹⁷⁰⁷ Gow (1952) t. II p. 294.

homériques qui prennent en considération le digamma à l'initiale de *oi* mais ici, le *é* de *μέν* en syllabe fermée est scandé bref comme en *Od.* 13. 430. Quant à *oi*, il est abrégé en hiatus au temps faible.

ῥια : C'est la forme poétique de l'adjectif *ῥαῖος*. Au sein de l'hymne de la fille de l'Argienne, le terme *ῥια* semble faire écho au nom des Saisons (v. 104) dont la présence et le retour semblent rendus plus tangibles à travers les offrandes de saison. On peut noter qu'Adonis fait partie des *ῥαῖοι*, jeunes héros morts dans la perfection de leur âge et de leur beauté (*ῥαῖος κῶδωνις*, *Id.* 1. 108). Pourrait alors se dessiner en filigrane une association entre le jeune dieu et la nature même des fruits à parfaite maturité comme le suggère un rapprochement avec un passage bien connu de l'*Hymne à Adonis* de Praxilla (fr. 747 Page) dans lequel Adonis exprime ses regrets polysensoriels pour le monde végétal¹⁷⁰⁸ :

κάλλιστον μὲν ἐγὼ λείπω φάος ἡελίοιο,
δεύτερον ἄστρα φαεινὰ σεληναίης τε πρόσωπον
ἤδὲ καὶ ῥαῖους σικύους καὶ μῆλα καὶ ὄγχνας·

Ce que je laisse de plus beau, c'est la lumière du soleil, en deuxième, les étoiles brillantes et le visage de la lune, et les concombres mûrs, les pommes et les poires.

κεῖται : La verbe est peu attesté pour désigner la disposition d'objets¹⁷⁰⁹ ou des offrandes à un dieu (Hdt., *Hist.* 1. 51). Il est peut-être choisi ici pour ses connotations funèbres (le verbe rappelle le verbe *κατάκειται*, v. 84). C'est, dès Homère, le verbe du repos (*Il.* 9. 556) mais surtout de celui de la posture de l'homme blessé, physiquement¹⁷¹⁰ ou moralement¹⁷¹¹ et du cadavre (Hom., *Il.* 5. 467 ; 16. 541, etc. ; Esch., *Ag.* 1438, 1446 ; Soph., *Phil.* 359 ; *Ant.* 1240) et, en particulier, du cadavre abandonné (*Il.* 18. 338 ; 19. 32, etc.). Dans les *Travaux* d'Hésiode (v. 31-32), le verbe *κατάκειται* qui décrit (v. 31) « l'entreposage » de réserves « récoltées à la bonne

¹⁷⁰⁸ La bêtise de l'Adonis de Praxilla était devenue proverbiale selon Zénobe (4. 21) : Ἡλιθιώτερος τοῦ Πραξιλλῆς Ἀδωνίδος· ἐπὶ τῶν ἀνοήτων. (...) Εὐνηθῆς γὰρ τις ἴσως ὁ τῷ ἡλίῳ καὶ τῇ σελήνῃ τοὺς σικύους καὶ τὰ λοιπὰ συναριθμῶν. «Plus idiot que l'Adonis de Praxilla» : se dit des gens sans intelligence. (...) Car il faut être demeuré pour énumérer à la suite du Soleil et de la Lune les concombres et tout le reste. En réalité, Le concombre renferme sans doute un jeu de mots sur Sicyon, la ville natale de Praxilla selon Zénobe qui cite Polémon (fr. 100).

¹⁷⁰⁹ Hom., *Od.* 8. 277 ; 17. 331 ; Lys., 13. 37 ; Xén., *Oec.* 8. 19.

¹⁷¹⁰ *Il.* 2. 721 ; 8. 537 ; 11. 659 ; 18. 435 ; *Od.* 5. 457.

¹⁷¹¹ *Od.* 1. 46 ; 21. 88 ; Soph., *Phil.* 183 ; Eur., *Phén.* 1639 ; *Héc.* 969.

saison » (ώραῖος) est placé en même position dans le vers : il s'agit peut-être, pour Théocrite, de faire référence à la bonne conduite de la « maison royale ».

ὄσα δρυὸς ἄκρα : la formulation pourrait rappeler l'expression homérique ὄσῃν τ' ὄρεος κορυφήν, « aussi grande que le sommet d'une montagne » (*Od.* 10. 113).

δρυὸς ἄκρα : L'expression a intéressé les commentateurs anciens. Selon Eusthate (*Comm. Iliadem*, 2. 250. 18), l'expression est synonyme de ἀκρόδρυα (παρὰ Θεοκρίτῳ τὸ «δρυὸς ἄκρα», ἦτοι ἀκρόδρυα). Le nom désigne les fruits des arbres et, plus spécifiquement, les fruits à écailles et coquilles (noix, châtaignes, pistaches)¹⁷¹². Le nom renvoie aussi à des raisins et aux olives chez Théophraste (*H. P.* 4. 4. 11)¹⁷¹³. L'expression convoque, en tout cas, l'arbre, un élément du paysage théocritéen¹⁷¹⁴, mais aussi de l'espace religieux grec et égyptien.

Le passage pourrait rappeler un autre passage des *Travaux et des jours* d'Hésiode (v. 231-233) qui évoque l'abondance offerte par les dieux aux hommes qui dirigent avec justice la cité¹⁷¹⁵ :

θαλίης δὲ μεμηλότα ἔργα νέμονται.
τοῖσι φέρει μὲν γαῖα πολὺν βίον, οὖρεσι δὲ δρυῶς
ἄκρα μὲν τε φέρει βαλάνους, μέσση δὲ μελίσσης·

Ce sont des travaux voués à la bombance auxquels ils vaquent. La terre leur apporte d'abondantes ressources, sur les montagnes, le faite du chêne porte des glands, son sein des abeilles.

Dans une perspective encomiastique, l'évocation des hauts arbres rappelant les mots d'Hésiode pourrait expliquer l'origine des offrandes : les Lagides sont des souverains justes et bons. L'importance de l'arbre dans l'univers bucolique réintroduit la nature chère à Théocrite au sein du palais royal et transforme ainsi, dans un discours ambivalent caractéristique du poète, la nature du dispositif royal.

¹⁷¹² Nic., fr. 75 Gow/Scholfield = Ath., *Deipn.* 2. 36d.

¹⁷¹³ Plus tardivement, l'expression apparaît chez le poète Maximos (IV^e s. ap. J.-C.) dans son traité *Περὶ καταρχῶν* (10. 488-490) dans le sens de « jeunes pousses : Ἀστραΐη κούρη δὲ πέλει πρὸς ἅπαντα φερίστη

σπέρματα, καὶ δὲ φυτοῖσιν ἐναίσιμος, ἔν τε βόθροισι

βάλλειν ἔρνεα πάντα, τάτε δρυὸς ἄκρα λέγονται.

La fille d'Astrée est excellente pour toutes les semences ; elle est favorable aussi aux plantes : il convient de jeter dans les sillons toutes les jeunes pousses qui sont appelées « cimes de l'arbre ».

¹⁷¹⁴ Pour le terme générique, δρυῶς, on trouve 17 occurrences chez Homère pour 16 occurrences chez Théocrite. Chez Sappho (fr. 47), le vent dans les arbres est associé à l'érotisme.

¹⁷¹⁵ Théocrite se souvient du passage dans l'*Id.* 17.

Enfin, la figure étymologique δρυὸς ἄκρα employée à la place du nom ἀκρόδρυα met en valeur le réemploi de l'adjectif ἄκρα (v. 142) et contribue à une impression d'élévation initiée par l'adjectif αἰπεινάν (v. 102). L'adjectif évoque aussi une épiclèse d'Aphrodite-Arsinoé, Akraia (*SEG* 8. 361) présente sur une dédicace découverte dans le quartier d'Hâdra à Alexandrie. Enfin, en *Id.* 14.61, l'adjectif renvoie aux qualités extrêmes de Ptolémée II : εὐγνώμων, φιλόμουσος, ἐρωτικός, εἰς ἄκρον ἀδύς, « bienveillant, aimant les Muses et porté à l'amour, agréable au plus haut point ».

φέρωντι : Les manuscrits portent la leçon φέρωντι. § 3 porte la leçon καλεῖται qui est retenue par Gallavotti (1993) ; voir Théoc. fr. 3. L'intérêt de cette leçon, si elle est juste, est de manifester, chez la poétesse de cour, un intérêt patent pour la philologie, à la manière de Callimaque ou d'Apollonios de Rhodes. La forme est fréquente chez les scholiastes.

v. 113 : πὰρ δ' ἄπαλοι κᾶποι πεφυλαγμένοι ἐν ταλαρίσκις

πὰρ... πὰρ : L'anaphore répartie sur les vers 112 et 113 semble inciter à imaginer la disposition des offrandes de part et d'autre d'Adonis.

ἄπαλοι κᾶποι : « De tendres pousses ». Le catalogue des offrandes végétales se poursuit par une allusion aux « jardins d'Adonis ». Ces jardinières contribuent à la structuration géométrique de l'*ekphrasis*.

ἄπαλοι : Chez Homère, l'adjectif désigne surtout des éléments du corps¹⁷¹⁶. Particulièrement attesté chez Sappho où il caractérise le corps de ses compagnes¹⁷¹⁷, le terme introduit une forme de suavité de la matière qui se confirme à travers les emplois γλυκερῶ (v. 117), μαλακῶ (v. 119) et μαλακώτεροι (v. 125). Cependant, il caractérise simplement des fruits crus chez Hérodote (*Hist.* 2. 92) et Xénophon (*Oec.* 19. 18). Chez Théocrite, l'adjectif est notamment associé à des végétaux, comme ici à un premier niveau : à la fleur fragile du coquelicot (*Id.* 3. 30 ; 11. 57 ; à la fougère (*Id.* 5. 55) ; à l'herbe (*Id.* 8. 67). Mais comme chez Homère et Sappho, il est également associé à la douceur désirable d'un corps de jeune fille (*Id.* 8. 59) ou du beau Lykos (*Id.* 14. 25) et fait partie des adjectifs laudatifs de sa poésie érotique : les pousses sont à l'image du doux corps

¹⁷¹⁶ *Il.* 3. 371 ; 18. 123 ; 17. 49 ; 19. 92.

¹⁷¹⁷ fr. 81b. 2 ; 82a. 1 ; 94. 16 et 22 ; 122. 1 ; 126. 1.

d'Adonis. L'adjectif caractérise aussi les esprits, enclins au désir, des nymphes dans *Hylas* (*Id.* 13. 48), la douceur d'un agneau (*Id.* 11. 20).

Comme γλυκός ou ἡδύς, l'adjectif est important dans la poésie de Théocrite (les deux adjectifs sont rapprochés en *Id.* 5. 30-31). La double connotation érotique et végétale de l'adjectif correspond bien à Adonis. Enfin, ces pousses tendres semblent, par un effet semblable à l'évocation du « tendre » coquelicot du bouquet de Polyphème dans l'*Idylle 11*¹⁷¹⁸, évoquer le destin précaire du sujet principal, le désirable Adonis.

κᾶποι : C'est la forme dorienne d'un nom est attesté chez Homère pour désigner un jardin, un verger¹⁷¹⁹ (*Od.* 7. 129 ; 24. 247 et 338, etc.). Chez Pindare, la région de Cyrène riche en agriculture est nommée κᾶπον Ἀφροδίτας (*Pyth.* 5. 24). Le terme renvoie, avant Théocrite, aux Jardins d'Adonis dans le *Phèdre* de Platon (εἰς Ἀδώνιδος κήπους, 276b. 3). Le nom fonctionne d'ailleurs peut-être comme un « signal » tant l'expression semble galvaudée. Ces jeunes pousses semées dans des pots ou des tessons, étaient, selon certains témoignages, placées sur les toits puisque le festival se célébrait dans l'Athènes classique sur les toits (*Samiennes* 45 ; cf. Σ Aristoph., *Lys.* 389). Il existe une étroite corrélation entre le jardin et la nature même d'Adonis : il en est la métaphore. Les jardins d'Adonis, particulièrement étudiés par Marcel Détiéne¹⁷²⁰, forment, selon le savant, une métaphore de la vie du jeune dieu dont la courte vie s'est achevée avant d'être fertile : il s'agit, selon lui, de cultures « sans fruits, sans maturité, sans racines » et « fondamentalement stériles¹⁷²¹ » qui étaient ensuite jetées dans des puits ou la mer (Zénob., 1. 49) en même temps que l'effigie du dieu mort (ἐκφέρονται δὲ ἅμα τελευτῶντι τῷ θεῷ ; Eusth., 1701. 46). Dans le rituel égyptien, des graines étaient aussi mises à germer dans les tombeaux, enfermées dans des sortes de poupées représentant Osiris. La symbolique était celle de la vie après la mort.

Enfin, notons que Pindare, comme Platon, emploie le mot métaphoriquement pour définir la poésie (Χαρίτων νέμομαι κᾶπον, Pind., *Ol.* 9. 27; Plat., *Ion*, 534a ; *Phèdr.* 276d) ; il n'est pas impossible que le poète ne joue sur l'association des offrandes végétales et des poèmes qui sont composés pour l'occasion.

¹⁷¹⁸ A. Mori (2017) a très bien montré que le coquelicot qui se trouve dans le bouquet de fleurs de Polyphème, annonce par un jeu de références homériques le destin funeste du Cyclope.

¹⁷¹⁹ Scylax, *Periplus Scylacis* (108. 30-31) nomme le Jardin des Hespérides ὁ κήπος τῶν Ἑσπερίδων.

¹⁷²⁰ Détiéne (2007).

¹⁷²¹ Détiéne (2007) p.146-147.

πεφυλαγμένοι : Le sens du participe, aux accents épiques, semble fort pour la réalité décrite¹⁷²² et crée un effet de dissonance entre la chose gardée et l'objet « gardant » : les « petites corbeilles ». L'*harax* hypocoristique *ταλαρίσκος* est également caractérisé par sa rareté. Le participe parfait passif du verbe *φυλάσσω* n'est attesté qu'une fois chez Homère : le poète l'emploie dans la mise en garde de Nestor à Archiloque (*Il.* 23. 343) : ἀλλὰ φίλος φρονέων πεφυλαγμένος εἶναι, « mais, mon ami, réfléchis et sois sur tes gardes ». Il est également attesté dans *Les Travaux et les jours* d'Hésiode dans deux vers discutés et qui chacun invitent à se méfier de la divinité : « Fais bien attention à éviter la colère des bienheureux immortels » (v. 706 : [εὔ δ' ὄπιν ἀθανάτων μακάρων πεφυλαγμένος εἶναι]) et « fais attention aux jours qui viennent de Zeus » (v. 764 : [Ἥματα δ' ἐκ Διόθεν πεφυλαγμένος]). Il s'agit peut-être ici de « restaurer » le sens propre du participe que les poètes archaïques ont employé au sens figuré.

Hormis son attestation dans la citation d'un oracle de la Pythie chez Hérodote (*Hist.* 7. 148), le participe réapparaît avec une certaine intensité dans la poésie hellénistique et pourrait faire l'objet d'un dialogue entre poètes (Arat., *Phén.* 1. 48, 762, 973 et 1175 ; Hermés., fr. 7. 61 ; Ap. Rh., *Arg.* 2. 348 ; 3. 449, 510, 1142 ; 4. 332).

Chez Théocrite, *πεφυλαγμένος* est employé de même manière et en même position métrique dans l'*Idylle 16* (v. 95) où c'est la cigale qui « veille sur les bergers au midi du haut des arbres » : ποιμένας ἐνδίους πεφυλαγμένος ὑπόθι δένδρων. De manière intéressante, nous pouvons noter l'homotaxie pour cette forme de participe parfait dans deux hexamètres d'Apollonios de Rhodes (*Arg.* 2. 348) : πλώετε ῥηγμῖνας πεφυλαγμένοι « prenez garde aux brisants en navigant ». Au chant 4 (v. 332), c'est à la troupe d'Apsyrtos que doivent faire attention les Argonautes (πληθὺν πεφυλαγμένοι Ἀψύρτοιο) et chez Hermésianax (fr. 7. 61) : φημί δὲ καὶ κείνον τὸν αἰεὶ πεφυλαγμένον ἄνδρα où le poète évoque Euripide qui « se préserve » des femmes. Alors que Théocrite s'écarte de l'emploi du participe chez Homère et Hésiode, Apollonios de Rhodes semble démontrer sa fidélité à la manière homérique.

Enfin, le verbe *φυλάσσω* est employé à deux reprises aux vers 71 et 72 au moment où le châte de Praxinoa est déchiré : à l'échec de Praxinoa qui n'a pu préserver son châte dans les rues d'Alexandrie, s'oppose la préservation « au sens fort » des délicats jardins d'Adonis au palais.

ταλαρίσκοις : L'hypocoristique de *τάλαρος*, mis en valeur en fin de vers, est attesté ici en poésie pour la première fois ; il crée un contraste avec la force du participe *πεφυλαγμένοι*. Ces

¹⁷²² Il s'agit peut-être du même effet produit au vers 122 avec le participe *πειρώμενοι*.

« petites corbeilles » représentent symboliquement le jeune dieu, conférant au « petit » une valeur importante : il s'agit certainement des pots dans lesquels les « jardins » d'Adonis sont conservés.

Le nom *ταλαρίσκος* est attesté une fois avant Théocrite dans les *Problèmes* d'Aristote (924b 10-12) qui évoque la germination forcée des concombres, fruit associé à Adonis chez la poétesse Praxilla¹⁷²³ : διὸ καὶ ἐάν τις χειμῶνος φυτεύσῃ σπέρμα σικύου ἐν ταλαρίσκοις καὶ ἄρδῃται θερμῷ καὶ εἰς τὸν ἥλιον ἐκφέρῃ καὶ παρὰ πυρὶ τιθῆ, « voilà pourqu岸, si quelqu'un, en hiver, plante des graines de concombre dans de petites corbeilles, et les arrose à l'eau chaude, les expose au soleil et les place auprès du feu... ». Le nom apparaît également dans une épigramme d'Antipater (*AP* 6. 174 : *ταλαρίσκον εὐπλοκον*) pour désigner le panier de travail « bien tressé », associé au filage d'une artisanne nommée, remarquablement, Arsinoé.

Ailleurs, Théocrite emploie la forme homérique *τάλαρος* (*Od.* 4. 125 et 131 ; *Od.* 9. 247 ; *Il.* 18. 568). Le nom est employé quatre fois chez Homère et notamment dans l'*ekphrasis* du bouclier d'Achille dans le passage décrivant une fête suivant les vendanges¹⁷²⁴ (18. 567-572) où il désigne (v. 568) comme chez Hésiode (*Bouclier*, v. 293 et 296) et ici, des paniers à fruits : *πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρον μελιιδέα καρπὸν*, dans des paniers tressés, on portait un fruit doux comme du miel ».

Au chant 4 de l'*Odyssée*¹⁷²⁵, le nom désigne les corbeilles à laine d'Hélène venues d'Égypte (v. 125 : *ἀργύρεον τάλαρον* ; v. 131-132 : *τάλαρόν θ' ὑπόκυκλον (...)* || *ἀργύρεον*). Comme ici, elles sont en argent, ce qui contribue à façonner le portrait d'Arsinoé II en nouvelle Hélène et à structurer l'isotopie du textile qui traverse le poème. Après Homère, le nom est ensuite uniquement attesté dans la comédie¹⁷²⁶.

Théocrite utilise l'hypocoristique de *τάλαρος* en « concentrant » pour ainsi dire, l'usage homérique où, déjà, le panier crée un lien entre un monde rural¹⁷²⁷ et l'univers palatial au féminin

¹⁷²³ Il s'agit peut-être d'un emprunt conscient de Théocrite.

¹⁷²⁴ Ce passage de l'*Illiade* (18. 567-572) semble concentrer divers éléments qui deviendront chers à la poétique de Théocrite et dont il pourrait se souvenir pour ce contexte des Adonies : l'univers bucolique, le chant et la danse, la voix pure du jeune chanteur. Par ailleurs, le *λίνος* entonné par le chanteur est généralement compris comme un chant de deuil.

¹⁷²⁵ Voir aussi *Id.* 18. 32.

¹⁷²⁶ Le nom retrouve cette dimension comique chez Timon de Phlionte (fr. 786) : *Μουσεῶν ἐν ταλάρω*.

¹⁷²⁷ La 4^e occurrence du nom, au chant 9 de l'*Odyssée* (v. 247), désigne les paniers à fromage du Cyclope ; c'est aussi en ce sens que Théocrite emploie le nom en *Id.* 5. 86 ; voir aussi *Id.* 11. 73.

et d'Hélène en particulier, tout en proposant une miniaturisation de l'objet, conformément à l'esthétique alexandrine.

v. 114 : ἀργυρέοις, Συρίω δὲ μύρω χρύσει' ἀλάβαστρα.

Le vers illustre combien les sens des spectateurs sont mobilisés, par l'odorat et la vue, mais aussi par l'ouïe, avec le chant mais aussi la mention du métal argent. De même les notations matérielles contribuent à l'ἐνάργεια à destination du lecteur-auditeur.

ἀργυρέοις : C'est par son éclat brillant et blanc que l'argent est désigné. En effet, son nom est dérivé d'ἀργός, « blanc brillant ». Le métal argent est surtout ornemental chez Homère. On observe dans ce vers le même rejet qu'au chant 4 de l'*Odyssée* (v. 131-132 : τάλαρόν (...) || ἀργύρεον) ; l'adjectif contribue ainsi au portrait de la souveraine en nouvelle Hélène¹⁷²⁸. Il fait écho en forme de chiasme avec le lit d'argent (ἐπ' ἀργυρέας (...) || κλισμῶ) mentionné par Praxinoa aux v. 84-85. Au contraire de l'or, le métal unit l'univers de Praxinoa (v. 36 ; v. 84) et celui de la souveraine.

Enfin, le métal argent évoque, comme l'or, la richesse, mais il semble aussi associé au son chez Homère : la cithare d'Achille, φόρμιγγι λιγείη (*Il.* 9. 187), est surmontée d'une travée d'argent tandis que l'arc d'argent d'Apollon est également caractérisé par la sonorité qu'il produit (*Il.* 1. 49).

Συρίω δὲ μύρω : La forme du génitif est dorienne. Symbole de l'extension du domaine lagide, la myrrhe de Syrie est probablement convoquée comme une allusion à l'actualité militaire de Ptolémée II, le poème étant contemporain de la première guerre syrienne (274-71) qui oppose le souverain à Antiochos 1^{er}.

Cette guerre est marquée par la perte puis la reconquête par le roi lagide de la côte syrienne et du sud de l'Anatolie. Au terme de ce conflit, Ptolémée II étend sa domination vers la Carie et la plupart de la Cilicie. La Syrie et ses parfums sont évoqués jusqu'à l'époque romaine (Esch., *Ag.* 1312 ; Eur., *Bacch.* 144 ; Bion, 1. 77 ; Hor., *Ode* 31. 12 ; Ath., *Deipn.* 15. 689a).

¹⁷²⁸ Rémond (2020).

La myrrhe réintroduit symboliquement le territoire matrimonial d'Adonis¹⁷²⁹. En effet, Adonis, selon le mythe est né de la myrrhe, sorti du tronc de l'arbre. Myrrha¹⁷³⁰, sa mère est fille de Théias roi de Syrie. La présence de la myrrhe est aussi conforme à la dimension cultuelle de ces Adonies ; substance liée à l'amour, au mariage¹⁷³¹ et à la mort¹⁷³², elle est particulièrement opportune dans ce contexte d'adoration d'Aphrodite¹⁷³³ et d'Adonis, fils de Myrrha.

Il existe de nouveau une corrélation étroite entre l'objet exposé et la divinité honorée. Comme dans l'hymne *Pour le bain de Pallas* de Callimaque, le parfum, associé, comme ici, à l'albâtre, contribue à mobiliser divers sens, mais aussi à produire une certaine confusion des genres. Ici, la masculinité d'Adonis tend à être rapproché de la féminité d'Aphrodite tandis que chez Callimaque, la déesse Athéna refuse la myrrhe et l'albâtre comme elle refuse les éléments traditionnels de l'érotisme au féminin (*Hy.* 5. 13-16) :

ὦ ἴτ' Ἀχαιιάδες, καὶ μὴ μύρα μηδ' ἀλαβάστρωσ
 (συρίγγων αἰὼ φθόγγον ὑπαζόνιον),
 μὴ μύρα λωτροχόοι τῆ Παλλάδι μηδ' ἀλαβάστρωσ
 (οὐ γὰρ Ἀθαναία χρίματα μεικτὰ φιλεῖ)

Allez donc, Achéennes, et sans parfums, ni vases à onguents parfumés ! (J'entends le son de dessous les moyeux.) Vous, qui préparez son bain, pas de parfums ni de vases à onguents parfumés, pour Pallas (car Athéna n'aime pas les huiles mélangées).

La myrrhe est également un élément central des offrandes et des rituels religieux égyptiens¹⁷³⁴. La mention de la myrrhe est, enfin, à rapprocher de l'intérêt des aromates pour les

¹⁷²⁹ La myrrhe n'est pas nécessairement originaire de Syrie (Égypte : Antiphan., fr. 106 ; Babylone : Ath., *Deipn.* 16. 692c). Sa composition varie également.

¹⁷³⁰ La déesse Aphrodite mena Myrrha dans le lit de son père, Cinyras (ou Théias), où elle conçut, à l'insu de celui-ci, Adonis. Prise d'une tardive miséricorde, la déesse la transforme en arbre à myrrhe pour la soustraire à la colère de son père-amant malgré lui.

¹⁷³¹ Anax., fr. 46 ; Xén., *Banquet*, 2. 3.

¹⁷³² Elle employée en thanatopraxie pour l'embaumement des morts ; Bion associe explicitement Adonis aux larmes (emploi du verbe μύρω, v. 68) et au myron, la myrrhe (v. 77-78).

¹⁷³³ Posid., *Ép.* 122 A.-B., v. 2.

¹⁷³⁴ Comme en témoigne aussi le vocabulaire livré par l'épigraphe à Dendara. Voir Cauville (1997) p. 91 : l'essence douce de lotus (407, 6), la myrrhe (79, 7 ; 140, 5 ; 145, 7 ; 351, 15 ; 353, 7 ; 353, 13 ; 373, 2 ; 404, 9 ; 408, 9 ; 414, 14), la myrrhe sèche (29, 5 ; 30, 3 ; 31, 7 ; 43, 9 ; 44, 9 ; 45, 8 ; 45, 10 ; 407, 7 ; 407, 10 ; 407, 14) ; p. 105 : la myrrhe fraîche (407, 14 ; 404, 15), l'encens frais (31, 7 ; 44, 10 ; 46, 13) ; p. 204 : l'eau de myrrhe (47, 11) ; p. 432 : la myrrhe (46, 12 ; 47, 9 ; 47, 12), l'eau de myrrhe (47, 11), etc.

souverains de l'époque hellénistiques et notamment de celui des Lagides. Pierre Schneider¹⁷³⁵ rapporte des essais de transplantation de l'arbre à myrrhe sous le règne de Ptolémée II et convoque le double héritage perse et égyptien pour éclairer cet intérêt.

χρύσει' ἀλάβαστρα : La dorure des vases fait ici écho à l'or d'Aphrodite (v. 101) et contribue, dans une perspective encomiastique à associer l'univers royal et celui de la divinité. Dans le rituel osirien, tel que l'épigraphe nous en informe dans les chapelles osiriennes de Dendara, est aussi mentionné le vase de myrrhe (414, 14) porté en offrande¹⁷³⁶.

Cette évocation de l'or suit celle l'argent, ménageant, au sein du vers une gradation. Remarquons aussi qu'à ce vers saturé d'éclat succède au vers suivant, l'évocation prosaïque du labeur des cuisinières, ce qui contribue à la ποικιλία du chant. Cette saturation métallique a au moins un précédent au chant 4 de l'*Odyssée* lorsque le poète décrit la richesse du palais de Ménélas (v. 71-75) :

« Φράζεο, Νεστορίδη, τῷ ἐμῷ κεχαρισμένε θυμῷ,
χαλκοῦ τε στεροπὴν κὰδ δώματα ἠχίεντα
χρυσοῦ τ' ἠλέκτρου τε καὶ ἀργύρου ἠδ' ἐλέφαντος.
Ζηνός που τοιήδε γ' Ὀλυμπίου ἔνδοθεν αὐλή,
ὅσσα τὰδ' ἄσπετα πολλά· σέβας μ' ἔχει εἰσορόωντα.»

Remarque, fils de Nestor, cher à mon cœur, l'éclat de l'airain dans ce palais sonore, et celui de l'or, de l'ambre, de l'argent et de l'ivoire. Telle doit être la demeure de Zeus Olympien à l'intérieur. Quelles innombrables richesses ! A leur spectacle, une crainte mêlée de respect me tient !

Le rapprochement est d'autant plus pertinent qu'au vers 123, l'or et l'ébène seront également mentionnés avec admiration par la poétesse. Ces éléments matériels disséminés dans le texte entrent dans un système plus large qui associe Ptolémée II et Arsinoé II au couple de Ménélas et d'Hélène (*Id.* 18).

χρύσει' : Homère et Hésiode emploient les deux formes de l'adjectif, χρύσεος et χρύσειος. De nombreuses épiclèses associent le divin et l'or¹⁷³⁷ ; c'est le cas, en particulier, d'Aphrodite,

¹⁷³⁵ Schneider (2012).

¹⁷³⁶ Cauville (1997) p. 25.

¹⁷³⁷ Pour l'*Illiade* : *Héra* (1. 611 ; 14. 153 ; 15. 5) ; *Apollon* (15. 256) ; *Artémis* (6. 205 ; 16. 183 ; 20. 70) ; *Iris* (8. 398 ; 11. 185).

comme au vers 101¹⁷³⁸. Dans l'épopée, les possessions des dieux sont souvent « en or » : les franges de l'égide d'Athéna (*Il.* 24. 340-341) et son casque (*Il.* 5. 743-744) ; les servantes d'Héphaïstos (*Il.* 8. 417-418.) ; les parures des déesses (*Il.* 14. 180 ; 5. 425), leurs armes aussi sont en or. Sans surprise, c'est Zeus qui possède le plus de choses faites d'or : son palais¹⁷³⁹ ainsi que nombre d'éléments du mobilier (*Il.* 4. 1-4), comme les sièges (*Il.* 8. 436 et 442 ; 24. 101). Sa balance aussi est en or (*Il.* 8. 69 ; 22. 209). La description du char témoigne de l'omniprésence de ce métal dans l'environnement du roi de l'Olympe (*Il.* 8 41-45). Enfin, au-dessus de l'Olympe, se trouvent des nuages d'or (*Il.* 13. 523) qui savent envelopper les amours de Zeus et Héra (*Il.* 14. 343-344 et 350-351).

Chez les hommes, c'est le métal des puissants et des héros¹⁷⁴⁰ ; il confère prestige à l'objet, fût-ce à travers des clous dorés (*Il.* 1. 246). L'or confère une aura ou une connexion divine à celui qui le possède ; il peut, par exemple, signaler la protection des dieux comme au chant 18 de l'*Illiade* quand Athéna entoure d'un « nimbe d'or » le front d'Achille (v. 205-206). L'or contribue à manifester la puissance et l'aura divine des premiers Lagides.

Avec la myrrhe, l'or manifeste, plus prosaïquement, le succès récent des campagnes militaires de Ptolémée II en Nubie qui alimente aussi Alexandrie en ébène et en ivoire (v. 123¹⁷⁴¹). Vers 274, des troupes de Ptolémée II s'emparent de la Basse-Nubie jusqu'à Bouhen, aux abords de la deuxième cataracte¹⁷⁴². « Parallèlement aux opérations militaires, une nouvelle diplomatie fut mise en place pour assurer la continuité des échanges avec le royaume koushite¹⁷⁴³ ». Ces liens avec le royaume koushite qui apparaissent en filigrane des *Syracusaines*, sont à rapprocher de la présentation du tribut des Éthiopiens constitué d'or, d'ivoire, d'animaux exotiques, d'encens, de défenses d'éléphants et de bien d'autres richesses, lors de la Grande Procession décrite par Callixène de Rhodes¹⁷⁴⁴ dans son *Περὶ Ἀλεξανδρείας*. Ce territoire envoyait, en effet, régulièrement

¹⁷³⁸ Voir par exemple : *Il.* 3. 64 ; 5. 427 ; 9. 389 ; 19. 282 ; 22. 470 ; 24. 699.

¹⁷³⁹ Celui de Poséidon aussi : *Il.* 13. 22.

¹⁷⁴⁰ Par exemple, le bouclier en or de Nestor (*Il.* 8. 191-193) ou le char de Rhésos (*Il.* 10. 438-441). L'adjectif ne décrit pas forcément un objet fait d'or massif (*Il.* 1. 15 ; 18. 598 ; *Od.* 7. 88).

¹⁷⁴¹ Vers à rapprocher des vers 121sq. de l'*Idylle* 18.

¹⁷⁴² Rilly (2017) : « La région est alors divisée en deux provinces : le Dodécaschène (terre des 12 schènes, soit 128 km), entre Assouan et Hiéra Sycaminos (moderne Maharraqa), et le Triacontaschène (terre des 30 schènes, soit 320 km), au sud jusqu'à la deuxième cataracte. Les revenus du Dodécaschène sont attribués au temple d'Isis de Philae, dont les Ptolémées vont faire un complexe religieux d'importance nationale. »

¹⁷⁴³ Rilly (2017) consulté en ligne.

¹⁷⁴⁴ fr. 2. 282-285 : Ἐχόμενοι τούτων ἦσαν Αἰθίοπες δωροφόροι, ὧν οἱ μὲν ἔφερον ὀδόντας ἐξακοσίους, ἕτεροι δὲ ἐβένου κορμοὺς δισχιλίους, ἄλλοι χρυσοῦ καὶ ἀργυροῦ κρατῆρας ἐξήκοντα καὶ ψήγματα χρυσοῦ. « Près d'eux

des tributs en Égypte, comme précédemment sous la domination des pharaons du Nouvel Empire. Concrètement, en plus de ces tributs, les Lagides bénéficient des trésors accumulés depuis Alexandre le Grand ; ils disposent notamment d'une partie des « centaines de tonnes d'or qu'Alexandre a confisqué à son arrivée en Babylonie¹⁷⁴⁵ » et de butins divers ; les réserves d'or lagides s'accroissent aussi régulièrement par des taxes diverses, « notamment celles imposées aux marchands étrangers qui arrivaient au port d'Alexandrie ».

Dès le règne de Ptolémée Sôter, « la dynastie lagide a conduit une politique d'expéditions minières dans le désert Oriental, à la recherche du précieux métal, marchant sur les traces des pharaons du Nouvel Empire¹⁷⁴⁶ ». Agatharchide de Cnide¹⁷⁴⁷ livre les étapes de l'extraction du minerai et de la préparation de l'or mais aussi les conditions de vie éprouvantes et l'origine des ouvriers, hommes et femmes, qui se relaient pour produire l'or des Ptolémées (sections 25-28) dans les mines d'or d'Égypte vers 170 avant J.-C.¹⁷⁴⁸.

Selon Thomas Faucher, les premiers Lagides « ont engagé des moyens considérables dans l'exploitation de l'or dans le désert Oriental égyptien. En réexploitant des mines déjà connues mais en les équipant davantage (pour des exploitations de plus longue durée), ils ont tiré de substantiels revenus du désert Oriental. En important les progrès technologiques réalisés en Grèce propre, les Ptolémées ont rationalisé l'exploitation de l'or dans la région et ont développé des entreprises de taille industrielle¹⁷⁴⁹ ».

ἀλάβαστρα : Le nom au neutre est un *hapax* en littérature¹⁷⁵⁰ pour ἀλάβαστρος ; il est cependant attesté dans des inscriptions (*ID* 399 ; *IG* II² 1539, etc.). Peut-être donne-t-il au vers une coloration quotidienne ou relève-t-il du lexique de l'inventaire ou du vocabulaire convoqué lors de rituels. Callimaque emploie le masculin, dans l'hymne *Pour le bain de Pallas* (*Hy.* 5. 13 et 15). Bien que le terme puisse désigner un vase qui ne soit pas nécessairement en albâtre (ici, il pourrait

étaient des Éthiopiens portant des présents ; certains d'entre eux portaient six cents défenses d'éléphants, d'autres deux mille troncs d'ébène ; d'autres encore soixante cratères d'or et d'argent et des paillettes d'or. »

¹⁷⁴⁵ Faucher (2018) consulté en ligne.

¹⁷⁴⁶ Faucher (2018).

¹⁷⁴⁷ Auteur du 2^e siècle avant J.-C. et auteur d'un traité Sur la mer Rouge en cinq volumes, dont quelques passages ont été conservés par Diodore de Sicile (3. 12-14) et Photios, livre 7. Voir Faucher (2018).

¹⁷⁴⁸ Faucher (2018) : « Agatharchide note que « les rois d'Égypte rassemblent les individus condamnés pour quelque crime, les prisonniers de guerre et, avec eux, ceux qui ont été victimes d'accusations injustes et qui sont livrés à la prison par animosité, tantôt eux seuls, tantôt accompagnés par toute leur famille ».

¹⁷⁴⁹ Faucher (2018).

¹⁷⁵⁰ Le neutre est attesté à nouveau dans une épigramme (*AP* 9. 153. 3) attribuée à Agathias (VI^e s. ap. J.-C.).

être doré ou en or massif), il semble pourtant que ce soit l'onyx albâtre qui soit le matériau d'usage pour conserver les parfums (Hdt., *Hist.* 3. 20 ; Plin., *H. N.* 13. 3 ; 36. 12 ; Hor., *Odes*, 4. 12. 17).

v. 115 : εἶδατά θ' ὄσσα γυναῖκες ἐπὶ πλαθάνω πονέονται

Le vers initie une sorte de vignette qui confère à l'humilité des cuisinière une importance inattendue qui s'explique et par la sensibilité de Théocrite et par l'iconographie funéraire traditionnelle, égyptienne. Ainsi, les vers 115-117 peuvent être rapprochés fructueusement des scènes de préparation et d'offrandes de nourriture des tombes égyptiennes¹⁷⁵¹.

La présence des femmes peut s'expliquer en partie, du moins, par la culture grecque. Dans le livre 5 de la *République* de Platon, la pâtisserie apparaît, comme le tissage et la cuisine, l'apanage traditionnel des femmes (455c-d).¹⁷⁵² Cependant, le motif de la boulangerie et de la fabrication du pain est aussi un motif iconographique funéraire de première importance dans l'Égypte ancienne : ainsi, le mort peut être accompagné dans l'au-delà par de véritables pains et biscuits, mais aussi des fresques ou des maquettes d'ateliers d'artisans en constant travail pour lui fournir de la nourriture¹⁷⁵³.

εἶδατά θ' ὄσσα γυναῖκες : L'expression mobilise sans doute le souvenir de l'hospitalité homérique à travers la réminiscence du vers formulaire εἶδατα πόλλ' ἐπιθειῖσα, χαριζομένη παρεόντων : une intendante « place de nombreux mets, réjouissant les convives ». Ce vers apparaît à six reprises dans l'*Odyssée* (1. 140 ; 4. 56 ; 7. 176 ; 10. 372 ; 15. 139 ; 17. 95). La mention des γυναῖκες, au pluriel, contraste avec le contexte homérique où la tâche est confiée à une seule femme : ce pluriel contribue à célébrer la puissance lagide qui dispose d'une abondante main d'œuvre, pas nécessairement constituée d'esclaves seulement, et qui se trouve mise en scène indirectement dans le texte (palefreniers et militaires, artisans d'arts, poètes, cuisinières). L'accent, mis sur la qualité et l'abondance de main d'œuvre dont dispose Arsinoé II, rappelle le palais d'Alcinoos et d'Arété (*Od.* 7. 103-107). Théocrite semble reprendre les éléments principaux de

¹⁷⁵¹ La Peinture d'Ounsou conservée au musée du Louvre est un exemple de ces représentations traditionnelles. Voir Annexe Iconographique : figure 19.

¹⁷⁵² Pour un exemple iconographique de tradition grecque, voir Annexe iconographique : figure 15.

¹⁷⁵³ Comme en témoigne la maquette d'une boulangerie conservée au Metropolitan Museum de New-York (Inv. 20.3.12-BAKERS). Voir Annexe Iconographique : figure 16.

cette description à travers l'évocation d'Athéna (*Od.* 7. 110), celle du personnel de la souveraine et de leurs réalisations (la farine, le tissage, l'industrie et l'habileté des femmes, leur nombre) :

πεντήκοντα δέ οἱ δμοφαὶ κατὰ δῶμα γυναῖκες
αἱ μὲν ἀλετρεύουσι μύλησ' ἐπι μήλοπα καρπόν,
αἱ δ' ἴστούς ὑφώσι καὶ ἠλάκατα στρωφῶσιν
ἤμεναι, οἷά τε φύλλα μακεδνῆς αἰγείροιο·
καιρουσσέων δ' ὀθονέων ἀπολείβεται ὑγρὸν ἔλαιον.

Et dans sa demeure, il y a cinquante esclaves : les unes broient sur les meules le grain blond, les autres, d'autres tissent des toiles et tournent la quenouille, assises, telles les feuilles d'un haut peuplier. Et de toiles fines étroitement tissées tombe goutte à goutte l'huile d'olive.

Les matériaux fabriqués (les tissus, la farine et l'huile d'olive) au palais d'Alcinoos semblent même enrichis, par un surcroît de travail, au palais d'Arsinoé II, comme si le palais des Phéaciens avait procuré la matière première à celui de la reine lagide.

Par ailleurs, l'expression ὅσσα γυναῖκες rappelle le vers 68 du chant 7 de l'*Odyssee*, lorsque le poète évoque Arété et le respect extraordinaire dont elle bénéficie, pour ses qualités, de la part de son époux Alcinoos (v. 67-68) : καὶ μιν ἔτισ', ὡς οὐ τις ἐπὶ χθονὶ τίεται ἄλλη, || ὅσαι νῦν γε γυναῖκες ὑπ' ἀνδράσιν οἶκον ἔχουσιν, « Il l'a honorée comme nulle autre n'est honorée sur la terre, même parmi toutes celles qui, aujourd'hui, sous l'autorité de leur époux, tiennent leur maison.

Arété, qui est considérée comme une déesse par son peuple (*Od.* 7. 71 : οἳ μὲν ῥα θεὸν ὡς εἰσορόωντες, « ceux-ci, certes, la contemplant avec admiration, comme une déesse »), sert de paradigme à la construction de la figure d'Arsinoé II, comme ici, dans d'autres poèmes contemporains¹⁷⁵⁴. En effet, figure royale exemplaire au point de paraître divine, elle permet aussi donner un autre précédent au mariage incestueux de Ptolémée II et de sa sœur Arsinoé : Arété est, selon la tradition homérique, la nièce d'Alcinoos (*Od.* 7. 53-68), tandis que selon un scholiaste alexandrin, Hésiode en faisait sa sœur (fr. 222 Merkelbach-West). Ainsi, selon A. Mori, « Alcinous and Arete themselves were understood by the Alexandrians to be analogues of Zeus

¹⁷⁵⁴ Voir Pomeroy (1984) ; Hunter (2003) ; Mori (2001). Une statue d'Arété, symbolisant l'Excellence, est associée à celles d'Alexandre et de Ptolémée lors des *Ptolemaia*.

and Hera. The marriage of the Ptolemies was therefore modeled on a divine marriage that linked them in turn with the rulers of Phaeacia¹⁷⁵⁵ ».

εἶδατά : Le nom εἶδαρ est homérique et, en dehors du contexte archaïque¹⁷⁵⁶, le nom n'est attesté, avant Théocrite et les poètes hellénistiques¹⁷⁵⁷, que chez Matron (*Convivium Atticum*, v. 15). On le trouve en homotaxie chez Apollonios de Rhodes (*Arg.* 1. 456) où, comme ici, le nom est associé à l'abondance de mets. Chez Homère, le nom désigne tout ce qui est mangé par l'homme, le poisson, ou le cheval. Comme Homère dans la clausule εἶδαρ ἔδουσιν (*Od.* 9. 84 ; 11. 123 ; 23. 270), Callimaque fait allusion à son étymologie à deux reprises (*Aitia*, fr. 1. 34 Pf. ; *Hy.* 3. 90 : εἶδαρ ἔδοιεν) : c'est un dérivé du verbe ἔδω.

γυναῖκες : Au-delà des *Idylles* dites « féminines » de Théocrite, la femme de tous âges et de toutes conditions apparaît de manière récurrente chez le poète (33 occurrences du nom). La femme est, sauf exception, caractérisée par son silence dans les *Idylles* bucoliques¹⁷⁵⁸.

ἐπὶ πλαθάνω πονέονται : L'allitération en π, en ν et en θ/τ semble proposer une harmonie imitative de la cadence de travail des pâtisseries royales.

πλαθάνω : Le nom πλάθανον décrit un moule pour le pain et les gâteaux appelés πλακοῦντες, selon Hésychios¹⁷⁵⁹. En littérature, le nom est uniquement attesté ici et dans un fragment des *Géorgiques* de Nicandre (fr. 70. 2). De la famille de πλάσσω, il a intéressé les lexicographes comme Pollux qui établit la liste du vocabulaire des ingrédients et des ustensiles de cuisine pour faire le pain dans son *Onomasticon* (7. 22. 1) : καὶ τὰ ἐργαλεῖα κρίβανος, ἰπνός, πλάθανον, μάκτρα, ὄβελοί, « et les ustensiles sont, la cocotte en terre, le four, le moule à pain, le pétrin, les broches à rôtir ». Il le définit ainsi (6. 74. 5) : ἔνθα δ' ἐπλάττοντο οἱ ἄρτοι, πλάθανον, « le moule à pain est là où les miches de pain sont façonnées ». Selon Grégoire Pardios (*De dialectis* 3.481), le nom pourrait être dorien : Πλάθανον λέγουσιν εἶδος ἀγγείου τινός, ἐν ᾧ σκευάζουσι τὰ πόπανα, « ils appellent « plathanon » une espèce de récipient dans lequel ils préparent les galettes pour les sacrifices ».

¹⁷⁵⁵ Mori (2001) p. 90 : « Les Alexandrins considéraient Alcinoos et Arète comme des figures analogues à Zeus et Héra. Le mariage des Ptolémées était donc modelé sur un mariage divin qui les liait à leur tour aux souverains de Phéacie.

¹⁷⁵⁶ 14 occurrences chez Homère ; deux dans les *Hymnes homériques*

¹⁷⁵⁷ Call., *Hy.* 6. 90 ; Lyc., *Alex.* 1250

¹⁷⁵⁸ Kossai (2020).

¹⁷⁵⁹ *Lex. π.* 2430 : πλάθανον· κύκλον, ἐφ' οὗ πλάσσωσιν ἄρτους καὶ πλακοῦντας. Voir aussi : Poll., *On.* 10. 112. 4.

Enfin, du point de vue des sonorités, le nom rappelle le nom du platane, arbre attesté à plusieurs reprises dans le corpus des *Idylles* (18. 44-46 ; 22. 41 et 76 ; 25. 20). Il n'est peut-être pas indifférent de remarquer que le platane est l'arbre d'Hélène dans l'*Idylle 18* (v. 44 et 46) où Théocrite emploie la forme homérique πλατάνιστος.

πονέομαι : Chez Homère, c'est le verbe des actions guerrières et du dur labeur ; on ne le trouve associé aux femmes que chez Hippocrate où le verbe caractérise le travail de l'accouchement (*De semine, de natura pueri, de morbis*, iv. 18. 12) : Μάλιστα δὲ πονέονται αἱ γυναῖκες ἐν τῷ τόκῳ, « Les femmes travaillent au plus haut point durant l'enfantement ». Chez Théocrite comme chez Callimaque, le πόνος est poétique. Tout πόνος est valorisable et potentiellement métopoétique, ou du moins propose, en miroir, une autre image de la création. Ces femmes pâtissières annoncent le rôle de cuisinière de Gorgô et proposent, comme Arsinoé II, la poétesse ou les Syracusaines elles-mêmes, une autre manière d'œuvrer « au féminin ».

v. 116 : ἄνθεα μίσγοισαι λευκῷ παντοῖα μαλεύρω,

Le vers a une parenté avec le genre de la recette culinaire¹⁷⁶⁰. Des traités de cuisine grecque antique, nous sont parvenus quelques titres, des noms d'auteurs comme les Syracusains Mithécos, Arcestrate et Héraclide, des noms de plats et quelques recettes, et ce, surtout grâce à Athénée. Le livre 14 des *Deipnosophistes* traite de nombreux desserts et, selon Athénée (14. 51), Callimaque lui-même a compilé des recettes de pâtisseries d'Égimios, d'Hégésippe, de Métrobios et de Phétos dans son *Catalogue d'écrits en tous genres* (ἐν τῷ τῶν παντοδαπῶν συγγραμμάτων Πίνακι).

Dans les *Aitia*, Molorchos évoque la recette des apprêts empoisonnés à base de farine et d'ellébore (fr. 177. 18 Pf.) qu'il prépare pour tuer les souris : αἴ]ρινο[ν ἐ]λλεβ[όρω] μίγδα μάλευρον ἐλών. Comme ici, la farine est mélangée à un ingrédient végétal. Notons l'emploi dans les deux passages du verbe μίγνυμι et du nom rare μάλευρον qui désigne la farine.

En dehors des témoignages matériels égyptiens pour le contexte funéraire, nous disposons de plusieurs témoignages, plus tardifs, certes, d'offrandes de gâteaux rituels à Alexandrie. Des gâteaux sont offerts à Sérapis selon Suétone (*Vesp.* 7) et à une autre divinité, peut-être Isis, dans une épigramme de Philippe de Thessalonique (*AP* 6. 231, v. 1-3) :

Αἰγύπτου μεδέουσα μελαμβόλου, λινόπεπλε

¹⁷⁶⁰ Sur la cuisine antique, consulter Dalby (1996) et (2003).

δαῖμον, ἐπ' εὐιέρους βῆθι θνηπολίας.

σοὶ γὰρ ὑπὲρ σχιδάκων λαγαρὸν ποπάνευμα πρόκειται

Toi qui protèges l'Égypte à la glèbe noire, divinité au péplos de lin, viens sur mes offrandes bien conformes au rituel : c'est pour toi, en effet, que je dépose une mince galette présentée sur des morceaux de bois.

Certains gâteaux offerts en offrande¹⁷⁶¹ sont nommés πόπανον¹⁷⁶² ou ποπάνευμα (AP 6. 231) ; il n'est pas impossible que le verbe πονέομαι au vers précédent puisse évoquer ce nom. Dans *Les Bacchantes* de Théocrite (*Id.* 26. 7), on retrouve, en effet, le participe πεποναμένα dans un contexte d'offrandes similaire : ἱερὰ δ' ἐκ κίστας πεποναμένα χερσὶν ἐλοῖσαι, « elles sortirent d'une corbeille des offrandes faites de leurs mains ». Le verbe serait alors habilement choisi, convoquant tout autant la notion de πόνος, que, par les sonorités, l'offrande, un gâteau¹⁷⁶³.

ἄνθεα : La signification exacte du nom ἄνθος reste ici débattue : sont-ce des fleurs ? des pétales de fleur ou des herbes aromatiques ? Selon la scholie, il s'agirait de sésame. Les fleurs, en particulier associées aux abeilles¹⁷⁶⁴, appartiennent à l'imagerie poétique et au paysage bucolique qui semble indirectement convoqué dans ce passage. Le nectar des fleurs est la nourriture du poète Comatas (*Id.* 7. 81) ; les fleurs sont associées à la poésie en *Id.* 9. 35. Ces simples travailleuses ressemblent, d'une certaine façon, au poète.

μίσγοισαι : C'est la forme dorienne du participe présent ; le sens culinaire du verbe μίγνυμι est attesté dès Homère : οἱ μὲν ἄρ' οἶνον ἔμισγον ἐνὶ κρητῆρσι καὶ ὕδωρ, « alors, ils mélangèrent dans des cratères le vin avec de l'eau (*Od.* 1. 110) ; ἀνέρες οὐδέ θ' ἄλεσσι μεμιγμένον εἶδαρ ἔδουσιν (*Od.* 11. 123 = 23. 270), des hommes « qui mangent de la nourriture sans sel ». Comme dans ce vers homérique, le verbe se trouve opportunément placé entre les ingrédients. Le mélange est également mis en œuvre par la syntaxe.

λευκῶ (...) μαλεύρω : La farine « blanche » employée par les pâtisseries royales n'est pas ordinaire : elle a été blutée. Il s'agit sans doute de « fleur de farine » pour la fine pâtisserie. Au

¹⁷⁶¹ Contrairement à Gow (1952) t. II p. 295, je ne pense pas que ce soient des gâteaux non comestibles disposés pour leur beauté. Il s'agit d'offrandes comme l'archéologie a pu en livrer.

¹⁷⁶² Aristoph., *Thesm.* 285 ; Plat., *Rép.* 455c ; P. Cair. Zen. 569. 86, etc.

¹⁷⁶³ C. Cusset (2001) p. 70 remarque la correction proposée par Wordsworth : ποπανεύματα pour ce participe. Le goût du décalage, choisi par Théocrite, et la correction proposée par l'éditeur confirmerait assez bien ce rapprochement possible.

¹⁷⁶⁴ Ici, les abeilles sont évoquées à travers le miel (v. 117).

contraire, la pauvreté d'Hécélé chez Callimaque (fr. 37H = 334 Pf.) se traduit par de la farine de second choix : εικάτην τῆς οὐδὲν ἀπέβρασε φαῦλον ἀλετρις, « de la (farine) vulgaire dont la meunière n'avait en rien séparé ce qui était mauvais » (le son ou même les parties de la graine abîmées par des moisissures ou des insectes, par exemple).

L'adjectif λευκός est repris au v. 123 pour caractériser l'ivoire, unifiant par une même couleur la simplicité relative du biscuit et le luxe de l'ivoire ou celui de l'argent (λευκὸς ἄργυρος, Eur., fr. 542 et 790a).

παντοῖα : L'adjectif παντοῖος est homérique ; cependant, chez Homère, il occupe souvent le premier dactyle, sauf au chant 24 (v. 343) lorsqu'Ulysse décrit à son père les vignes qui poussent sur Ithaque : ἔνθα δ' ἀνὰ σταφυλαὶ παντοῖαι ἕασιν, « là, s'élèvent des grappes de raisins mûrs de toutes les sortes ». La poétesse insiste, d'une manière homérique, sur la diversité des fleurs employées ; l'adjectif contribue à la saturation hyperbolique du passage (v. 105 ; 111 ; 118).

μαλεύρω : Il s'agit d'une farine de blé ; le nom μάλευρον, pour ἄλευρον, est pratiquement un *hapax*¹⁷⁶⁵. Avant Théocrite et Callimaque (fr. 177. 18 Pf.), il est attesté chez le poète tragique Achaïos (fr. 51). Les grammairiens Orion (*Et.* μ. 102. 24-25) et Photios (*Bibl.* 219. 531a. 17-18) expliquent la forme μάλευρον par le « pléonasmе », une forme d'amplification. En *Id.* 14. 7, Théocrite emploie l'expression ὀπτῶ ἀλεύρω, « de la farine grillée », qui désigne une sorte de porridge. Ici, signe possible d'un dialogue « culinaire » avec Callimaque, le nom est peut-être aussi choisi pour ses qualités sonores qui annoncent l'isotopie de la douceur avec le miel au vers suivant (ἀπὸ γλυκερῶ μέλιτος), la douceur de l'aneth (μαλακῶ βρίθιοισι ἀνήθω, v. 119) et des couvertures (τάπητες ἄνω μαλακώτεροι ὕπνω, v. 123).

v. 117 : ὄσσα τ' ἀπὸ γλυκερῶ μέλιτος τά τ' ἐν ὑγρῷ ἐλαίῳ.

Le vers pourrait décrire des gâteaux au miel frit dans l'huile¹⁷⁶⁶.

Nous avons vu plus haut la comparaison qui rapproche Arsinoé II et Hélène. Ce rapprochement se matérialise par les corbeilles d'argent et les éléments du décor qui rappellent le palais de Ménélas. Le souvenir des esclaves du palais d'Arété contribue aussi à élever Arsinoé II, en rapprochant les Adonies et les codes de l'hospitalité homérique d'une reine épique, mais aussi

¹⁷⁶⁵ La plupart des manuscrits et B3 portent la leçon : παντοῖ' ἄμ' ἀλεύρω.

¹⁷⁶⁶ Pour des recettes et des noms de gâteaux au miel, voir Athénée, *Deipn.* 14 et en particulier 14. 55.

en convoquant comme un modèle implicite, la « divinité » d'Arété qui émane de la reconnaissance de sa « supra-humanité » par son peuple.

La préparation à base de miel et de farine permet de confirmer un rapprochement entre la souveraine et Circé, initiée au 79. L'association étroite du tissage et du chant¹⁷⁶⁷ entonné par la fille de l'Argienne, la présence du κλισμός et les mets confectionnés en l'honneur d'Adonis construisent, à travers la voix de la poétesse, le rapprochement des demeures de l'enchanteresse et de la reine lagide (*Od.* 10. 233-236) :

Εἶσεν δ' εἰσαγαοῦσα κατὰ κλισμούς τε θρόνους τε,
 ἐν δέ σφιν τυρόν τε καὶ ἄλφιστα καὶ μέλι χλωρόν
 οἴνω Πραμνεῖω ἐκύκα· ἀνέμισγε δὲ σίτω
 φάρμακα λύγρ', ἵνα πάγχυ λαθοῖατο πατρίδος αἴης.

Elle les fait entrer, et les mène sur des sièges et des trônes ; puis, elle leur mélange du fromage, de la farine d'orge et du miel clair avec du vin de Pramne, et elle ajoute ensuite à cette préparation des drogues funestes afin qu'ils oublient entièrement la terre de leur père.

Théocrite reprend divers éléments matériels avec variations : les sièges (v. 85), puis la farine (v. 116) et le miel (v. 117) et le verbe μίγνυμι (v. 116). Les φάρμακα de Circé sont absents, certes, mais sont convoqués par le lien intertextuel. Il se dégage donc de cette association un portrait ambivalent d'Arsinoé II dans son palais décoré de végétaux. Comme Hélène ou Circé, Arsinoé II pourrait être femme tour à tour dangereuse¹⁷⁶⁸ et bienfaitante ; hospitalière mais aussi potentiellement mortifère.

ὄσσα : Voir v. 112 ; v. 115.

ἀπὸ γλυκερῷ μέλιτος : Théocrite réemploie une expression homérique, μέλιτι γλυκερῷ, employée à deux reprises dans l'*Odyssée* ; il en inverse cependant l'ordre des mots¹⁷⁶⁹. Dans la description des funérailles d'Achille au chant 24 de l'*Odyssée*, et conformément au témoignage de Porphyre (*De antro nympharum*, 18. 11-12), le doux miel fait partie libations aux dieux

¹⁷⁶⁷ Voir par exemple *Od.* 10. 254-257. La présence d'oiseaux dans les arbres au chant 5 de l'*Odyssée* (v. 65) peut être rapprochée, avec une certaine prudence, de la mise en scène des Adonies : Ἐνθα δέ τ' ὄρνιθες ταυσιίπεροι εὐνάζοντο.

¹⁷⁶⁸ De fait, Arsinoé II est soupçonnée du meurtre par empoisonnement d'Agathoclès, fils de Lysimaque.

¹⁷⁶⁹ Apollonios de Rhodes (*Arg.* 4. 1454) conserve l'ordre homérique (μέλιτος γλυκεροῦ). Voir v. 113.

infernaux (v. 67-68) : καίεο δ' ἔν τ' ἐσθῆτι θεῶν καὶ ἀλείφατι πολλῶ || καὶ μέλιτι γλυκερῶ, « Tu fus brûlé dans un vêtement des dieux, avec, en abondance de l'huile et du miel doux ». Au chant 20 (v. 69), c'est Aphrodite qui nourrit de « doux miel » les filles orphelines de Pandarée ; cette dimension maternelle et nourricière de la déesse pourrait réhausser d'une fonction « divine » le labeur des pâtisseries royales.

Par ailleurs, on peut noter que l'expression ἀπὸ μέλιτος correspond à une anagrammatisation consciente du nom du roi Πτολεμαῖος chez Lycophron. Cette anagramme est relevée dans une scholie à Lycophron (gen. 17-18) : Πτολεμαῖος ἀπὸ μέλιτος λέγει μεταγραμματιζόμενον, « il dit « par le miel » pour « Ptolemée » en formant une anagramme ». Il est possible que ce jeu de mots ait circulé auparavant.

γλυκερῶ : C'est un synonyme de γλυκός bien attesté chez Homère ; il est employé deux fois pour caractériser le miel (*Od.* 20. 69 ; 24. 68) dans l'expression au datif μέλιτι γλυκερῶ. Cet adjectif homérique est fréquent chez Théocrite (*Id.* 8. 37 ; 11. 53 ; 12. 32 ; 24. 7 ; 30. 20). Gorgô l'emploie au v. 13 : γλυκερὸν τέκος, ce qui contribue aux effets d'échos dans le texte. L'adjectif annonce l'éloge de Gorgô au vers 146 concernant le chant de la poétesse : ὡς γλυκὸ φωνεῖ. Ces échos structurent le discours métapoétique qui traverse l'ensemble de l'*Idylle* : Zopyrion comme les gâteaux au miel traduisent des conceptions esthétiques du poète.

μέλιτος : Les usages du miel en Grèce et en Égypte antiques sont largement comparables. Il existe deux qualités de miel : le « Miel vierge ou miel blanc s'écoulant des gâteaux mis à égoutter, miel jaune et miel commun résultant des pressions successives opérées sur les gâteaux¹⁷⁷⁰ ».

« Le miel tenait une place de choix dans la société égyptienne. Principal édulcorant pour les préparations culinaires, il était également un ingrédient thérapeutique reconnu. Pourtant, la documentation administrative révèle qu'il n'était pas accessible à toutes les classes sociales du fait essentiellement de sa valeur économique élevée. Objet d'une forme de monopole d'État, le miel semble donc avoir été thésaurisé par les temples en vue d'assurer les services d'offrandes aux dieux¹⁷⁷¹. » Le miel est associé à Ré, mais aussi aux divinités Neith, Nut, Min et Hathor¹⁷⁷². Des

¹⁷⁷⁰ Viel et Doré (2003) p. 12.

¹⁷⁷¹ Lafont (2017) consulté en ligne.

¹⁷⁷² Kritsky (2015) p. 95.

gâteaux de miel sont offerts aux dieux et consommés lors des festivités égyptiennes et, comme en Grèce (*Od.* 24. 67-68), le miel fait partie des offrandes aux morts¹⁷⁷³.

Dès Homère, la suavité d'un chant est comparée au miel (*Il.* 1. 249) : ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή, « s'épandait de sa bouche un chant plus doux que le miel ». En Égypte ptolémaïque, le miel s'écrit par un hiéroglyphe figurant Neith appelant la reine des abeilles avec une flûte de roseau¹⁷⁷⁴. Enfin, chez Théocrite, la suavité du miel est associée et à l'univers naturel et à la douceur du chant (*Id.* 1. 146 ; 3. 54 ; 5. 59 et 126 ; 8. 83 ; 20. 27 ; 27. 9).

Par l'abeille, symbole des rois de Basse-Égypte, le miel est associé aux pharaons. Si cela n'est pas perceptible dans ce texte, on peut lire chez Callimaque une allusion au statut de pharaon de Ptolémée II¹⁷⁷⁵. Le poète écrit dans son *Hymne à Zeus* (v. 66) : οὐ σε θεῶν ἐσσηνα πάλοι θέσαν, ἔργα δὲ χειρῶν, « ce ne sont pas les sorts qui te firent maître de l'essaim des dieux, mais les travaux accomplis de tes mains¹⁷⁷⁶ ». D'après la *Souda* (ε 3131), en effet, ἐσσην signifie « le maître, le roi des abeilles » (ἐσσην κυρίως ὁ βασιλεὺς μελισσῶν).

τά τ' ἐν ὕγρῳ ἐλαίῳ : Il s'agit encore du procédé d' « imitation avec variation » cher aux poètes alexandrins¹⁷⁷⁷. En effet, comme chez Homère, l'expression ὕγρον ἔλαιον désigne l'huile d'olive ; elle est également placée en fin de vers (*Il.* 23. 281 ; *Od.* 6. 79 et 215 ; 7. 107). Dans l'*Odyssée*, la formule renvoie, directement ou indirectement, et à trois reprises, à la reine Arétè¹⁷⁷⁸. L'huile est, chez Homère, un instrument de l'hospitalité lié à la toilette¹⁷⁷⁹ et au textile, mais aussi, à travers le prisme de Nausicaa, à un certain érotisme. Enfin, il fait partie des libations funèbres traditionnelles attestées dès Homère.

Théocrite en fait ici, habilement, l'un des ingrédients des pâtisseries déposées en offrande au bel Adonis mort et superpose ainsi au tableau, le thème funéraire, le souvenir de Nausicaa, celui du palais d'Arétè¹⁷⁸⁰, reine semblable à une déesse (*Od.* 7. 71-72). Un procédé analogue s'observe

¹⁷⁷³ Kritsky (2015) p. 38 : l'offrande est accompagnée de musique et de danses.

¹⁷⁷⁴ Kritsky (2015) p. 96.

¹⁷⁷⁵ Sur ce passage, voir Stephens (2015) p. 102.

¹⁷⁷⁶ McLennan (1977) p. 103 note également la correspondance entre les expressions ἔργα μελίσσης (v. 50) et ἔργα δὲ χειρῶν (v. 66) qui contribue à associer l'abeille et le roi.

¹⁷⁷⁷ Giangrande (1976) p. 271-276 ; Mori (2001) p. 84.

¹⁷⁷⁸ *Od.* 7. 107 ; au chant 6 de l'*Odyssée*, Arétè en donne une fiole à Nausicaa (v. 79-80) qui l'offre ensuite à Ulysse pour son bain (v. 215).

¹⁷⁷⁹ La quatrième occurrence évoque le soin des crinières des chevaux d'Achille (*Il.* 23. 281)

¹⁷⁸⁰ Sur les liens entre Arsinoé II et la figure mythologique d'Arétè, voir Foster (2016) p. 216-217.

chez Apollonios de Rhodes : « the close relation between Alexandrian poetry and court politics makes it likely that the portrait of Arete alludes to Arsinoë's reputation as a powerful voice in Ptolemy's administration¹⁷⁸¹ ».

ὕγρῳ : L'adjectif ὕγρῳ est homérique ; il définit la forme changeante de l'huile liquide ou les vagues de la mer (*Id.* 7. 53-54 ; 22. 167). Il décrit aussi une forme de souplesse : en *Id.* 1. 55, l'adjectif caractérise l'acanthé à feuilles molles (ὕγρὸς ἄκανθος) et en *Id.* 25. 206, l'arc souple d'Héraclès. Dans l'*Idylle* 18 (v. 45), l'adjectif qualifie aussi l'huile d'olive ; cependant Théocrite emploie le nom rare ἄλειψαρ pour désigner l'huile répandu en offrande à Hélène.

ἐλαίῳ : Comme systématiquement chez Homère, Hésiode et dans les *Hymnes homériques*, le nom occupe la fin de l'hexamètre. L'huile d'olive est avant tout une réalité traditionnelle grecque. Peu à peu, elle acquiert une importance culturelle pour les Égyptiens qui utilisent par ailleurs d'autres types de graisses animales comme celle de l'oie ou végétales (amande, sésame, carthame, ricin, etc.). Le commerce d'olives et d'huile importée du monde grec précède la domestication de l'olivier pour une production locale¹⁷⁸². Ainsi, à la fin de l'âge du Bronze, la cour du Pharaon est en contact étroit avec le Royaume de Mycènes¹⁷⁸³.

Plus tard, selon le témoignage de Strabon (*Géog.* 17. 35), seul l'Arsinoïte est une région productrice de « mauvaise » huile d'olive ; le reste de l'Égypte ne connaît pas la culture de l'olivier, sauf dans les jardins autour d'Alexandrie qui ne produisent, d'après le géographe, que des olives. L'huile était ainsi surtout « utilisée pour les temples, notamment à Thèbes où de grandes oliveraies existaient¹⁷⁸⁴. » Dans la mythologie égyptienne, il est offert au Dieu Râ et à la déesse Isis.

Ailleurs, chez Théocrite, l'huile, une richesse dans le monde pastoral, est, comme ici, offerte en offrande : aux Nymphes (*Id.* 5. 54), à Hélène (*Id.* 18. 45).

¹⁷⁸¹ Mori (2001) p. 85 : « la relation étroite entre la poésie alexandrine et la politique de la cour rend probable que le portrait d'Arète fasse allusion à l'importance qu'on prête à la voix d'Arsinoë dans l'administration de Ptolémée ».

¹⁷⁸² Kelder (2009) p. 343 : « Egypt lies outside the ecological environment of the wild olive, and its arid climate does not favor olive growth (...). Although sporadically attested at sites from the early New Kingdom, the olive really makes its appearance in the Egyptian record during the reign of Akhenaten (ca. 1352-1336 B.C.E.) » : « L'Égypte se situe en dehors de l'environnement écologique de l'olivier sauvage et son climat aride ne favorise pas la croissance de l'olivier (...). Bien que sporadiquement attestée sur des sites du début du Nouvel Empire, l'olive fait véritablement son apparition dans les archives égyptiennes sous le règne d'Akhenaton (vers 1352-1336 av. J.-C.) ».

¹⁷⁸³ Kelder (2009).

¹⁷⁸⁴ Breton, Medail et al. (2006) p. 331.

v. 118 : πάντ' αὐτῷ πετεηνὰ καὶ ἔρπετὰ τεῖδε πάρεστι·

C'est encore un vers caractérisé par l'hyperbole. L'expression πάντ' αὐτῷ πετεηνὰ καὶ ἔρπετὰ traduit la totalité du monde animal réuni dans un espace miniature. Cependant le sens du vers est débattu : sont-ce des figurines représentant des animaux ou des éléments décoratifs picturaux¹⁷⁸⁵ ? des récipients¹⁷⁸⁶ ? des gâteaux en formes d'animaux (attestés également sur les bas-reliefs égyptiens) ou simplement des viandes disposées en offrande ou pour un banquet suivant les festivités¹⁷⁸⁷ ? Chacune de ces hypothèses se trouve confirmée par l'archéologie funéraire égyptienne, qui a même livré des biscuits en formes d'animaux¹⁷⁸⁸.

Cependant, il est à remarquer que des pains en forme d'animaux sont attestés, par une scholie à Théocrite¹⁷⁸⁹, lors des performances rurales des chants bucoliques : (B b) ὄδειν δέ φασιν αὐτοὺς ἄρτον ἐξηρητημένους θηρίων ἐν ἑαυτῷ πλέονας τύπους ἔχοντα, « Et l'on dit qu'ils chantent en s'attachant sur eux un pain représentant plusieurs figures d'animaux ». En ce cas, il n'est pas impossible que l'allusion convoque aussi, indirectement, le souvenir des rituels bucoliques anciens.

L'expression ἔρπετὰ καὶ πετεηνὰ que Théocrite emploie de manière inversée par rapport à la tradition¹⁷⁹⁰ propose un autre exemple d'imitation avec variation. C'est aussi un exemple d'évocation polysémique et polyculturelle. L'expression qui semble formulaire à l'époque hellénistique pourrait, d'un point de vue grec, évoquer la figure d'Orphée¹⁷⁹¹ ; ce qui est confirmé par la juxtaposition des termes ἔρπετὰ καὶ πετεηνὰ dans des textes « orphiques ». On trouve en effet la formule dans une épigramme (*Epigrammata dedicatoria*, 197. 2) et dans les *Argonautiques orphiques* (v. 74)¹⁷⁹². Pourrait-on lire ici une forme de présence orphique dans ce passage ? à

¹⁷⁸⁵ Annexe Iconographique : figure 19. Le tombeau de Menna (Thèbes, 18^e dynastie) livre aussi de très beaux exemples.

¹⁷⁸⁶ Smith (2021) p. 181.

¹⁷⁸⁷ Gow (1952) t. II p. 263 et 296.

¹⁷⁸⁸ Dans la tombe de Kha (TT 8), par exemple (Deir el-Medina, autour de 1550-1295 av. J.-C.).

¹⁷⁸⁹ Scholie ancienne à Théocrite, B b, l. 1-2 : voir Annexe 2.

¹⁷⁹⁰ Elle est attestée une fois avant Théocrite, chez Hérodote (*Hist.* 1. 140. 13).

¹⁷⁹¹ Pour une représentation d'Orphée entouré d'animaux, voir Annexe Iconographique : figure 20. Le motif est ancien, une peinture de Pompéi du II^e s. av. J.-C. représentant Orphée charmant les animaux est conservée au Musée archéologique de Naples.

¹⁷⁹² Cette expression apparaît également en homotaxie dans les *Oracles Sybillins* (1. 207 et 277 ; [2]. 234 ; 3. 28), ainsi que dans la *Septante* (*Gen.* 8. 1. 2 ; 8. 19. 2 ; *Le.* 11. 20. 1 ; 11. 23. 1 ; 20. 25. 5 ; *De.* 14. 19. 1).

travers l'amour, la nature et le chant de la poétesse, les barrières entre la vie et la mort semblent estompées, tout converge vers Adonis.

Du point de vue égyptien, l'expression convoque l'iconographie tant écrite (hiéroglyphique) que figurative et l'on sait l'influence profonde de la sensibilité égyptienne sur l'esthétique hellénistique¹⁷⁹³. L'association apparaît également aussi dans le formulaire liturgique. Ainsi, dans le temple de Dendara, une formule, proche de *πετεηνὰ καὶ ἐρπετὰ* se répète « le bétail et les oiseaux¹⁷⁹⁴ ».

πετεηνὰ : Cette forme épique et poétique signifie d'abord « capable de voler » (*Od.* 16. 218 ; *Il.* 8. 247) puis simplement « oiseau » chez Théognis (*Élég.* 1. 1097) comme chez Théocrite. Dans l'*Idylle* 12 (v. 7), l'oiseau est associé au chant ; qualifié de *λιγύφωνος*, sa voix rappelle le chant des femmes au vers 135 (*λιγυρᾶς ... ἀοιδᾶς*).

ἐρπετὰ : Théocrite emploie ici l'expression dans son acception formulaire, comme chez Hérodote (*Hist.* 1. 140) où le nom *ἐρπετὰ*, « bêtes terrestres » s'oppose à *πετεινά*. Ici une forme d'ambivalence est maintenue dans la mesure où le nom signifie « serpent » ailleurs chez Théocrite¹⁷⁹⁵.

τεῖδε : L'adverbe est rare. Avant Théocrite (*Id.* 1. 12 ; 2. 117 ; 5. 32, 50, 67 et 118¹⁷⁹⁶ ; 8. 40), cet adverbe dorien n'est attesté que chez Hésiode¹⁷⁹⁷ et Épicharme (fr. 83. 8 ; fr. 84. 45 ; fr. 85. 262 ; fr. 86. 1, 5 et 6 ; fr. 99. 1). L'adverbe, probablement employé pour sa coloration dialectale, est synonyme de *ἐνθάδε* selon Hésychios (*Lex.* θ. 355). Il manifeste le fait que l'*ekphrasis* est une performance ancrée dans un lieu défini ; cependant, le déictique unit aussi le décor et le poème. L'expression *τεῖδ' ἔνεστι*, très proche de la formulation *τεῖδε πάρεστι* est attestée dans un fragment d'Épicharme (fr. 2. 1) qui renvoie précisément au contenu de l'œuvre du poète comique.

¹⁷⁹³ Les scènes dites « nilotiques » en sont un exemple, qui convoquent, comme ici, toute une variété d'animaux. Voir annexe iconographique : figure 21.

¹⁷⁹⁴ Cauville (2004) p. 74 (V, 86. 8) ; p. 489 (V, 99. 4) ; P. Grandet (1995) dans son étude sur les *Hymnes de la religion d'Aton* cite l'expression rituelle : « le bétail, les petits animaux, tout ce qui va sur des pattes, ce qui est en hauteur et vole de ses ailes » (p. 111).

¹⁷⁹⁵ L'animal est y perçu négativement, en cohérence avec la phobie de Praxinoa (*Id.* 24. 57) ; c'est la forme éolienne *ὄρπετον* qui est attestée dans *Id.* 29. 13. Il s'agit d'une allusion à Sappho (fr. 130) qui fait d'Éros un « serpent aigre-doux contre qui l'on se trouve impuissant » (*γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον*).

¹⁷⁹⁶ Dans l'*Idylle* 1, il contribue à singulariser la voix de Lacon.

¹⁷⁹⁷ *Tvaux*, 635 : c'est la forme élidée *τεῖδ'*.

πάρεστι : Le 𐤀3 porte la leçon *παρερπει* (voir v. 48).

v. 119 : *χλωραὶ δὲ σκιάδες μαλακῶ βρίθουσαι ἀνήθω*

Le dispositif scénique reproduit un environnement végétal luxuriant qui rappelle la nature bucolique, mais aussi les dispositifs funéraires égyptiens. Les défunts étaient, en effet, accompagnés de différentes offrandes végétales figuratives ou matérielles, comme des branchages, des couronnes ou des colliers de végétaux.

χλωραὶ : L'adjectif *χλωρός* correspond à diverses nuances, du vert au jaune¹⁷⁹⁸ mais caractérise aussi des teintes aux accents grisâtres ou ternes. La teinte peut donc évoquer quelque chose de maladif ou de morbide, comme chez Sappho où l'adjectif caractérise le teint décomposé de la poétesse malade d'amour et de jalousie (fr. 31. 14). Ici, l'adjectif décrit la couleur éclatante de l'aneth vert et implique la fraîcheur des branchages qui viennent d'être coupés comme chez Homère (*Od.* 9. 320).

Cette teinte, caractéristique de l'univers théocritéen (*Id.* 7. 9 ; 11. 13 ; 13. 41 ; 25. 21, 158, 220 et 231 ; 28. 4), renvoie à l'esthétique du *locus amoenus*, comme on le voit aussi à travers un paysage décrit dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle (v. 692) : « la rossignolle vient souvent sous à l'ombre des vertes combes » (θαμίζουσα μάλιστ' ἀηδὼν χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις). La présence d'oiseaux et la comparaison des Amours suspendus au-dessus du lit d'Adonis et d'Aphrodite à des « bébés rossignols » conforte ce rapprochement.

Dans la pièce de Sophocle, le lieu, par sa beauté, végétale, minérale et animale, est empreint de « sacré » pour Antigone. Ici, l'adjectif *χλωρός*, associé aux idées de fraîcheur, de vigueur, de souplesse et de jeunesse (*Id.* 14. 70 ; 27. 68), pourrait également conférer une dimension sacrée à la mise en scène royale. Cette hypothèse se confirme par l'emploi de *χλωρός* en *Id.* 28. 4 où un sanctuaire consacré à Cypris est « vert de tendres roseaux » (ὄππα Κύπριδος ἴρον καλάμω χλωρον ὑπ' ἀπάλω). En *Id.* 25 (v. 18-22), un olivier sauvage vert forme un enclos sacré pour Apollon.

σκιάδες : Le nom, rare, semble attesté la première fois chez le poète comique Eupolis (fr. 445), et avec certitude ici. Un fragment de Démétrios de Scepsis (fr. 1. 3-8) explique la nature de cette structure importée, selon l'auteur, de Sparte et qui est comparable à une tente ou un

¹⁷⁹⁸ C'est la couleur du miel chez Homère (*Il.* 11. 631 ; *Od.* 10. 234) ; celle du sable chez Sophocle (*Aj.* 1064) ou celle du jaune d'œuf (Orib. *Coll. Med.* 14. 61. 1)

pavillon : « les *skiades*, (...) ressemblent presque à des tentes, dans chacune desquelles soupent neuf hommes ». Le mot désigne donc un élément architectural d'apparat ou de fêtes. Il apparaît à deux reprises dans la description de la grande procession de Ptolémée Philadelphie par Callixène de Rhodes (fr. 2. 141) pour décrire la niche végétale où se trouve la statue de Dionysos : « et autour de lui se trouvait une niche ornée de lierre et de grappes de raisin et d'autres fruits de saison » : Περιέκειτο δ' αὐτῷ καὶ σκιάς ἐκ κισσοῦ καὶ ἀμπέλου καὶ τῆς λοιπῆς ὀπώρας κεκοσμημένη¹⁷⁹⁹.

C'est sans doute dans ce sens de dais (de verdure) où l'on place la statue d'une divinité que l'on honore qu'il faut comprendre ici le nom, et non comme le lieu d'un banquet possible¹⁸⁰⁰. Se pose néanmoins la question du pluriel qui est soit un pluriel poétique, soit qui renvoie à deux baldaquins de verdure distincts. Le passage est à rapprocher d'une épigramme de Dioscoride dans laquelle la pergola sous laquelle est étendu Adonis est dénommée καλύβη (AP 5. 53. 1-2) : Ἡ πιθανή μ' ἔτρωσεν Ἀριστονόη, φίλ' Ἄδωνι, || κοψαμένη τῇ σῆι στήθεα παρ καλύβῃ, « La persuasive Aristonoë m'a causé une blessure, cher Adonis, quand elle a frappé sa poitrine devant ta chapelle ». Il se peut ainsi que le dispositif mis en place par Arsinoé II corresponde, pour cette part, à une mise en scène traditionnelle de la statue du dieu.

μαλακῶ : L'adjectif apparaît à trois reprises dans le chant de la poétesse (v. 103 ; v. 125). L'isotopie de la douceur et de la fraîcheur qui convient au culte d'Adonis crée des correspondances entre l'univers épique et l'univers de Théocrite¹⁸⁰¹. Comme les adjectifs ἀπαλοὶ (v. 113), γλυκερῶ (v. 117) ou μαλακώτεροι (v. 125), il pourrait signaler une forme de tension au sein de l'hymne qui semble entremêler une esthétique archaïque et l'esthétique bucolique chère au poète qui s'appuie sur un héritage homérique et lyrique.

La douceur des végétaux est un motif présent dès Homère (*Od.* 5. 72 ; *Il.* 14. 349, etc.) ou Sappho (fr. 54), par exemple. Comme χλωραὶ, μαλακῶ pourrait renvoyer à Adonis : dieu pâle, fragile¹⁸⁰², alanguï, blessé ou mort. L'aneth doux et vert correspond métaphoriquement au dieu Adonis qu'il soit de retour sur terre, beau et « frais » ou sur son lit de mort.

¹⁷⁹⁹ C'est d'ailleurs le nom qui désigne une niche où l'on place traditionnellement une statue de Dionysos, d'après Photios (*Lex.* σ. 520. 8) qui évoque une pièce d'Eupolis : Σκιάς καὶ σκιάδειον· ἐν ᾧ ὁ Διώνυσος κάθηται· οὕτως Εὐπολις.

¹⁸⁰⁰ Voir aussi Callixène de Rhodes, fr. 2. 161 : dans ce second passage, il est question de la statue de Nysa.

¹⁸⁰¹ *Id.* 2. 139 ; 4. 18 ; 5. 51, 57 et 98 ; 6. 45 ; 7. 81 ; 14. 41 ; 15. 103, 119, 125 ; 17. 51.

¹⁸⁰² Ailleurs, l'adjectif peut avoir des connotations négatives, en particulier au sens moral de « mou, sans vigueur » : Thuc., *Hist.* 2. 18 ; Xén., *Mém.* 1. 2. 2 ; Plat., *Rép.* 566 b, etc.

Il est à noter qu'au vers 125, l'adjectif est réemployé par la poétesse pour caractériser les couvertures sur lesquelles sont étendus les effigies d'Aphrodite et d'Adonis : comme le sommeil, ou « les doux désirs » qu'inspirent Aphrodite (*Id.* 17. 51 : μαλακούς ... ἔρωτας) la mort est également « douce », chez Homère. Au chant de 18 de l'*Odyssée* (v. 202), Pénélope se prête en effet à espérer la « douce mort » : μαλακὸν θάνατον. Ne pourrait-on pas lire d'ailleurs un jeu de mots sur cette expression homérique qui n'est attestée qu'une seule fois. Le nom de l'aneth (ἄνηθον) pourrait, de fait, être pratiquement une anagrammatisation du nom θάνατος.

βρίθουσαι : Le verbe βρίθω est homérique et décrit le poids des végétaux dès la période archaïque chez Hésiode (*Boucl.* 290 ; 295 ; 300). Au chant 18 de l'*Illiade*, dans la description d'une fête suivant les vendanges cisélée sur le bouclier d'Achille dont semble se souvenir ici Théocrite (v. 113), se trouve aussi le verbe βρίθω (v. 560-561) : Ἐν δὲ τίθει σταφυλῆσι μέγα βρίθουσιν ἀλώην || καλὴν χρυσεῖην, « Là, il plaça un vignoble lourdement alourdi de grappes, il le fit beau et doré ». Le poids des fruits (*Od.* 19. 112 ; 16. 474) traduit l'abondance et la fertilité naturelles. C'est aussi un motif récurrent dans les *Idylles* (*Id.* 1. 46 : περκναῖσι σταφυλαῖσι καλὸν βέβριθεν ἀλώα, « une vigne est bellement chargée de grappes bleues » ; 12. 33).

Ici le participe contribue à décrire la dimension tout à la fois « naturelle » et « artificielle » du dispositif des Adonies qui recrée, en partie un *locus amoenus*, tant espace aux accents bucoliques que jardin de l'après-vie. En effet, cet alanguissement végétal peut avoir une connotation funèbre. Au chant 8 de l'*Illiade* (v. 306-308), le poète compare l'alanguissement du corps de Gorgythion, blessé à mort par Hector, à la tête d'un pavot abattue par le poids de son fruit et les pluies printanières :

μήκων δ' ὡς ἐτέρωσε κάρη βάλεν, ἢ τ' ἐνὶ κήπῳ
καρπῷ βριθομένη νοτίησί τε εἰαρινῆσιν,
ὡς ἐτέρωσ' ἤμυσε κάρη πῆληκι βαρυνθέν.

Comme le pavot fléchit sa tête sur le côté sous le poids de son fruit et des pluies printanières, ainsi il inclina sa tête de côté, sous le poids de son casque.

ἀνήθω : L'aneth (*anethum graveolens*) est vraisemblablement d'origine méditerranéenne ; c'est une plante culinaire (Théophr., *H. P.* 9. 7. 3.) et médicinale¹⁸⁰³ (Aristoph., *Thesm.* 486)

¹⁸⁰³ L'aneth est mentionné à de multiples reprises dans le corpus hippocratique : *De morb.* 2. 50. 27 ; *De affect.* 43. 5 ; *De diaet.* i-iv, 54. 19 ; *De affect. inter.* 12. 48 ; *De mul. Affect.* i-iii, 66. 46 ; 89. 13 ; 90. 15 ; 185. 9.

susceptible d'aider la digestion (Aristoph., *Nu.* 982). L'aneth est attesté dans des tombes en Égypte dès le 4^e millénaire¹⁸⁰⁴ et fait partie des plantes présentes dans les temples juifs (*Ev. Matt.* 23. 23) pour sa « bonne odeur » (εὐωδία, Théophr., *H. P.* 1. 12. 2).

L'aneth est mobilisé par les poètes lyriques, Alcée (fr. 362. 1) et Sappho (fr. 81b. 2) pour son parfum. Théocrite s'en souvient dans l'*Idylle* 7 (v. 63) lorsque Lycidas annonce qu'il célébrera le retour à Mytilène de son amant Agéanax avec une couronne de roses ou d'aneth (ἀνήτινον ἢ ῥοδόεντα). Dans ce passage, tant la mention de la patrie de Sappho que le thème du voyage nautique¹⁸⁰⁵ ou les éléments botaniques cités (les roses et l'aneth) convoquent le souvenir de la poétesse de Lesbos. Le poète Moschos évoque, lui aussi l'aneth, dans l'*Építaphe de Bion* (v. 99-101) ; c'est une plante vivace qui repousse chaque printemps. Le poète en fait un symbole de l'immortalité.

Enfin, l'aneth contribue, par son parfum à la dimension polysensorielle de ces Adonies. Il devient peut-être plante « bucolique » par la suite, comme son emploi dans les *Bucoliques* de Virgile (2. 48) pourrait le montrer.

v. 120 : δέδμανθ'· οἱ δέ τε κῶροι ὑπερπωτῶνται Ἔρωτες,

Les petits Amours représentés en vol sont un motif iconographique bien attesté. Ici, ce sont probablement des sortes de mobiles suspendus au-dessus du dispositif cultuel des Adonies que l'on peut rapprocher de plusieurs paires de boucles d'oreilles conservées au Metropolitan Museum de New-York (1995. 539. 8a, b)¹⁸⁰⁶. De manière remarquable, il existe un précédent de κῶροι artificiels « en or » au chant 7 de l'*Odyssée* dans la description du palais d'Alcinoos et d'Arète (v. 100) : χρύσειοι... κῶροι ἐϋδμήτων ἐπὶ βωμῶν : ce sont des statues placées sur des « socles bien construits ». Le palais d'Arsinoé pourrait offrir une forme de surenchère en « affranchissant » les statues archaïques de leur pesante gravité ou du moins proposer une esthétique de la miniature¹⁸⁰⁷ et de la légèreté conforme aux aspirations poétiques de Théocrite.

Le verbe δέδμανθ' qui occupe la première partie du vers ainsi que l'assonance en ω confère une gravité un peu surprenante dans l'apparente légèreté du décor.

¹⁸⁰⁴ De Vartavan et al. (2010) p. 44 établit la liste des sites funéraires égyptiens où de l'aneth a été déposé.

¹⁸⁰⁵ Attesté chez Sappho par l'espoir d'une bonne traversée pour son frère Charaxos (fr. 5).

¹⁸⁰⁶ Annexe Iconographique : figure 22. Voir aussi : Inv : 1995.539.9a, b ; 21.88.86, .87 ; 07.286.118, .119.

¹⁸⁰⁷ Le nom κῶρος désigne des marionnettes ou des poupées employées dans des rituels de magie (Soph., fr. 536).

δέδμανθ' : Le verbe δέμω, « construire, façonner » est homérique (*Il.* 7. 337 et 436 ; 9. 349 ; *Od.* 1. 426), mais cette forme de parfait passif est rare et compte trois occurrences chez Théocrite. Le poète emploie systématiquement ce verbe, au parfait, en rejet en début de vers (*Id.* 17. 17-18) : καί οἱ χρύσεος θρόνος ἐν Διὸς οἴκῳ || δέδμηται, « et pour lui (Ptolémée II), un trône d'or a été construit dans la maison de Zeus ». La même mise en valeur du verbe s'observe en *Id.* 25. 24 : εὐθὺς δὲ σταθμοὶ περιμήκεες ἀγροιώταις || δέδμηθ', « Directement après, de très imposants bâtiments ont été construits pour les paysans ». Est-ce une manière de mettre en valeur une autre forme de « poésie » ?

Ici, le sens du verbe apparaît ici très affaibli et sa position en rejet pourrait contenir un jeu de mots avec le verbe δαμάζω. En effet, δέμω partage des formes du parfait avec le verbe δαμάζω qui traduit l'idée de domination, de victoire et de soumission ; la première personne du singulier du plus-que parfait moyen passif, δεδμήμην, du verbe est ainsi attestée en homotaxie, en *Od.* 11. 622, lorsqu'Héraclès raconte à Ulysse les circonstances de ses travaux : « je fus soumis ». Verbe politique dans l'*Idylle 17*, δέμω et son composé ἐνδέμω (v. 82 : τρεῖς μὲν οἱ πολίων ἑκατοντάδες ἐνδέδμηται) mettent en valeur la dimension de roi bâtisseur de Ptolémée II en l'opposant à la violente volonté dominatrice du roi Eurysthée, par exemple.

Ce jeu de mots avec le verbe δαμάζω se traduit d'une seconde manière, à travers l'expression μαλακῶ βρίθιοσαι ἀνήθῳ || δέδμανθ' qui se trouve être une réécriture de la formule homérique μαλακῶ δεδμημένοι / δεδμημένον ὕπνῳ (*Il.* 10. 2 ; 24. 678 ; *Od.* 15. 6). Le rejet de δέδμανθ' met en valeur la variation du poète. À travers ce type de jeu de mots, l'imitation avec variation, la critique, sans nuance, de l'hymne selon laquelle il se trouve être parodique ou médiocre¹⁸⁰⁸ semble irrecevable.

¹⁸⁰⁸ Hunter (1996) p. 123-124 : « the standard critical approach to the Adonis-song has been a move from its alleged “mediocrity” to an explanation for this in terms of general or specific parody. Dover’s observation puts the conventional view well [= Dover [1971] p. 210]: “I should have expected Theokritos to take the opportunity of showing how well he could write a hymn, not the opportunity of showing how badly most people wrote them; but this expectation founders on the hymn we have before us.” Occasional voices of praise for the passage are heard, but on the whole it has suffered from the same distaste that some modern scholars profess to feel for the “mass entertainment” which Arsinoe provided. Even F. T. Griffiths, in an excellent discussion of *Idyll 15*, cannot escape from this perspective [= Griffiths [1981] p. 256]: “The rococo flamboyance of the festival epitomises bad taste, and therefore Theocritus can share a laugh with his patron by memorializing the masses’s susceptibility to such vulgarity in his own impeccably refined verse”. “Bad taste” and “vulgarity” are, however, very dangerous critical weapons. It is, of course, possible that Philadelphus regarded with aesthetic contempt his own lavish pavilion and procession which survive for us in the account of Kalixeinios (*Ath.* 5 196a-203b)333, but there is no evidence for such a hypothesis (and it is hard to imagine what form such evidence could take). »

οὐ δέ τε : L'association des particules δέ τε est courante, particulièrement chez Homère et se trouve ailleurs chez Théocrite (*Id.* 22. 215 ; 24. 38). La séquence dactylique οὐ δέ τε est également attestée chez Homère (*Il.* 11. 156 et 560 ; 12. 43 ; *Od.* 22. 305 et 386). Cependant, sa position en dactyle 2^e n'est pas homérique¹⁸⁰⁹.

οὐ δέ τε κῶροι : Le nom κῶρος convoque d'abord, ici comme chez Homère, une certaine grandeur. Rare en prose, il désigne le jeune garçon dans une variété d'acceptions. C'est, en général, un jeune garçon de condition libre (*Il.* 4. 321 ; 24. 347 ; *Od.* 8. 264, etc.). La forme κῶρος, dorienne n'apparaît pas avant l'époque hellénistique¹⁸¹⁰. Chez Théocrite, la forme dorienne coexiste avec la forme épique et poétique κῶρος (*Id.* 12. 1 et 31 ; 13. 46 et 53) qui est employée de manière remarquable dans l'*Idylle 17* pour qualifier le jeune Ptolémée II (v. 66) : ὄλβιε κῶρε γένοιο.

L'hyperbate du nom Ἔρωτες crée ensuite une sorte de surprise puisque le nom κῶρος peut désigner aussi des guerriers dans l'*Iliade* (1. 473 ; 2. 510, 551, 562 ; 9. 86 ; 12. 196, etc.). Semble se produire, à travers l'expression κῶροι (...) Ἔρωτες une forme de miniaturisation du guerrier qui convient bien à Éros tel qu'il est souvent représenté, tout autant figure poupine qu'archer. Cette miniaturisation du héros archaïque, confirmée par l'écho avec les statues du palais d'Alcinoos et d'Arète (*Od.* 7. 100) se retrouve d'ailleurs dans l'expression οὐ δέ τε παῖδες (*Il.* 11. 560) que semble remanier ici Théocrite. Celle-ci est employée dans une comparaison homérique originale où Ajax est comparé à un âne buté mangeant des épis de blés dans un champ malgré les coups de bâtons d'enfants qui essaient de le chasser. Dans le système de la comparaison, les enfants représentent les Troyens.

Enfin, pour le lecteur sensible à l'étymologie, le nom peut évoquer des éléments végétaux. Étymologiquement lié au nom de Korè, il signifie aussi parfois « pousse », « rejet ».

ὑπερπωτῶνται : C'est un *hapax* de Théocrite ; la longueur du verbe et le rythme alangui qu'il impose confèrent une majesté au vers avec laquelle le sujet Ἔρωτες crée une sorte de décalage. Le verbe ὑπερπώτομαι est une forme poétique de ὑπερπέτομαι. Chez Homère, ce verbe est plutôt employé dans contexte guerrier et désigne le « vol » d'une lance, par exemple (*Il.* 13. 408 ; 22. 275 ; *Od.* 22. 280). Le verbe est attesté dans un fragment d'Alcman pour décrire le

¹⁸⁰⁹ Voir aussi Théoc., *Id.* 24. 38 ; Ap. Rh., *Arg.* 1. 267 ; Nic., *Thér.* 432 ; *Alex.* 38.

¹⁸¹⁰ C'est au sens de « petit garçon » que la forme dorienne est attestée chez Théocrite en *Ép.* 20. 4 et en *Id.* 1. 47, où « le petit garçon » est comme ici un motif iconographique entouré de végétaux *alourdis* (de raisins). Le nom sert à interpeller l'aimé en *Id.* 23. 22. Chez Callimaque, c'est par l'expression μοι τὸν κῶρον que la nymphe Chariclo désigne son fils Tirésias (*Hy.* 5. 85) ; voir aussi Théodoridas de Syracuse (*AP* 6. 155. 2).

vol d'un aigle (fr. 82) ainsi que chez Aristote (*H. A.* 541a 28 ; 597a 12). À travers ses sonorités, le verbe rappelle aussi le nom du désir, πόθος, et pourrait annoncer l'identité de ces jeunes garçons : des représentations miniatures du dieu Éros.

Ἔρωτες : Éros, dieu du désir (Sapph., fr. 130 ; Soph., *Ant.* 781 ; Eur., *Hipp.* 525 ; Plat., *Banqu.* 178 b), est peu à peu devenu un motif pictural. Reproduit en série, il est, dès le IV^e s. une allégorie à la présence persistante tant sur des frises de temples ou des décors peints, que pour des bijoux (voir plus haut) ou en contexte funéraire¹⁸¹¹. Éros est souvent accompagné de colombes ou de tourterelles qu'il chevauche parfois¹⁸¹². Conjointement à son développement iconographique, le motif des « petits Amours » est de mieux en mieux attesté en poésie à partir du IV^e s.¹⁸¹³. La première attestation du mot, ἔρωτες, au pluriel se trouve dans un fragment de poésie lyrique dont l'attribution à Sappho est incertaine (fr. S 286 col. 2.) ; la présence du pluriel Ἔρωτες s'intensifie surtout à partir de l'époque hellénistique¹⁸¹⁴.

Ici, comme dans les *Iambes* de Callimaque, les Amours contribuent à la manifestation du divin (fr. 227 Pf.) : Ἔνεστ' Ἀπόλλων τῷ χορῷ· τῆς λύρης ἀκούω· || καὶ τῶν Ἐρώτων ἠσθόμην· ἔστι κἀφροδίτη, « Apollon se trouve dans le chœur ; j'entends la lyre et perçois la présence des Amours ; il y a aussi Aphrodite ».

La présence de ces Amours suspendus confère aussi à la représentation du « mariage sacré » d'Adonis et d'Aphrodite une forme de mouvement suggéré par le verbe ὑπερπωτῶνται. Par ailleurs, se surimpose, par l'image, un autre rapport de filiation matrilinéaire avec Aphrodite, « la mère céleste des Amours », selon Pindare (fr. 122. 4-5), ματέρ' Ἐρώτων || οὐρανίαν.

¹⁸¹¹ Gorzelany (2019).

¹⁸¹² Le nom Ἔρωτος désigne même une couronne funéraire à Nicée (*E. M.* 379. 55). En contexte funéraire, voir Gorzelany (2019). Des peintures (p. 35) mais aussi de nombreux objets funéraires portent des Amours (voir p. 36, n. 52, un diadème ; n. 55 : figurines de terre cuites d'*Erotes* et des Muses ; p. 79, n. 253, des boucles d'oreilles). Le motif est bien attesté à Alexandrie : des Amours sont figurés dans des chambres funéraires comme la tombe B 24, secteur 4 de la fouille du pont de Gabbari (n. 84 p. 109) ou dans la chambre 5 de la tombe Mustapha Pasha II (p. 112).

¹⁸¹³ La dimension allégorique des Amours se confirme déjà, peut-être, dans une comédie de Myrtilus intitulée ΕΡΩΤΕΣ ou chez Eschyle, dans les *Suppliantes* (v. 1042). Voir aussi Sim. *Ép.* 7. 25. 3 ; Philoxène, fr. 8. 2. Voir Kanellou (2017) pour le développement de la figure d'Éros et des Amours dans la poésie grecque ancienne.

¹⁸¹⁴ Voir Antimaque, *AP* 9. 321. 3 ; Théoc., *Id.* 30 line 17 ; Cratès, fr. 7.1 ; Ap. Rh., *Arg.* 3. 937 ; Ascl., *AP* 5 162. 3 ; 5. 194. 1 ; Héd., *AP* 6. 292. 3 ; Héronde., *Mim.* 7. 94.

Dans son poème consacré à la lamentation d'Adonis, Bion confère une place très importante et active¹⁸¹⁵ aux Amours qui forment un chœur de lamentation. Dès le deuxième vers, les voix des Amours se font entendre : 'ὄλετο καλὸς Ἄδωνις', ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες, « il est mort, le bel Adonis, chantaient les Amours en un réan plaintif ». Le poète en fait ensuite un refrain (v. 5=v. 15 : αἰάζω τὸν Ἄδωνιν· ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες ; v. 28 =v. 86 : 'αἰαῖ τὰν Κυθήρειαν', ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες ; v. 62-63). L'atmosphère lugubre et polyphonique du poème de Bion contraste avec la mise en scène décrite par Théocrite.

Ailleurs chez Théocrite, les Amours sont convoqués de manière pittoresque ; la mise en réseau de ces occurrences pourrait même créer une forme de dissonance humoristique. Ainsi, dans l'*Idylle* 7, les Amours éternuent pour Simichidas (v. 96) : Σιμιχίδα μὲν Ἔρωτες ἐπέπταρρον et au vers 115-117, le poète supplie les Amours de décocher une flèche sur Philinos¹⁸¹⁶. La poésie épigrammatique témoigne d'autres de ces invocations aux Amours¹⁸¹⁷ qui deviennent, en quelque sorte, un stéréotype pittoresque et amusant comme chez Asclépiade¹⁸¹⁸ (AP 12. 46. 2-4) :

Ἔρωτες, τί κακὸν τοῦτο; τί με φλέγετε;
ἦν γὰρ ἐγὼ τι πάθω, τί ποιήσετε; δῆλον, Ἔρωτες,
ὡς τὸ πάρος παίξεσθ' ἄφρονες ἀστραγάλοις.

Amours, pourquoi cette torture ? Pourquoi me consommez-vous ? et si j'éprouve un dommage, que ferez-vous ? C'est évident, Amours, tout comme avant, vous jouerez avec insouciance aux osselets.

Cependant, les Amours sont aussi associés à la création poétique¹⁸¹⁹, comme dans deux vers de Nicias (fr. 566. 1-2) adressés à Théocrite ; l'ami confirme que l'amour malheureux l'a rendu poète : ἦν ἄρ' ἀληθὲς τοῦτο, Θεόκριτε· οἱ γὰρ Ἔρωτες || ποιητὰς πολλοὺς ἐδίδαξαν τοὺς πρὶν ἀμούσους, « C'était bien vrai, Théocrite. Car les Amours ont transmis leur savoir à bien des poètes

¹⁸¹⁵ Les Amours ont rasé leur chevelure pour Adonis (v. 80-81). Les amours errent, désœuvrés dans le palais (v. 59 : κενοὶ δ' ἀνὰ δώματ' Ἔρωτες). Ils endossent la même fonction de « pleureurs » dans le poème de Moschos consacré à Bion (*Épithaph. Bion.* 67).

¹⁸¹⁶ La réaction de Lycidas à la fin de la tirade est d'ailleurs le rire : ἀδὸν γελάσας, v. 128.

¹⁸¹⁷ Ailleurs chez Théocrite, c'est le souffle des Amours qui peut faire naître le désir à l'âme de l'amant (*Id.* 12. 10) : c'est aussi l'apanage de Bérénice I^{re} dans l'*Idylle* 17 (v. 51).

¹⁸¹⁸ Voir aussi AP 12. 166. 1-2.

¹⁸¹⁹ En témoigne aussi le badinage de Posidippe dans une de ses épigramme (135 A.-B.) : Ναὶ ναὶ βάλλετ', Ἔρωτες· ἐγὼ σκοπὸς εἰς ἅμα πολλοῖς || κεῖμαι. μὴ φείσησθ', ἄφρονες, « Oui, oui, tirez, Amours ; moi, je gis là, cible unique pour vous qui tirez nombreux et simultanément. Ne vous épargnez pas, insoucians ». Voir aussi : Ascl., AP 12. 168. 7).

privés de Muse auparavant ». Cette présence « poétique » des Amours est confirmée, au vers suivant, par leur comparaison à de jeunes rossignols.

v. 121 : οἴοι ἀηδονιδῆες ἀεξομενᾶν ἐπὶ δένδρῳ

La mobilité des Amours, évoquée par la comparaison dynamique des petits rossignols, rappelle la vogue des automates à l'époque hellénistique. Ainsi, Athénée, au livre 4 de ses *Deipnosophistes*, rapporte le contenu d'une lettre d'Hippolochos de Macédoine, contemporain de Théophraste. Celui-ci raconte le repas que Caranos de Macédoine donna, le jour de ses noces, et évoque un spectacle articulé, parmi les figures duquel trouvent des Amours. Ces figures servaient de porte-flambeaux (4. 5. 7).

οἴοι : La comparaison est introduite selon une manière homérique bien que les éléments de la comparaison ne le soient pas. La comparaison peut rappeler l'expression οἷά τις (...) ἀηδών (Esch., *Ag.* 1142).

ἀηδονιδῆες : La leçon ἀηδονιδεύς a été proposée par Valckenaer. Hésychios (*Lex. a.* 1503) rapporte que le nom a été employé par Archiloque, au moins, avant Théocrite et dans un sens obscène¹⁸²⁰. Les diminutifs d'oiseaux sont rares (Eusth., 753. 56 ; ÉL., *N.A.* 747). Théocrite emploie aussi un autre hypocoristique animalier, λυκιδεῖς, « petits loups », en *Id.* 5. 38 que l'on peut mettre en rapport avec l'intérêt du poète pour l'enfance et le « petit ».

Théocrite emploie ailleurs dans son œuvre, deux noms féminins du rossignol, la forme homérique ἀηδών (*Id.* 1. 136 ; 5. 136 ; 12.6) et la forme ἀηδονίς, attestée pour la première fois chez Euripide (*Rhés.* 550). La plupart des Anciens considèrent en effet que seule la femelle chante. Aristote corrige cette vue dans son *Histoire des Animaux* (536a 28-30), en affirmant que mâle et femelle chantent également. En réalité, les chanteurs sont les mâles¹⁸²¹.

Le nom ἀηδονίς est repris fréquemment dans la poésie hellénistique, peut-être à la suite de Nossis (*AP* 7. 414), chez qui le nom est associé, comme ici, au petit mais aussi aux Muses et à la voix du poète. Il est attesté chez Callimaque (*Hy.* 5. 94)¹⁸²², Posidippe (*Ép.* 37 A.-B., v. 6), Moschos (*Ép. Bion.* 46). Selon la tradition, les oiseaux ont d'ailleurs enseigné aux poètes, par

¹⁸²⁰ Le diminutif semble détonnant s'il convoque le souvenir du poète iambique.

¹⁸²¹ Sur le rossignol, voir D'Arcy Thompson (2013) p. 42-60.

¹⁸²² Il se pourrait que Callimaque ait aussi employé ce nom au début des *Aitia*, fr. 1. 16 Pf. dans un passage programmatique (ἀη[δονίδες]).

imitation, l'art du chant (Démocrite, fr. 154). Dans son commentaire à *l'Odyssée*, Eusthate transmet une légende selon laquelle, bébé égyptien, Homère a bu par accident du miel d'Isis. La nuit d'après, son langage est apparu sous la forme du chant de neuf oiseaux différents dont le rossignol¹⁸²³. La pédagogie du rossignol est mentionnée anecdotiquement par Aristote (*H. A.* 536b).

Associé étymologiquement au chant¹⁸²⁴, le rossignol est l'oiseau « des Muses », (Aristoph., *Ois.* 659 ; Nossis, *AP* 7. 414 ; Eur., fr. 588). Son chant est délicat, aigu, virtuose et « coloré » chez Hésiode (ἀηδόνα ποικιλόδειρον, *Travaux*, v. 203). Il est un modèle à atteindre pour Théognis (*Élég.* 1. 938) et pour Cinésias dans *Les Oiseaux* d'Aristophane (v. 1379-1380)¹⁸²⁵. Théognis se dénomme lui-même le rossignol de Céos (Κηίας ἀηδόνας, 3 .98) ; sur le même modèle, Posidippe surnomme Archiloque, le « rossignol de Paros » (Παρίηι ... ἀηδόνη, 118 A.-B., v. 19) et Simias (fr. 26. 4) se décrit comme le « rossignol dorien ». Comme celui de la cigale, son chant est « léger » selon Aristote (*De audibilibus* 804a. 22-23).

Oiseau métapoétique, double du poète et associé au chant de lamentation dès Homère¹⁸²⁶, le choix des « rossignolets » semble donner à l'évocation une dimension ambivalente. Sa présence traverse aussi le corpus tragique dès Sophocle (*Aj.* 628-630 ; *Él.* 106-108 ; 1076-1077 ; *Trach.* 962). Dans *l'Agamemnon* d'Eschyle, le chœur compare Cassandre au rossignol et l'héroïne s'approprie l'image de l'oiseau triste (v. 1144-1146). Sappho (fr. 136) parle du ἦρος ἄγγελος ἡμερόφωνος ἀηδωνῆ et Euripide évoque l'oiseau en larmes (*Hél.* 1110 : ἀηδόνα δακρυόεσσαν).

¹⁸²³ Eust. *Comm. Od.* 2. 11. 19-23 : Ἀλέξανδρος δὲ ὁ Πάπιος ἱστορεῖ τὸν Ὅμηρον υἱὸν Αἰγυπτίων Δαμασαγόρου καὶ Αἴθρας· τροφὸν δὲ αὐτοῦ προφητὴν τινα θυγατέρα Ὠρου ἱερέως Ἰσιδος, ἧς ἐκ τῶν μαστῶν μέλι ρεῦσαι ποτε εἰς τὸ στόμα τοῦ παιδίου. καὶ τὸ βρέφος ἐν νυκτὶ φωνὰς ἑννέα προέσθαι· χελιδόνος, ταῶνος, περιστερᾶς, κορώνης, πέρδικος, πορφυρίωνος, ψαρὸς, ἀηδόνας καὶ κοτύφου, « Alexandre le Paphien rapporte qu'Homère était le fils des Égyptiens Aethra et Damasagoros et que sa nourrice était une prophétesse, fille d'Orus, un prêtre d'Isis, des seins de laquelle du miel coula un jour dans la bouche du petit enfant. Pendant la nuit, le bébé a alors émis neuf voix : la voix d'une hirondelle, d'un paon, d'une colombe, d'un corbeau, d'une perdrix, d'une poule d'eau, d'un étourneau, d'un rossignol et d'un merle ». Callimaque se souvient peut-être de cette légende dans son épigramme à Aishra (*Ép.* 50).

¹⁸²⁴ Voir par exemple, la paronomase en *Od.* 19. 518-519 : ἀηδών, || καλὸν ἀείδησιν ou chez Hermésianax (fr. 7. 49) : ὁ δ' αἰοιδὸς ἀηδόνας.

¹⁸²⁵ Κι. ὄρνις γενέσθαι βούλομαι || λιγύφθογγος ἀηδών, « je veux devenir un oiseau ! un rossignol au chant clair ».

¹⁸²⁶ Ainsi, dans *l'Hymne homérique à Pan* (19. 18), le rossignol chante un thrène (θρήνον) et chez Callimaque, la mère de Tirésias pleure l'aveuglement de son fils selon le style du rossignol : μάτηρ μὲν γοερᾶν οἶτον ἀηδονίδων (*Hy.* 5. 94).

Néanmoins cette dimension n'est pas systématique : le chant du rossignol représente le chant du poète¹⁸²⁷, sa douceur et sa virtuosité ; il évoque aussi l'amour, le printemps et sa fraîcheur verdoyante. Ainsi, le rossignol, ἀηδών¹⁸²⁸, qui « entre en littérature » chez Homère, est dit χλωρήϊς (*Od.* 19. 518) ; cet adjectif l'associe au printemps et à la verdure comme le bosquet aux abords de Colone dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle (v. 17-18) et l'aneth au vers 119.

Ainsi, Théocrite réintroduit indirectement le rossignol, l'oiseau des Muses, dans le contexte palatial. C'est aussi un oiseau bucolique (*Id.* 8. 37-39 ; *Ép.* 4. 10-11). Ici, l'intérêt pour les rossignols est doublé par la proximité sonore entre le nom de l'oiseau et le nom d'Adonis¹⁸²⁹ dont la symbolique ambivalente, entre deuil et jeunesse éternellement renaissante, s'accorde bien avec la dualité du rossignol. L'évocation de l'enfance des rossignols à travers la comparaison traduit peut-être tout autant le temps innocent de l'avant-lamentation que la joie d'une nouvelle vie dans cette célébration de l'union d'Aphrodite et d'Adonis.

ἀεξομενῶν : Cette forme du participe présent n'est attestée qu'ici ; la forme ἀέξω est la forme poétique du verbe αἴξω (= αὐξάνω). Chez les auteurs les plus anciens, on ne trouve que le présent et l'imparfait sans augment. Il y a peut-être un jeu de déception avec le lecteur puisque traditionnellement, c'est l'arbre qui croît (*Id.* 25. 17).

ἀεξομενῶν ... πτερύγων : Le génitif absolu construit autour d'un participe est plutôt rare chez Homère (par exemple, *Il.* 14. 100 ; 17. 532)¹⁸³⁰. Par ailleurs, la construction semble très étalée : on peut comprendre l'effet de surprise que ce ne soient pas les arbres qui aient poussé, mais des manuscrits ont ἀεξομένων ἐπὶ δένδρων. Il n'est donc pas exclu que le motif de l'arbre qui croît (*Id.* 25. 17) se retrouve ici.

Le motif de l'oiseau aux ailes déployées se développe tout au long de l'antiquité grecque et traduit une impression d'élévation, de vitalité, de puissance aussi¹⁸³¹. C'est l'aigle que l'on

¹⁸²⁷ Les poèmes d'Héraclite (un poète élégiaque selon Diogène Laërce, 9. 17) sont comparés à des rossignols immortels dans une épigramme de Callimaque (*Ép.* 2 Pf.).

¹⁸²⁸ C'est la forme du nom la plus fréquente.

¹⁸²⁹ Hézychios (*Lex.* α 1226) cite la forme ἀδωνηϊς qui désigne l'hirondelle et la laitue chez Callimaque (ἡ χελιδών. καὶ ἡ θριδακίνη Callim. fr. 478).

¹⁸³⁰ Jaszczynski (2021) p. 148-151 : « There are 58 cases of unambiguous genitive absolutes in Homer: 38 in the *Iliad* and 20 in the *Odyssey*. By "unambiguous" I mean a construction where the form in the genitive case cannot be ascribed a function in the sentence and has to be read as syntactically separate » : « Il y a 58 cas de génitifs absolus non ambigus chez Homère : 38 dans l'*Illiade* et 20 dans l'*Odyssée*. Par "sans ambiguïté", j'entends une construction où la forme au génitif ne peut se voir attribuer une fonction dans la phrase et doit être lue comme syntaxiquement séparée ».

¹⁸³¹ On peut penser aux statues de Nikè. Des oies, des cygnes des hérons aux ailes déployées sont associés à Aphrodite.

rencontre le plus souvent dans cette posture, y compris sur les monnaies lagides. Ainsi, on pourrait imaginer que l'évocation des rossignols est une transposition miniature du symbole de la puissance royale qui annonce la mention des aigles (v. 124). Image de la migration des âmes, le motif peut aussi renvoyer à l'iconographie de l'oiseau-bâ égyptien.

δένδρω : L'arbre, un élément naturel du paysage bucolique ou du bosquet sacré est encore convoqué, après l'aneth (v. 119). L'image se double d'une vérité naturaliste. Le rossignol vit traditionnellement perché sur un arbre, comme le décrit Ésope (fable 4, version 2.1) : ἀηδὼν ἐπί τινος δρυὸς ὑψηλῆς καθήμενη κατὰ τὸ σύνηθες ἦδεν, « Un rossignol, perché sur un arbre élevé, à son habitude, chantait »¹⁸³². Aristote explique dans son *Histoire des Animaux* que les rossignols élèvent aussi leurs petits dans les arbres (616b). La vie « dans les arbres » est un motif récurrent chez Théocrite où les arbres bruissent (*Id.* 5. 46-48) du chant des oiseaux ou des cigales (*Id.* 16. 94-96).

v. 122 : ποτῶνται πτερύγων πειρώμενοι ὄσδον ἀπ' ὄσδω.

L'assonance en ο-ω, la triple allitération en π et la gradation (un verbe trisyllabique est suivi de trois unités tétrasyllabiques) confèrent une solennité au vers et mettent en valeur l'expression ὄσδον ἀπ' ὄσδω placée en fin de vers.

ποτῶνται : Legrand (1925) corrige le texte de ce vers inutilement. Le verbe témoigne de l'intérêt de Théocrite pour les formes rares chez Homère. Au chant 2 de l'*Iliade*, le poète compare les guerriers Achéens à des vols d'oiseaux (v. 461-463) qui « çà et là, volent se targuant de leur force d'aile » (ἐνθα καὶ ἐνθα ποτῶνται ἀγαλλόμενα πτερύγεσσι). La présence des mots ποτῶνται et πτερύγων semble en effet faire écho à ποτῶνται et πτερύγεσσι dans l'hexamètre homérique. La forme a suscité les commentaires des lexicographes anciens¹⁸³³ comme Eusthate (3. 392. 20-21) ; Hésychios (π. 3163. 1) glose la forme ποτῶνται (v. 262) avec un o micron par πέτονται. La forme en ω, ποτῶντ', décrit aussi un vol d'oiseaux chez Simonide (fr. 62). Il convient de remarquer que dans l'*Idylle* 7 (v. 141-143), le verbe non élidé, ποτῶντο, décrit le vol des abeilles.

πτερύγων : Le nom πτέρυξ est attesté dès Homère (*Il.* 2. 316 et 462 ; 23. 875 ; *Od.* 2. 142). Bien que le motif miniaturiste des petits oisillons puisse sembler « mignon », le déploiement des

¹⁸³² Voir aussi Eur., fr. 773. 23-25.

¹⁸³³ *Souda*, π 2140 : Eusth. *Comm. Il.* 1. 387 ; 2. 41 ; 3. 392 ; 3. 393 : *Scholia in Iliadem* (v. 462 ; 463b).

ailes est probablement à mettre en rapport avec l'iconographie tant égyptienne que grecque : le déploiement des ailes est un motif symbolique de l'ascension de l'âme commun aux deux traditions.

πειρόμενοι : La forme est déjà employée au vers 61 par la vieille femme qui fait allusion aux Achéens comme modèles pour les deux femmes. La reprise du participe contribue aux échos entre le mime-cadre et le chant inséré et à rapprocher les Syracusaines de ces jeunes rossignols. Elle confirme aussi le rapprochement entre les petits rossignols et les héros grecs perçue au vers précédent. Chez Théocrite, le participe est employé une autre fois en *Id.* 24. 33 pour caractériser les efforts des serpents désormais contenus par le jeune Héraclès. Néanmoins, la forme n'est pas homérique et apparaît en premier chez Archiloque, en position initiale de vers, dans une attaque virulente contre les prostituées (fr. 328. 10).

ὄσδον ἀπ' ὄσδω : La leçon de Β3 est sans doute préférable¹⁸³⁴. L'expression rappelle la citation d'Hésiode énoncée par Gorgô au vers 20, ἔργον ἐπ' ἔργῳ, ce qui crée un nouvel effet d'écho entre la parole des Syracusaines et celle de la poétesse. La forme ὄσδος est attestée chez Sappho (fr. 93) ; Homère emploie le nom ὄζος surtout métaphoriquement, au sens de « fils de », comme dans la clause ὄζον Ἄρηος (*Il.* 2. 663 ; 3. 147 ; 20, 238). Au sens propre, comme ici, le terme renvoie au nœud d'une branche d'où une nouvelle branche pousse (Arist., *Juv.* 468b 25, Théophr., *H. P.* 1. 1. 9 ; voir aussi Théoc., *Id.* 17. 31).

Le terme évoque le printemps, la puissance vitale de l'arbre comme au chant 2 de l'*Illiade* dans la prophétie de Calchas qui évoque la mort de huit petits moineaux (νεοσσοί, νήπια τέκνα, v. 311) et de leur mère tués par un serpent (v. 308-316) dont Théocrite semble se souvenir ici (v. 311) : ὄζῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ πετάλοις ὑποπεπτηῶτες, « sur la plus haute branche, ils se blottissaient sous les feuilles ». Le décor pourrait contenir en lui, au-delà de la symbolique potentiellement lugubre du rossignol, une atmosphère de mort imminente, une impression de tragédie sur le point d'arriver : la mort d'Adonis, dont le nom est très proche du nom du rossignol. Le rapprochement des deux passages est peut-être annoncé a posteriori par l'emploi de *l'hapax* ὑπερπωτῶνται (v. 120) qui, par un rapprochement sonore avec participe ὑποπεπτηῶτες, contribue à la remémoration de la scène homérique bien connue.

¹⁸³⁴ Voir *Id.* 1. 28 et 149 ; 5. 52 ; 7. 16. Mais *Id.* 17. 31.

v. 123 : ὦ ἔβενος, ὦ χρυσός, ὦ ἐκ λευκῶ ἐλέφαντος

Les vers 123-125 marquent un changement de style tant dans la manière de décrire le décor que dans l'expression poétique, ce qui contribue à la ποικιλία du texte. La tentation « bucolique » manifestée à travers la comparaison cède encore (temporairement) la place à l'élévation de l'hymne. La continuité vocalique en ο-ω (voir v. 120) permet cependant une transition sonore fluide tandis que l'adjectif μαλακώτεροι (v. 125) qui fait écho au « doux » (μαλακῶ) aneth du vers 119 contribue à unifier les deux parties de l'*ekphrasis*. L'asyndète et l'accumulation rappellent l'énergie poétique d'Asclépiade en *AP* 5. 64 (v. 1) : Νεῖφε, χαλαζοβόλει, ποίει σκότος, αἶθε, κεραύνου (« Fais neiger, lance la grêle, cause la nuit, l'ardeur, provoque la foudre ») et confère un élan nouveau à mi-hymne.

Par ailleurs, à travers l'évocation de matériaux nouveaux, l'ivoire et l'ébène, associés à des couleurs identifiées (or, noir et blanc, pourpre), le décor affirme les conventions royales dans la continuité du « témoignage homérique¹⁸³⁵ » mais aussi du mobilier trouvé dans les tombes macédoniennes comme celles de Verginia¹⁸³⁶. Cette description matérielle, empreinte d'une solennité renouvelée contribue à la louange des souverains lagides en convoquant le motif de l'apothéose de Ganymède.

Du point de vue stylistique, le dernier tiers de l'*ekphrasis* s'ouvre avec un nominatif exclamatif soutenu par un rythme ternaire et une triple anaphore en ὦ. L'enthousiasme exalté de la poétesse, qui rappelle celui des Syracusaines, brouille un peu la nature exacte des objets décrits par le biais de la synecdoque. La primauté est donnée aux matériaux : l'ébène, l'or et les aigles d'ivoire qui emportent un Ganymède sont autant d'offrandes que la description « par notations brèves » d'une couche surmontée de tapis de pourpre qui évoque, non sans surprise, et « en mieux » celle d'Ulysse et de Pénélope (*Od.* 23. 200-201) : δαιδάλλων χρυσῶ τε καὶ ἀργύρῳ ἠδ' ἐλέφαντι· ἐν δ' ἐτάνυσσ' ἱμάντα βοῶς φοίνικι φαεινόν, « Je l'embellis d'or, d'argent et d'ivoire ; puis je tendis en dessous des courroies de cuirs teintés en rouge ».

Les nominatifs exclamatifs qui confèrent un certain désordre à l'*ekphrasis* communiquent au lecteur l'expérience thaumaturge du décor. L'hymne se fait plus précisément éloge royal¹⁸³⁷.

¹⁸³⁵ Voir *Od.* 4. 72-73, par exemple ; comme Foster (2006) a commencé à le montrer, le palais d'Arsinoé II et de Ptolémée II est comparable au palais d'Hélène et Ménélas, qui est lui-même comparable, par son faste, à la demeure des dieux sur l'Olympe.

¹⁸³⁶ Gorzelany (2019) p. 75.

¹⁸³⁷ Sur l'hésitation entre « l'hymne et l'enkômia » chez Théocrite, voir Prioux (2013).

ὦ ἔβενος : Le nominatif exclamatif, affranchi d'une syntaxe claire, permet un effet de visualisation immédiat (ἐνάργεια). Cet emploi du nominatif, remarquable lorsqu'il s'applique à une personne, est rare pour identifier un objet (Eur., fr. 443. 1) ou un concept¹⁸³⁸.

Le nom ἔβενος est attesté en littérature pour la première fois chez Hérodote. Le mot grec est une transcription du terme égyptien *hbnj*. Le bois, traditionnellement d'origine nubienne et éthiopienne, est largement attesté dans les tombes égyptiennes du Haut-Empire ; son commerce est aussi représenté sur la fresque du pays de Punt datant du règne d'Hatchepsout. À Dendara, dans les chapelles osiriennes (37, 6), est mentionné de l'ébène plaquée d'or (*hbn mk m nbw*)¹⁸³⁹.

Ce bois précieux, associé à l'or et à l'ivoire fait partie des biens importés en Grèce depuis l'âge du Bronze et des tributs traditionnellement offerts par les Éthiopiens (*Hist.* 3. 97. 12-13 ; 3. 114. 3-5). Hippocrate¹⁸⁴⁰, Aristote et surtout Théophraste¹⁸⁴¹ s'intéressent aux vertus de ce bois exotique. La description de la grande procession de Ptolémée II par Callixène de Rhodes (fr. 2. 283-285) replace dans le contexte historique l'évocation de Théocrite et confirme l'origine éthiopienne de l'ébène lagide. Comme les parfums, l'ivoire ou la laine, l'ébène convoque ainsi une géographie du pouvoir des premiers Ptolémées.

L'esthétique lagide mêlant le noir, le blanc est l'or manifeste la permanence d'une esthétique très ancienne¹⁸⁴². En Grèce, du mobilier en ébène est attesté dès avant 1300 avant J.-C. : deux tablettes de Pylos (av. 1250) nous livrent des descriptions précieuses¹⁸⁴³ : *Ta* 642 (*DMG* 239) décrit une table avec des insertions d'ivoire tandis que la tablette *Ta* 707 décrit plusieurs chaises et tabourets avec la même combinaison d'ivoire, d'or et d'ébène qu'au palais d'Arsinoé II. L'étude d'épaves de l'époque mycénienne permet aussi de nous renseigner sur le commerce international méditerranéen de l'époque. Frank Kolb¹⁸⁴⁴ détaille le contenu d'un de ces navires perdus en mer autour de 1300 : s'y trouvaient des lingots de cuivre et d'étain, des outils en bronze, des armes, de

¹⁸³⁸ Aristoph., fr. 226 : ὦ παρανοία καὶ ἀναιδεΐα ; fr. 14 : ὦ πορνεία καὶ ἀναιδεΐα.

¹⁸³⁹ Cauville (1997) p. 230.

¹⁸⁴⁰ L'ébène a aussi des propriétés thérapeutiques et entre dans certaines recettes hippocratiques (*De diaet. acut.* 33).

¹⁸⁴¹ Théophr., *H. P.* : voir en particulier le livre 11.

¹⁸⁴² Dans la *Vie de Périclès*, Plutarque établit une liste de matériaux achetés par Athènes pour les travaux de la ville (12. 1-13. 8), parmi lesquels l'ivoire et l'ébène. Des instruments de musique pouvaient aussi être faits d'ivoire et d'ébène. Voir Bélis (1998) p. 784.

¹⁸⁴³ Pollitt (1990) p. 10.

¹⁸⁴⁴ Kolb (2004) p. 584.

l'ébène, de l'ivoire, des œufs d'autruche, des bijoux précieux, de la poterie venue de toute la Méditerranée.

Dans son récit de voyage autour de la Grèce, Pausanias mentionne diverses statues employant ces matériaux exotiques. Il cite notamment des statues des Dioscures en ébène et en ivoire à Argos (2. 22. 5), trois statues d'Apollon en ivoire à Mégare (1. 42. 5), une représentation dans le sanctuaire d'Artémis Limnatis sur la route de Tégé (8. 53. 11) et le très célèbre Zeus d'Olympie (5. 11. 1-11) dont le trône est incrusté d'or, de pierreries, d'ébène et d'ivoire.

Cependant, le mot « ébène » ne fait son entrée en poésie qu'avec Théocrite et son « maître » Asclépiade (AP 12. 163) qui explicite certaines associations particulièrement belles ou « de bon goût » pour le regard de l'époque :

Εὔρεν Ἔρωσ τι καλῶ μῖξαι καλόν, οὐχὶ μάραγδον
 χρυσῶ, ὃ μήτ' ἀνθεῖ μήτε γένοιτ' ἐν ἴσῳ,
 οὐδ' ἐλέφαντ' ἐβένῳ, λευκῶ μέλαν, ἀλλὰ Κλέανδρον
 Εὐβιότῳ, πειθοῦς ἄνθεα καὶ φιλίας.

Éros a fait une découverte : unir du beau avec du beau ; ce n'est ni l'émeraude avec l'or : cela ne resplendit pas et ne serait pas équilibré, ni l'ivoire avec l'ébène, le blanc avec le noir, mais Cléandre avec Eubiotos, fleurs de séduction et d'amour.

Ainsi, les vers 123-124 témoignent sans doute d'un dialogue entre Asclépiade et Théocrite ou d'une reprise de la part de Théocrite, bien qu'Alexander Sens ne note pas la ressemblance des deux passages¹⁸⁴⁵. On peut au moins rapprocher ces deux passages en termes d'appréciation esthétique du temps.

ὦ χρυσός : C'est la troisième mention de ce métal dans le poème (v. 101 ; v. 114)¹⁸⁴⁶. La présence d'or annoncée par les vases « dorés » (v. 114) opère un rapprochement entre l'ordre du divin incarné par Aphrodite (v. 101) et celui « supra-humain » de l'espace palatial qui contribue à offrir de quoi « jouer » à la déesse. L'abondance de ce métal précieux dans les trésors royaux est bien illustrée par le récit de la grande procession des *Ptolemaia* de Callixène de Rhodes (fr. 2) ou dans l'*Idylle 17* (v. 105-107 et 123-125).

¹⁸⁴⁵ Sens (2011) p. liv et lv.

¹⁸⁴⁶ Le commentaire au vers 114 propose une synthèse sur l'or des Lagides.

L'or n'est pas très présent dans l'œuvre de Théocrite qui juge négativement la richesse accumulée ; il considère que le souverain doit la partager avec les poètes (voir également *Id.* 16. 22-23). De plus, pour se guérir d'amours malheureuses, la chanson est plus efficace que la dépense d'or en remèdes : telle est la leçon de l'*Idylle 11* (v. 80-81). L'enthousiasme manifesté par la voix de la poétesse entre donc en tension avec le reste de l'œuvre de Théocrite.

ὦ ἐκ λευκῷ ἐλέφαντος : Le troisième élément de l'exclamative met en relief le dernier matériau évoqué, l'ivoire. L'exclamatif ὦ se trouve abrégé en hiatus. Avec le contre-rejet, nous n'apprendrons qu'au vers suivant qu'il s'agit d'aigles emportant Ganymède. L'expression « blanc ivoire » est attestée, au datif, chez Homère et Hésiode (λευκ' ἐλέφαντι, *Il.* 5. 583 ; *Bouclier*, v. 141).

Le « blanc ivoire » et l'or sont attestés ensemble dans des vers de Pindare (*Ném.* 7. 77-79) dont la dimension métapoétique est évidente :

Μοῖσά τοι

κολλᾷ χρῦσόν ἔν τε λευκὸν ἐλέφανθ' ἀμᾶ

καὶ λείριον ἄνθεμον ποντίας ὑφελοῖσ' ἐέρσας.

*Ma muse, pour toi, assemble l'or l'ivoire blanc et le lis fleuri enlevé
à la rosée des mers.*

λευκῷ : L'adjectif crée un rapprochement entre la farine (v. 116) et l'ivoire, le humble et le grandiose.

ἐλέφαντος : Attesté dès Homère, Hésiode ou Pindare (*Il.* 4, 141 ; 5, 582 ; *Od.* 4, 73, etc. ; Hés., *Boucl.* 141 ; Pind., *Ol.* 1. 27 ; *Ném.* 7. 78), le nom ἐλέφας désigne d'abord l'ivoire. Comme l'ébène et l'or, l'ivoire, ainsi que les éléphants eux-mêmes, suscite la convoitise des Lagides et de nombreux éléments la grande procession relatée par Callixène de Rhodes sont faits d'ivoire ; le matériau fait également partie des tributs apportés par les Éthiopiens.

Le matériau est convoqué à trois autres reprises chez Théocrite : dans l'*Idylle 24*, c'est un élément du siège de Tirésias (v. 99) ; dans l'*Idylle 17*, Théocrite évoque les statues d'or et d'ivoire des parents de Ptolémée II que ce dernier a fait dresser dans les espaces religieux qui leur sont consacrés (v. 123-125 ; cf. Callix., fr. 2. 394-395). Enfin, le poète s'approprie le matériau à travers une quenouille en ivoire (double du poème) que Théocrite offre à la femme de Nicias (*Id.* 28. 7-9).

v. 124 : αἰετοὶ οἰνοχόον Κρονίδα Διὶ παῖδα φέροντες,

L'évocation de Ganymède, un autre ἄωροι comme Adonis, peut sembler étonnante dans le contexte des Adonies. Il pourrait apparaître, par son épiphany, comme un *alter ego* d'Adonis et du souverain. L'évocation de Ganymède témoigne du pouvoir de Zeus. Dans le contexte de cour, où Aphrodite-Isis est associée à la souveraine, Ganymède pourrait permettre l'évocation conjointe d'un Zeus-Ptolémée II, rétablissant une forme d'harmonie dans la célébration du couple royal.

Figure de la beauté, de l'élévation et de l'immortalité, Ganymède est associé à l'univers du banquet ; sa présence se développe également dans l'art funéraire¹⁸⁴⁷ tandis que sa fonction d'échanson évoque l'univers de la cour. Enfin, comme le souverain, il accède à l'immortalité de son vivant¹⁸⁴⁸. À travers sa présence, se joue aussi à l'intérieur du décor, une autre scène d'apothéose et une scène d'amour d'un autre genre¹⁸⁴⁹ créant un effet de symétrie susceptible d'avoir diverses fonctions. C'est d'abord comme un écho qui pourrait rappeler qu'Adonis est lui aussi, l'objet d'un ravissement par Aphrodite, du fait de sa beauté (διὰ κάλλος) comme l'explique Démosthène, dans son *Eroticos* (30. 5-6) qui rapproche le destin de ces deux figures.

Par ailleurs, notons que dans l'*Idylle 20*, le jeune héros est moins prince que figure bucolique : le poète le décrit comme un « jeune bouvier » (παῖδα βοηνόμον, v. 41)¹⁸⁵⁰. Or, nous l'avons vu, le décor semble détourné par le poète qui réintroduit l'univers bucolique dans un espace où il ne va pas de soi. La présence de Ganymède, pourrait ainsi, paradoxalement, participer de cette inflexion du décor.

Enfin, un dialogue entre Théocrite et Callimaque transparait probablement dans l'*Épigramme 52 Pf.* de Callimaque. Adoptant le parallèle avec les amours de Zeus et de Ganymède, Callimaque adopte une position ironique et amusée vis-à-vis de son contemporain :

Τὸν τὸ καλὸν μελανεῦντα Θεόκριτον, εἰ μὲν ἔμ' ἔχθει,
τετράκι μισοίης, εἰ δὲ φιλεῖ, φιλέοις,
ναίχι πρὸς εὐχαίτεω Γανυμήδεος, οὐράνιε Ζεῦ,

¹⁸⁴⁷ « Le destin de Ganymède représente une alternative au passage du défunt dans le monde souterrain d'Hadès. Cette vision d'un au-delà bienheureux constitue une stratégie de deuil particulièrement appropriée à la mort des plus jeunes, ôtés à leurs proches dans l'éclat de leur jeunesse » : Dasen (2018) (consulté en ligne).

¹⁸⁴⁸ Dieu mais éternel enfant, naïf et boudeur dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (3. 115), son immortalité n'est pas épanouie comme le symbolise son échec aux jeux des osselets contre Éros (*Arg.* 3. 125-127).

¹⁸⁴⁹ Ailleurs dans l'œuvre de Théocrite, Ganymède est associé au désir homoérotique (*Id.* 12. 35).

¹⁸⁵⁰ Dacos (1961) p. 386, fig. 13. L'auteur présente une statue de Ganymède conservée au Palais des Conservateurs de Rome où le jeune héros est représenté de même, un veau à ses côtés.

καὶ σὺ ποτ' ἠράσθης—οὐκέτι μακρὰ λέγω.

Le beau Théocrite à la peau qui brunit, s'il me hait, déteste-le quatre fois, et s'il m'aime, aime-le. Oui ! par Ganymède aux beaux cheveux, Zeus céleste, toi aussi tu as aimé. Je n'en dis pas plus long.

Le jeu se double probablement d'un jeu de mots entre le nom Théocrite, « choisi du dieu » et le rapt de Ganymède, élu de Zeus.

αιετοὶ : La version de Théocrite présentant la présence de deux aigles s'écarte de la tradition ; elle est mise en relief par le contre-rejet. Dans l'*Illiade*, ce sont les dieux qui sont à l'origine du rapt du fils de Trôs, comme l'expose Énée à Achille (*Il.* 20. 232-235) :

ἀντίθεος Γανυμήδης,
ὃς δὴ κάλλιστος γένετο θνητῶν ἀνθρώπων·
τὸν καὶ ἀνηρείψαντο θεοὶ Διὶ οἰνοχοεῦειν
κάλλεος εἵνεκα οἷο ἴν' ἀθανάτοισι μετεΐη.

Ganymède, semblable aux dieux, qui fût le plus beau des hommes mortels et que les dieux enlevèrent vers le ciel, du fait de sa beauté, afin qu'il serve d'échanson à Zeus et qu'il vive avec les Immortels.

La dimension érotique de cet enlèvement apparaît dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* (v. 202-206) mais l'aigle ne fait son apparition dans les représentations figurées du mythe qu'au IV^e s.¹⁸⁵¹. En littérature, le paradoxographe Héraclite (*Sur des faits incroyables*, 28. 4-5) relate une version selon laquelle Zeus lui-même s'est transformé en aigle pour enlever le jeune garçon : βασιλεύων γὰρ <ὁ Ζεὺς> ἀρπάζει τὸν Γανυμήδην, ἀετὸς γεν<έσθαι λεγ>όμενος, ὅτι καὶ τὸ ζῶον ἄλκιμον, « étant roi, en effet, <Zeus> enlève Ganymède, transformé, dit-on, en aigle, parce que c'est aussi un animal robuste ».

L'aigle est l'oiseau de Zeus dès Homère (*Il.* 24. 315 ; *Od.* 2. 146, etc.) et Hésiode (*Théog.* 523-524), chez qui il dévore le foie de Prométhée¹⁸⁵². C'est Pindare le premier qui emploie l'expression Διὸς αἰετός (*Pyth* 1. 6 ; 4. 4). L'aigle se tient posé traditionnellement sur le sceptre de Zeus. Un fragment de Sophocle (fr. 884) en fait métaphoriquement « le chien de Zeus » (ὁ σκηπτροβάμων αἰετός, κύων Διός). Bacchylide lui prête la fonction de messager (*Ode* 5. 19-20).

¹⁸⁵¹ LIMC (1988) t. 4. Vol. 1 p. 154-199.

¹⁸⁵² Voir aussi Esch., *Prom.* 1022-1024.

En convoquant le rapt de Ganymède enlevé par des aigles, Théocrite pourrait convoquer un motif iconographique apprécié de ses contemporains et déjà attesté chez Pindare qui évoque un couple d'aigles d'or (χρυσέων Διὸς αἰετῶν) à Delphes dans ses *Pythiques* (4. 4).

La jubilation de la poétesse rend difficile l'identification de l'objet décrit. Ces aigles pourraient être suspendus ou représenter les pieds du lit sur lequel sont étendues les couvertures de pourpre. Dans les deux cas, la représentation doit s'inscrire dans une composition verticale et pourrait s'inspirer d'un original en bronze de Léocharès (*AP* 12. 221 ; Pline l'Ancien, *N. H.* 34. 79) composé vers 325 av. J.-C.¹⁸⁵³. Des couples d'aigles enlevant chacun un Ganymède sont attestés sous la forme de boucles d'oreilles¹⁸⁵⁴ ou de statuettes de terre cuite susceptibles d'avoir été suspendues¹⁸⁵⁵.

Enfin, les aigles fonctionnent aussi comme un motif politique qui convoque l'emblème de la royauté lagide comme en témoignent certaines monnaies de bronze frappées par Ptolémée II et figurant deux aigles de profil. L'aigle évoque donc incontestablement l'iconographie royale lagide, ce qui est confirmé aussi par l'apparition du rapace chez Théocrite. Il est associé à la vitesse (*Id.* 13. 24) et, modèle pour le poète, il obtient sa gloire de sa piété pour Zeus (*Id.* 26. 31) : ἐκ Διὸς αἰγιόχω τιμὰν ἔχει αἰετὸς οὕτως. Dans l'*Idylle 17*, l'aigle signale la protection de Ptolémée II par Zeus dès sa naissance (v. 71-73) :

ὦς ἄρα νᾶσος ἔειπεν· ὁ δ' ὑπόθεν ἔκλαγε φωνᾷ
 ἐς τρίς ἀπὸ νεφέων μέγας αἰετός, αἴσιος ὄρνις.
 Ζηνός που τόδε σᾶμα·

*Ainsi l'île parla ; et des cieux fit retentir trois fois son cri, par-delà
 les nuages, un grand aigle, oiseau de bon augure. C'était sans
 doute un signe de Zeus.*

Κρονίδα Διὸς : La formule Κρονίδης Ζεὺς, qui affirme l'héritage épique et lyrique, du texte apparaît chez Homère (*Il.* 2. 375 ; 4. 166, etc.) et Hésiode (*Théog.* 412 ; *Tvauux*, 138, 158, 168, 239, fr. 234. 2). Peu fréquente, on la trouve ensuite surtout chez les poètes lyriques¹⁸⁵⁶ avant Euripide

¹⁸⁵³ Une copie en marbre est conservée au musée du Vatican (Galleria dei Candelabri, Inv. 2445).

¹⁸⁵⁴ Annexe Iconographique : figure 23.

¹⁸⁵⁵ La vente d'antiques du 3 juin 2009 chez Christie's à New-York a brièvement présenté au public une paire de statuettes en terre cuite datées du II^e s. environ et ayant appartenu à la collection de Sir William Bowmore en Australie.

¹⁸⁵⁶ Solon, fr. 31. 1 ; Alcée, fr. 306. 9 ; Théogn. *Élég.* 804 ; Bacch., *Épin.* 5. 178 ; 10. 29 ; 11. 73 ; Pind., *Ol.* 8. 44 ; *Pyth.* 4. 171 ; *Ném.* 1. 72 et 4. 9 ; *Isthm.* 2. 23.

(*Héc.* 473 ; *Bacch.* 95) et Antimaque de Colophon (fr. 1) qui fait des Muses les « filles du grand Zeus, fils de Cronos » (Κρονίδαο Διὸς μεγάλοιο θύγατρεις). L'expression, toujours à la forme dorienne, est attestée ailleurs chez Théocrite (*Id* 18. 18 et 52). Il semble que Philéas ait aussi employé cette formule (fr. 27. 1) qui apparaît également six fois dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (1. 1101 ; 2. 524 ; 2. 1147 ; 2. 1211 ; 4. 520 et 753) et chez Simias (fr. 10).

Κρονίδα ... παιδα : L'expression qui désigne Ganymède remanie la séquence employée par Sappho pour décrire la filiation paternelle d'Aphrodite (?) chez Sappho (fr. 103. 3) : παιδα Κρονίδα τὰν ἰόκ[ολπ]ον, « l'enfant Cronide au sein de violette ». La polysémie du nom παιδα rapproche ici l'enfance, l'érotisme et l'esclavage. L'expression remaniée trouve un autre écho dans l'*Idylle* 20, v. 40-41 pour désigner de nouveau Ganymède : οὐχὶ δὲ καὶ τύ, || ὦ Κρονίδα, διὰ παιδα βοηνόμον ὄρνις ἐπλάγχθης ; « Et toi aussi, ô Cronide, n'est-ce pas à cause d'un très jeune bouvier que tu divaguas sous la forme d'un oiseau ? ».

οἰνοχόον Κρονίδα : Le nom οἰνοχόος est homérique (*Il.* 2. 128 ; *Od.* 9. 10 ; 18. 396 et 418 ; 21. 263), cependant, chez Homère, la fonction de Ganymède est décrite par un groupe verbal : Διὶ οἰνοχοεύειν (*Il.* 20. 335). Nonnos de Panopolis se souvient peut-être de ce passage dans ses *Dionysiaques*, lorsqu'il emploie l'expression οἰνοχόος Κρονίδαο (19. 210). Au chant 33, il nomme Ganymède « l'échanson du Cronide » (v. 75-76) : Γανυμήδης || οἰνοχόος Κρονίδαο.

Διὶ παιδα : L'expression renferme sans doute un jeu autour de l'expression formulaire Διὸς πάϊς attestée dès Homère (Hom. *Il.* 13. 825 ; *Od.* 8. 488 ; 11. 604) et Hésiode. L'expression παῖ] Δ[ί]ος désigne probablement Aphrodite chez Sappho (fr. 1. 2). Selon le corpus grec conservé, Eschyle le premier « brise » la formule consacrée en nommant Zeus « fils de la Terre » (ὦ βᾶ Γᾶς παῖ Ζεῦ, *Suppl.* 892 et 902). Ce jeu de mots pourrait montrer une connivence entre Théocrite et Callimaque qui remanie, lui aussi, l'expression Διὸς πάϊς dans son *Hymne à Délos* (v. 55-57) en évoquant « celles qui ont porté pour Zeus des enfants », αἱ Διὶ παιδας || ἐξέφερον. Callimaque conserve l'idée initiale de filiation en la déplaçant vers les mères ; Théocrite va plus loin en remplaçant la notion de descendance par celle de possession érotique.

φέροντες : Le participe a ici une valeur de but ou de temps ; il apparaît en homotaxie chez Homère (*Il.* 2. 352 ; 5. 874 ; 11. 283 ; 18. 555, etc.). Dans la première partie du poème, l'emploi du verbe est homogène : c'est Eunoa et Dinon qui portent des objets à Praxinoa (v. 17 ; 29 ; 30 ; 33 ; 39). Dans l'hymne de la Fille de l'Argienne sont convoqués divers « porteurs » : les Saisons (v. 105), les arbres fruitiers (v. 112), les aigles (v. 124), les célébrantes (v. 133). Le verbe d'abord

signe de l'autorité de Praxinoa, vers qui tout semble converger en sa demeure, devient ici associé à l'adoration des dieux.

v. 125 : πορφύρει δὲ τάπητες ἄνω « μαλακώτεροι ὕπνω » ·

Si le vers se fonde partiellement sur une réécriture de l'expression homérique τάπητα (...) μαλακοῦ ἐρίοιο (*Od.* 4. 124) qui évoque encore le palais d'Hélène et Ménélas, la particularité du vers est qu'il semble « rassembler » l'univers bucolique et l'univers de l'épopée, car, non seulement l'expression μαλακώτεροι ὕπνω est pratiquement une citation d'un poème bucolique de Théocrite lui-même (*Id.* 5. 51), mais elle se trouve énoncée par la prosopopée d'une figure agricole, « la Milésienne ».

Cette inflexion du décor est peut-être à rapprocher du projet que l'on prête Théocrite : faire reconnaître sa manière poétique à la cour des Lagides. Cependant, Partout ailleurs dans les *Idylles*, la dimension pastorale d'Adonis est mise en avant (*Id.* 3. 46-48 ; 20. 34-36). Et dans la première *Idylle*, Adonis est aussi un personnage du chant bucolique qui n'est pas sans rappeler Daphnis (v. 109-110) : ὠραῖος χῶδωνις, ἐπεὶ καὶ μῆλα νομεύει | καὶ πτῶκας βάλλει καὶ θηρία πάντα διώκει, « Adonis est dans la fleur de l'âge lui aussi ; puisqu'il fait paître aussi des moutons, tire des lièvres et poursuit toutes les bêtes sauvages ».

πορφύρει δὲ τάπητες : Les tapis teints en pourpre appartiennent au mobilier des palais d'Homère dont ils représentent la richesse et le confort (τάπησί τε πορφυρέοισιν, *Il.* 9. 200). À travers l'évocation de ces tapis, Théocrite traduit une réalité du temps tout en façonnant un univers qui dépasse, par des effets intertextuels et intervisuels, cette matérialité contemporaine et entraîne le lecteur vers les palais de la mythologie homérique. Au chant 20 de *l'Odyssée*, (v. 150-151), Euryclée exhorte les servantes à préparer la maison pour le dernier festin des prétendants en jetant notamment des tapis teints en pourpre, couleur du sang, sur des « trônes bien construits » (ἐν τε θρόνοις εὐποιήτοισι τάπητας | βάλλετε πορφυρέους). Ici aussi, la couleur pourpre des tapis pourrait signaler le destin funèbre d'Adonis, comme l'avait fait la comparaison avec les porcs au vers 72.

πορφύρει : Le sens de « pourpre, violet » est attesté chez Homère¹⁸⁵⁷, comme chez Sappho (fr. 44. 9 ; fr. 54) ; fr. 98a. 4) pour qualifier des textiles¹⁸⁵⁸. L'adjectif est riche de diverses

¹⁸⁵⁷ Voir par exemple : *Od.* 4. 115 ; 8. 373 ; 19. 242 ; *Il.* 3.126 ; 24. 645 et 796.

¹⁸⁵⁸ Dans un fragment de Sappho (fr. 105c), la fleur violette (πόρφυρον ἄνθος) contribue à l'élaboration d'un paysage pré-bucolique.

connotations¹⁸⁵⁹ : chez Homère, outre le luxe qu'il évoque à travers sa couleur, il rappelle le sang et la mort, notamment des héros. Selon A. Grand-Clément¹⁸⁶⁰, « la pourpre semble ainsi être l'apanage de la mort glorieuse sur le champ de bataille ». L'adjectif qui qualifie aussi la mer (*Il.* 1. 482 ; 16. 391 ; 21. 326 ; *Od.* 2. 428 ; 11. 243) caractérise le sang des héros versé au combat (*Il.* 17. 361), voire la mort elle-même comme dans l'expression ἔλλαβε πορφύρεος θάνατος, « la mort pourpre <l'> emporta » (*Il.* 5. 83 = 16. 334). On retrouve d'ailleurs cette dimension au vers 79 de l'*Épithaphe d'Adonis* de Bion qui joue probablement sur la paronomase entre le nom εἶμα qui décrit un vêtement ou un jeté et αἶμα « le sang » dans sa description d'Adonis gisant sur des textiles pourpres : κέκλιται ἄβρὸς Ἄδωνις ἐν εἶμασι πορφυρέοισιν, « il gît le bel Adonis sur des jetés teints en pourpre ». Enfin, chez les poètes lyriques, il possède aussi une connotation érotique subtile, comme la rose dont il partage la couleur. Ainsi, il définit le teint de peau frais et rose notamment celui d'Aphrodite chez Anacréon (fr. 12) qui la nomme πορφυρῆ τ' Ἀφροδίτη, « l'Aphrodite de pourpre ».

τάπητες : Chez Homère, le mot désigne un tapis de sol, mais aussi des jetés de lit ou de sièges, comme ici. Le τάπησ est doux¹⁸⁶¹, moelleux et manifeste le confort qui est offert à un hôte. Ainsi, dans l'*Iliade* (24. 643-645), Achille demande à ses captives de préparer une couche pour le vieux Priam exténué. Au chant 4 de l'*Odyssée*, (v. 296-298), le poète décrit la préparation de lits pour Nestor et Télémaque qu'Hélène supervise. Ce passage permet de rapprocher l'organisation matérielle des Adonies par la reine Arsinoé II et l'hospitalité homérique telle que pratiquée notamment par Hélène à qui la reine est comparée au vers 110 :

ὦς ἔφατ', Ἀργεῖη δ' Ἑλένη δμοῦσι κέλευσεν
δέμνι' ὑπ' αἰθούσῃ θέμεναι καὶ ῥήγεα καλὰ
πορφύρε' ἐμβαλέειν στορέσαι τ' ἐφύπερθε τάπητας

Il parla ainsi. Et l'Argienne Hélène ordonna à ses servantes de placer sous le portique des couches, et de jeter sur ces lits de belles couvertures de pourpre et d'étendre dessus des tapis.

Chez Hélène, les couches sont dressées pour honorer de vaillants héros qui ont besoin de repos, ce que n'est pas Adonis. Les couvertures teintées en pourpre annoncent peut-être, ici, un

¹⁸⁵⁹ Grand-Clément (2004).

¹⁸⁶⁰ Grand-Clément (2004) p. 131.

¹⁸⁶¹ τάπητα φέρειν μαλακοῦ ἐρίοιο, *Od.* 4. 124.

certain renversement de l'univers épique¹⁸⁶², qui annonce le catalogue des héros de la fin du second chant inséré dans lequel Adonis se distingue des grands héros épiques et les surpasse (v. 137-142). Enfin, les tapis font écho au coussin de Praxinoa offert à Gorgô au vers 3 et contribuent à marquer l'opposition des deux univers domestiques.

ἄνω : L'adverbe, attesté à deux reprises chez Homère (*Il.* 24. 544 ; *Od.* 11. 596), participe à la structuration de la description du décor. L'emploi ici semble correspondre à une élévation moins importante qu'ailleurs, si les jetés sont simplement posés sur le lit. C'est sans doute cet emploi un peu inattendu, et affaibli, de l'adverbe qui fait dire à Monteil qu'il doit y avoir « d'autres étoffes déployées dessous¹⁸⁶³ ».

« **μαλακώτεροι ὑπνω** » : La comparaison combine le souvenir de la clausule homérique μαλακῶ δεδμημένοι ὑπνω (*Il.* 10. 2 ; 24. 678 ; *Od.* 15. 6) et l'expression τάπητα (...) μαλακοῦ ἐρίοιο (*Od.* 4. 124) qui décrit les tapis disposés par Alcippè au palais de Ménélas. Ici, le comparatif μαλακώτεροι exprime la douceur d'une surface au toucher, mais il renvoie aussi à la forme adverbiale μαλακῶς qui définit la qualité d'un sommeil¹⁸⁶⁴, d'une assise rendue moelleuse par l'emploi de coussins ou de couvertures (*Od.* 3. 350 ; 24. 255). Homère emploie aussi l'adjectif μαλακός pour qualifier la mort¹⁸⁶⁵ ce qui pourrait conférer à la comparaison une dimension funèbre.

Par ailleurs, dans l'*Idylle* 5, Théocrite emploie l'expression ὑπνω μαλακώτερα à propos de « tapis bucoliques » : des peaux et des toisons. Si cette *Idylle* est antérieure aux *Syracusaines*¹⁸⁶⁶, la « poétesse » « cite » alors, à travers la prosopopée de « la Milésienne », sinon le poète lui-même, la voix du Lacon de Théocrite (v. 50-51) : ἤ μὰν ἀρνακίδας τε καὶ εἴρια τεῖδε πατησεῖς, || αἶ κ' ἔνθης, ὑπνω μαλακώτερα, « Eh bien certes, ce sont des peaux d'agneau et des toisons que tu fouleras ici, si tu t'y mets, elles sont plus douces que le sommeil ».

¹⁸⁶² De ce point de vue, il est intéressant de noter le rapprochement entre Adonis, les belettes au vers 28 (αἰ γαλέαι μαλακῶς χρίζοντι καθεύδειν) et les branches d'aneth (χλωραὶ δὲ σκιάδες μαλακῶ βριθοντι ἀνήθω) (v. 119).

¹⁸⁶³ Monteil (1968) p. 165.

¹⁸⁶⁴ La douceur du sommeil est un aussi un concept étudié par les médecins antiques ; voir Hp. *Vict.* 82. 20 et 83. 14.

¹⁸⁶⁵ Voir *Od.* 18. 202.

¹⁸⁶⁶ Le rapprochement pourrait même faire argument pour la postérité de l'*Idylle* 15.

L'expression¹⁸⁶⁷ crée un lien entre l'univers épique et encomiastique et l'univers bucolique pour lequel le poète est particulièrement reconnu. En réalité, la tension entre ces deux univers et ces deux esthétiques est perceptible à travers le poème. D'autres éléments de l'*Idylle 5* sont présents : les toisons, les cochons, la chienne, le son du « babil », les oiseaux dans un arbre, l'huile et le miel (à travers les ruches) ou la menthe (v. 119) qui semble faire écho à l'aneth. On retrouve aussi certaines couleurs comme le blanc éclatant qui caractérise le lait comme ici l'ivoire. Du point de vue lexical, le diminutif rare forgé sur le modèle de ἀηδονιδῆες rappelle les louveteaux mentionnés au vers 38 (λυκιδεῖς). Enfin, l'*Idylle 5* est l'un des rares poèmes bucoliques où une voix féminine se fait entendre, à travers la figure de la prosopopée (v. 85). Le décor des Adonies apparaît alors comme un décor bucolisé qui se justifie d'une part par l'essence d'Adonis, dieu de la végétation mais aussi par la promotion de la poésie de Théocrite à la cour lagide qui imprime au poème une « bucolisation » adaptée à la cour des Ptolémées¹⁸⁶⁸.

ὕπνω : Le sommeil peut évoquer la mort ; il a aussi une dimension érotique (*Il.* 10. 2 ; 24. 678 ; *Od.* 15. 6). Il pourrait aussi y avoir un jeu de mots avec le nom neutre ὕπνον qui désigne une sorte de lichen, mais ce nom est attesté plus tardivement (Aët., 1. 75) ; l'expression de Virgile, *somno mollior herba*, dans les *Bucoliques* (7. 45) pourrait soutenir cette hypothèse.

μαλακώτεροι : L'adjectif μαλακός est bien attesté pour la laine dans les sources papyrologiques comme dans *bgu* 16 2626 où l'émetteur de la lettre évoque des « toisons de laine douce » (l. 31 : ἐρίων μαλακῶν πόκοι)¹⁸⁶⁹. L'adjectif est très prisé de Théocrite (*Id.* 2. 139 ; 4. 18 ; 5. 51, 57 et 98 ; 6. 45 ; 7. 81 ; 14. 41 ; 17. 51 ; 20. 8 ; 24. 76 ; 28. 12) et dans l'hymne entonné par la poétesse, il est employé à trois reprises. On assiste dans l'hymne à une surenchère de la douceur (v. 103 ; 119) par rapport au mime cadre (voir v. 28), surenchère qui contribue à la dimension de paix, d'abondance et de confort qui caractérise l'intérieur du palais.

Chez Théocrite, l'adjectif peut aussi avoir une dimension érotique qui convient bien ici¹⁸⁷⁰. Ainsi, il caractérise une autre couche, celle de Simaitha, dans l'*Idylle 2* (v. 166) : χερὸς

¹⁸⁶⁷ Après Théocrite, la comparaison a eu une certaine postérité : Clém. Al., *Paed.* 216 P ; *AP.* 9. 567 ; Virg., *Buc.* 7. 45 (*somno mollior herba*).

¹⁸⁶⁸ Héronidas, dans son *Mimiambe 6* (v. 71-72), se souvient peut-être tout autant de Théocrite que d'Homère, lorsqu'il évoque des godemichets d' « une douceur de rêve et leurs attaches de laine et non de cuir » (ἀλλ' ἡ μαλακότης ὕπνος, οἱ δ' ἱμαντίσκοι || ἔρι', οὐκ ἱμάν[τες]). La figure de la correction rappelle aussi le style de l'*Idylle* (v. 9 et v. 83).

¹⁸⁶⁹ Voir aussi par exemple *P. Lond.* 7 2065 (l. 5)

¹⁸⁷⁰ Voir *Id.* 20. 8, par exemple. Lorsque Cynisca (*Id.* 14. 41) se lève de son siège « moelleux » et s'enfuit, c'est le signe de la rupture amoureuse (ὠκυτέρα μαλακᾶς ἀπὸ δίφρακος ἔπτετο τήνα).

ἐφραμαμένα μαλακῶν ἔκλιν' ἐπὶ λέκτρων, « je l'ai pris par la main et l'ai allongé sur mon lit moelleux ». Enfin, en *Id.* 17. 51, les « doux désirs » (μαλακοὺς μὲν ἔρωτας) sont une manifestation de la divinité de Bérénice I^{re} : son expiration produit le désir pour les mortels.

v. 126 : ἁ Μίλατος ἐρεῖ χῶ τὰν Σαμίαν καταβόσκων,

Le vers révèle l'identité de la voix énonciatrice de l'expression μαλακώτεροι ὕπνω et annonce une seconde prosopopée, celle « du pâtre de Samos ». Cette irruption d'une nouvelle voix insérée dans le chant de la poétesse contribue à la polyphonie de l'*Idylle* et propose une mise en abyme de la voix poétique assez vertigineuse puisqu'elle convoque aussi le souvenir d'une voix tierce, celle d'Homère, et la citation de Théocrite lui-même.

De plus, au sein même de la monodie de la poétesse, ce dialogue champêtre, qui pourrait relever d'un *agôn* miniature, contribue à la variété du chant dont les accents lyriques et épiques se complètent d'une dimension dramatique. D'un point de vue encomiastique, les deux territoires qui s'expriment (de manière très contenue) traduisent la paix et l'unité¹⁸⁷¹ que la domination ptolémaïque a permises, entre deux cités historiquement rivales¹⁸⁷².

ἁ Μίλατος : La forme est dorienne. Il s'agit de la personnification de la ville de Milet en Ionie¹⁸⁷³ que Théocrite évoque ailleurs dans son œuvre. Dans son poème *La Quenouille* (*Id.* 28. 21), ville de Theugnis et de son époux Nicias, le poète la nomme « l'aimable Milet » (Μίλλατον ἐράνναν). Celle-ci est mentionnée pour la première fois chez Homère (*Il.* 2. 868) comme la ville des « Cariens à la langue barbare » (Καρῶν ...βαρβαροφώνων, v. 867)¹⁸⁷⁴. Théocrite emploie la forme éolienne Μίλλᾶτος en *Id.* 28. 21. C'est selon le poète (*Ép.* 8. 1-3) une terre de poésie grâce à Apollon et à son ami, Nicias :

Ἔλθε καὶ ἐς Μίλητον ὁ τοῦ Παιήονος υἱός,
 ἰητῆρι νόσων ἀνδρὶ συνοισόμενος
 Νικία

Il vint aussi à Milet le fils de Péan, pour rencontrer un homme qui guérit des maladies, Nicias.

¹⁸⁷¹ La correction proposée par Ahrens, ἀμά, irait dans ce sens.

¹⁸⁷² Des rivalités entre Samos et Milet sont bien attestées lors de l'épisode dit de la guerre de Samos (440-439).

¹⁸⁷³ Elle aurait été nommée en souvenir d'une ville de Milet située en Crète et mentionnée par Homère dans l'*Iliade* (2. 647).

¹⁸⁷⁴ Voir aussi *Hy. Hom Ap.* 42 ; 180 ; *Hdt., Hist.* 1. 14 ; 2. 178 ; *Thuc.*, 1. 115 ; *Xén., An.* 1. 1. 6, etc.

Dans l'Antiquité, Milet était connue pour la qualité de sa laine, fine et blanche mais aussi teinte en pourpre¹⁸⁷⁵. La datation haute de ce savoir-faire est difficile à faire¹⁸⁷⁶. « The textiles woven from it in the city itself—notably tapestries and garments—were regarded far and wide as objects of special luxury, and even in the third and fourth centuries after Christ, the purple fabrics of Miletus were still highly esteemed¹⁸⁷⁷. » La *Septante* (Ézék. 27. 18) cite « la laine de Milet » parmi les produits dont Tyr faisait commerce.

La mention de Milet est aussi à mettre en relation avec la dimension encomiastique et politique de l'*Idylle* : libérée de la domination perse par Alexandre le Grand en 334, la cité est l'objet de la convoitise des diadoques. Elle est reprise par Ptolémée II aux Séleucides en 279. La race des moutons milésiens est importée en Égypte par Ptolémée II, comme en témoignent les *papyri* des archives de Zénon (*P. Cair. Zen.* 1. 59015 ; 2. 59142 ; 2 59195 ; 3. 59430) relatives aux troupeaux placés sous la supervision d'Apollonios Dioiketes¹⁸⁷⁸.

ἃ Μίλατος ἐρεῖ : Cette prosopopée d'une entité géographique, que l'on peut rapprocher de la conception du monde ancienne où des éléments du paysage pouvaient être représentés comme des divinités anthropomorphiques, rappelle un passage de l'*Idylle 17* où Cos prend la parole (v. 64-71) au moment de la naissance de Ptolémée II. Callimaque utilise également cette figure dans l'*hymne à Délos* avec le Pénée d'abord (v. 121-132), puis l'île elle-même, sous le nom d'Astéria (v. 203-204) et de Délos (v. 266-273). La personnification d'un paysage est ancienne (*Il.* 20. 4-9 ; *Od.* 11. 238-247 ; Corinn., fr. 654. 23-34 Page ; Eur., *Bacch.* 726-727), mais Théocrite et Callimaque font de cette figure rhétorique un élément de la vivacité et de l'originalité de leur pratique poétique puisque le paysage s'anime, prend corps et cœur et à s'exprime au discours direct.

La personnification de Milet, rappelle aussi la description des *Ptolemaia* décrites par Callixène de Rhodes au cours desquelles défilent des femmes personnifiant des villes grecques, ioniennes et asiatiques (fr. 2. 313-318). Cette personnification géographique pourrait aussi être

¹⁸⁷⁵ Voir Aristoph., *Lys.* 728-29 ; *Gren.* 542 ; Critias cité par Ath., *Deipn.* 1. 50. 10 ; Eub., *Procris*, fr. 90.

¹⁸⁷⁶ Athénée (*Deipn.* 12. 57. 9) rapporte que lorsque Polycratès introduisit diverses races d'animaux à Samos au VI^e s. avant J.-C., il choisit le mouton de Milet.

¹⁸⁷⁷ Magie (1950) p. 47 : « Les tissus tissés dans la ville elle-même, notamment les tapisseries et les vêtements, étaient considérés dans le monde entier comme des objets de luxe particulier, et même aux troisième et quatrième siècles après Jésus-Christ, les tissus pourpres de Milet étaient encore très appréciés. »

¹⁸⁷⁸ Après 262 ; les témoignages sont postérieurs d'environ sept à dix ans à la datation proposée de l'*Idylle*.

mise en rapport avec des représentations iconographiques. E. Pampanay (2017) cite, par exemple, un bas-relief figurant Athènes et Samos se serrant la main en signe d'alliance (Athènes, musée de l'Acropole, Inv : Akr. 1333).

ἐρεῖ : Ce futur a une dimension prophétique. Il n'est pas impossible que le public perçoive un jeu de mots avec le nom rare τό ἔϊρος, la « laine » attesté seulement à deux reprises chez Homère (*Od.* 4. 135 ; 9. 426). La figure de la prosopopée, assez prisée de Théocrite (*Ép.* 10. 3 ; 15.3 ; *Id.* 16. 6 ; 22. 64 ; 29. 3), est à nouveau mobilisée à la fin de l'hymne (v. 136-144). Cette stratégie rhétorique est bien attestée depuis Théognis (*Élég.* 1. 22) et se manifeste souvent par la formule ἐρεῖ τις. Dans l'*Idylle* 28 (v. 24), le poète s'adresse à la quenouille en imaginant le commentaire d'admiration d'un tiers anonyme : κῆνο γάρ τις ἐρεῖ τῶπος ἴδων σ'· ἧ μεγάλη χάρις, « et, en effet, en te voyant, quelqu'un dira cette parole : c'est une grande grâce ».

χῶ : Cette crase, attestée une fois chez Hésiode (*Théog.* 284), est fréquente dans le corpus dramatique¹⁸⁷⁹. À l'époque hellénistique, elle semble être un trait d'écriture de Théocrite¹⁸⁸⁰ (17 occurrences¹⁸⁸¹). À travers la figure de la prosopopée et cette crase, la poétesse semble confirmer dans ce vers la présence de Théocrite¹⁸⁸².

τὰν Σαμίων : La formule qui contribue à la féminisation du paysage, est elliptique et peut en cela rappeler le mode d'expression des Syracusaines. Le nom γῆν est sous-entendu. On trouve la même ellipse chez Euripide (*Iph. Taur.*, v. 1235) et chez Callimaque (*Hy. Dém.* 24 : τὰν Κνιδίαν). Si la mention de la laine légitime l'évocation de Samos¹⁸⁸³, il ne faut pas en sous-estimer la dimension encomiastique : Samos passe sous domination ptolémaïque à une date indéfinie après la bataille de Kouropedion en 281¹⁸⁸⁴. Chez Théocrite, la ville est aussi mentionnée dans l'*Idylle* 7 (Σικελίδαν (...) τὸν ἐκ Σάμω, v. 40) car c'est la cité d'origine de Sikélidas, l'alias du poète Asclépiade dans ce poème.

Enfin, notons que l'île est fameuse pour ses hétaires et l'érotisme qu'elle évoque. Selon A. Traill, « the island had a different reputation for Greeks. Not only were its hetairai famous, but a

¹⁸⁷⁹ On peut noter une occurrence remarquable chez Corinna (fr. 1a, col. 3. 40).

¹⁸⁸⁰ 6 occurrences chez Callimaque comme chez Lycophron qui n'emploie cette crase qu'en position liminaire du vers.

¹⁸⁸¹ *Id.* 1. 100, 138 et 140 ; 3. 43 ; 4. 20, 37 et 43 ; 6. 43 ; 7. 90, 130 et 132 ; 8. 8, 44, 48 et 77 ; 9. 8 ; 13. 19 ; 14. 4 et 30 ; 20. 33 et 21. 46.

¹⁸⁸² Voir v. 125. Cette présence de « la manière de Théocrite » n'est pas uniforme dans l'hymne.

¹⁸⁸³ Athénée (*Deipn.* 12. 57. 9) évoque l'origine milésienne des moutons à laine de Samos.

¹⁸⁸⁴ Hazzard (2000) p. 54.

notorious sex manual was attributed to a Samian woman named Philainis¹⁸⁸⁵. The epithet confers glamor, desirability, and sexual experience¹⁸⁸⁶ ».

καταβόσκων : Le verbe καταβόσκω est un composé rare du verbe simple βόσκω, un verbe bucolique que l'on peut associer à Théocrite, car aucun auteur ne semble l'employer avec plus de fréquence (14 occurrences¹⁸⁸⁷). Le préfixe κατα- semble évoquer l'intensité du travail du pâtre. Le verbe καταβόσκω est attesté avant Théocrite¹⁸⁸⁸, mais son usage se développe à l'époque hellénistique. Il apparaît aussi chez Callimaque¹⁸⁸⁹ (*Hy.* 3. 125), Nicandre (*Thér.* 244) et dans *La Septante* (*Exode* 22. 4, 1, 2 et 4). On le trouve aussi, au moyen ou au passif, dans le corpus papyrologique (*P. Col* 7 171 ; *PSI* IV 346 ; *P. Enteux* 75). Le participe substantivé est employé, ici, avec un accusatif de lieu. La formule rappelle l'expression χῶ τὰς βῶς βόσκων (v. 48), « et celui qui fait vaquer les vaches » dans *l'Idylle* 8. Le pâtre est une figure poétique, au moins en « puissance » depuis Hésiode (*Théog.* 22-34) et Archiloque (SEG 15. 517). Il est ici considéré comme le premier maillon de la production lainière et, s'exprimant au même titre que la cité milésienne, il se voit conféré une voix d'autorité.

v. 127 : ἔστρωται κλίνα τῶδ'ὄνιδι τῶ καλῶ ἄλλα.

ἔστρωται κλίνα : Le nom κλίνα est soit employé par synecdoque pour désigner les couvertures soit il désigne l'ensemble, le meuble et ses couvertures. L'expression κλίνην στορέννουμι est attestée chez les Historiens avant Théocrite (Thuc., *Hist.* 2. 34. 3 ; Hdt., *Hist.* 1. 181. 15 ; 6. 58. 20 ; 6. 139. 10 ; Xén., *Cyr.* 8. 2. 6). Chez Thucydide, comme chez Hérodote, le nom κλίνη désigne une bière pour les morts¹⁸⁹⁰, comme ici. C'est l'expression λέχος στορέννουμι qu'Homère emploie pour désigner la couche nuptiale (*Il.* 9. 621, 659 et 660 ; 24. 648 ; *Od.* 7. 340, etc.), comme Théocrite en *Id.* 17. 33 (ἐν δὲ λέχος στόρνυσιν ἰαύειν Ζηνὶ καὶ Ἥρῃ).

¹⁸⁸⁵ Autrice du IV^e ou III^e s. av J.-C. dont l'existence et la production littéraire restent débattues.

¹⁸⁸⁶ Traill (2008) p. 157 : « L'île avait une autre réputation auprès des Grecs. Non seulement ses hétaires étaient célèbres, mais un manuel érotique connu était attribué à une Samienne du nom de Philainis. L'épithète confère les idées de glamour, de désirabilité et d'expérience sexuelle ».

¹⁸⁸⁷ *Id.* 3. 2 et 3 ; 4, 2 ; 5. 83 et 103 ; 8. 35 et 48 ; 9. 4 ; 11. 34 ; 13. 26 ; 25. 8, 132 et 184 ; 27. 47.

¹⁸⁸⁸ Corpus ésopique, *Fabulae Syntipae philosophi*, Fab. 20. 3 ; *Fabulae (dodecasyllabi)*, Fab. 358. 3 ; Hdt., *Hist.* 6. 85. 2.

¹⁸⁸⁹ Stephens (2015) ne semble pas noter l'usage chez Théocrite : « καταβόσκειται : the compound καταβόσκω is first attested here » (p. 139). Si Callimaque n'est pas conscient de l'usage du verbe par Théocrite, ce dont on peut douter, il emploie le verbe conformément à la langue parlée, attestée par les *papyri*.

¹⁸⁹⁰ Voir aussi Plat., *Lois*, 947 b ; *AP* 11. 92.

ἔστρωται : Le verbe στορέννυμι est assez fréquent chez Théocrite (*Id.* 6. 33 ; 7. 57 ; 13. 33 ; 21. 7 ; 22. 33). La forme ἔστρωται, non attestée ailleurs, se trouve répétée deux fois dans la *Médée* d'Euripide (v. 41 et 380). Si l'écho est volontaire, la forme confirmerait la dimension funèbre et tragique du lit d'Adonis.

τῶδῶνιδι : Ce n'est pas la première fois dans l'œuvre de Théocrite que le nom d'Adonis « subit » une crase (*Id.* 1. 109 : ὠραῖος χῶδωνις ; 3. 47 : ᾠδωνις). Ici, la crase confère une impression d'oralité, de familiarité avec la divinité.

καλῶ : La beauté est un motif important dans le texte comme plus largement, dans les *Idylles*. Adonis est qualifié ici de « beau » pour la première fois, semble-t-il, dans la littérature¹⁸⁹¹. Sa beauté a été annoncée par la beauté du dispositif des Adonies (v. 22-23) et « toutes les belles choses » disposées autour de son effigie au vers 110. Elle s'oppose à la beauté du « papa » Dinon, mensonge de Gorgô à Zopyrion au vers 14 et peut être mise en lien avec celle d'Hylas (*Id.* 13. 72).

ἄλλα : La lecture du dernier mot du vers est contestée. Les manuscrits et le papyrus d'Antinoë portent ἄλλα (une « autre »)¹⁸⁹² ; Ahrens, que suit Monteil¹⁸⁹³ propose ἀμά, tandis que Gow suggère ἄμμιν. Cette lecture, qui trouble des éditeurs et commentateurs modernes, n'a pas suscité de commentaire chez les scholiastes. Dans l'*Épithaphe d'Adonis* de Bion, (v. 70), un lit unique (doux, v. 72 ; d'or, v. 74 ; pourpre) a été disposé pour Aphrodite et Adonis. Ici, on pourrait comprendre un « second lit » qui servirait le lendemain pour porter l'effigie d'Adonis vers la mer. Cholmeley¹⁸⁹⁴ suggère de traduire simplement par « une autre » pour le festival de l'année en question. Dans ce cas, l'adjectif indiquerait la répétition, année après année, des contributions de Milet et de Samos.

v. 128 : Τὸν μὲν Κύπρις ἔχει, τὰν δ' ὁ ῥοδόπηγος Ἄδωνις.

La leçon τὸν μὲν est une correction de Rossbach, Le manuscrits et les *papyri* ont la leçon τὰν, ce qui signifierait que les deux divinités ont chacune une couche. Une terre cuite polychrome conservée au musée du Vatican (Inv. 14147) et datée entre 250 et 200 constitue un remarquable

¹⁸⁹¹ Chez Bion, Adonis est toujours « beau » (*Épit. Adon.* 1 : καλὸς Ἄδωνις' ; v. 2 ; 5 ; 7, etc.).

¹⁸⁹² Pour une synthèse des lectures, voir Gow (1952) t. II p. 298-300.

¹⁸⁹³ Monteil (1968) p. 165.

¹⁸⁹⁴ Cholmeley (1901) : « ἄλλα, 'another' for this year's festival. Theocritus looks back at the previous year as Bion (*Épit. Adon.* ad fin.) looks forward to the next. »

exemple du thème de la mort d'Adonis où le dieu, fraîchement mort, repose seul sur un lit funéraire. Les représentations du couple enlacé dont nous disposons sont rares et traduisent peu d'émotions au regard du texte de Théocrite et des potentialités du sujet¹⁸⁹⁵, comme le montre une terre cuite conservée au Altes Museum de Berlin (Inv. 31.474).

Adonis, privé de nom, est d'abord l'objet de l'étreinte de Cypris qui initie le mouvement amoureux. Le second membre du parallélisme met en relief la première action d'Adonis du poème qui est de rendre la réciproque à la déesse. On peut interpréter cela comme un signe de sa passivité (ce nominatif est d'ailleurs privé de verbe exprimé)¹⁸⁹⁶.

Cependant, les sonorités en *κν* et *ς* semblent convoquer en filigrane le vocabulaire du baiser. On peut aussi considérer qu'Adonis et Aphrodite offrent en miroir l'image harmonieuse et amoureuse des couples des premiers Lagides. Le vers nous donne à lire la réciprocité de l'amour qui « cimente » la royauté et l'idéal que manifeste lui aussi le couple royal. Il est à remarquer que dans les vers suivant, l'image d'Adonis évolue. Le rejet des mots *γαμβρός*, *πυρρά* et *ἄνδρα* à la fin des vers 129 à 131, traduit une sorte de gradation qui annonce l'entrée du dieu dans la catégorie des époux légitimes.

Κύπρις : La déesse Cypris est peu présente chez Homère ; elle apparaît uniquement au chant 5 de l'*Illiade* (v. 330 ; 422 ; 458 ; 760 ; 883) et sa mention est assez rare avant Euripide¹⁸⁹⁷. Particulièrement présente chez Théocrite, Cypris¹⁸⁹⁸, déesse de l'amour mais aussi de la fertilité, convient bien à l'univers bucolique. Le nom de la déesse peut également rappeler l'influence politique des Ptolémées à Chypre depuis 294. Enfin, et peut-être surtout, c'est la déesse à laquelle Arsinoé II est associée (Posid. *Ép.* 116 A.-B., v. 5-6 : βασιλίσσης || (...) Ἀρσινόης Κύπριδος et 119 A.-B., v. 2-3 : τῆς Φιλαδέλφου || Κύπριδος (...) Ἀρσινόης).

ἔχει : La signification érotique du verbe est confirmée au vers 131. Ce sens du verbe est attesté chez Sappho dans le poème qui évoque Tithonos dont Théocrite se souvient

¹⁸⁹⁵ Un vase à figures rouges attribué à Midias et conservé au musée archéologique de Florence (Inv. 81948) présente les divinités ensemble sur un lit, mais les profils tournés du même côté. Adonis tient une lyre.

¹⁸⁹⁶ Cette « malédiction grammaticale » est antérieure à Théocrite ; on ne trouve le nom d'Adonis qu'une fois au nominatif, chez Sappho (fr. 140), où le dieu est le sujet de sa mort.

¹⁸⁹⁷ *Hy. hom Aphr.* 2 ; Hés., fr. 124 ; Sappho, fr. 2. 13 ; fr. 5.1 ; fr. 15b. 9.

¹⁸⁹⁸ On trouve 19 mentions de la déesse : *Id.* 1. 95, 100, 101, 105 ; 2. 130, 131 ; 11. 16 ; 15. 106, 128 et 131 ; 18. 51 ; 20. 34, 43 et 44 ; 28. 4 ; *Ép.* 4. 4 ; 13. 1.

particulièrement dans cette *Idylle* (fr. 58 : ἔχοντ' ἀθανάτων ἄκοιτιν) et, parmi les contemporains de Théocrite, chez Asclépiade de Samos (*AP* 5. 158. 4) ou Posidippe (*AP* 5. 186. 4).

ρόδοπηγυς : L'adjectif est attesté depuis Hésiode (*Théog.* 246 et 251 ; *Tvaux*, 610 ; fr. 35. 14 ; fr. 64. 13 ; fr. 251a. 1). Le poète convoque le souvenir de Sappho¹⁸⁹⁹ qui emploie au moins à deux reprises la forme βροδόπαχυς dans son œuvre¹⁹⁰⁰ et remarquablement, dans le poème évoquant les amours de Tithonos et de l'Aube (fr. 58. 19) : βροδόπαχυν Αὔων, « l'Aurore aux bras de roses »¹⁹⁰¹. Du point de vue métrique, cependant, le ρ initial allonge ici la syllabe précédente comme dans l'épopée.

Les adjectifs composés en ροδο- sont assez rares en dehors de la poésie archaïque¹⁹⁰² et lyrique (Bacch., *Épin.* 13. 63 ; fr. dub. 11. 10 ; Anacr., fr. 55. 21) et avant Théocrite¹⁹⁰³. Le motif de la rose, fleur associée à Aphrodite, traverse néanmoins l'œuvre du poète (*Id.* 7. 63 ; 10. 34 ; 20. 16 ; 23. 28 ; 27. 10) : l'Aurore y est dite « de rose » (Ἄω τὰν ροδόεσσαν, *Id.* 2. 148) et Hélène, « au teint de rose » (ἀ ροδόχρως, *Id.* 18. 31). La couleur rouge de la rose est associée à la vie, la jeunesse et l'éveil de la sexualité chez les femmes ou dans le portrait d'éromènes comme celui de Bathyllos (*Anacréont.* 17 West, 18-29). Suivant une tradition rapportée par Bion, la rose émanerait du sang d'Adonis : αἷμα ρόδον τίκτει, τὰ δὲ δάκρυα τὰν ἀνεμώναν, « son sang enfante le rose, et ses larmes l'anémone ». (Bion, *Ad.* 66)¹⁹⁰⁴. L'adjectif qui caractérise ailleurs une divinité féminine¹⁹⁰⁵ pourrait ainsi la fois évoquer l'ambivalence et la jeunesse d'Adonis, l'origine de la rose, mais aussi rappeler l'Aurore dont Adonis serait un descendant¹⁹⁰⁶.

Enfin, notons que non sans humour, l'adjectif fait écho à l'*hapax* forgé par Praxinoa, τρισκαιδεκάπαχυς (v. 17) pour désigner son époux, Dinon, signalant au lecteur de manière plus appuyée que Dinon est un anti-Adonis.

¹⁸⁹⁹ Adonis est dit ἄβρος (fr. 140a). La rose est présente également dans la poésie de Sappho (fr. 2. 6).

¹⁹⁰⁰ fr. 53. 1 : βροδοπάχεες ἄγναι Χάριτες ; fr. 58. 19.

¹⁹⁰¹ Voir aussi commentaire au v. 8.

¹⁹⁰² L'aurore est dite ροδοδάκτυλος Ἥως chez Homère (*Il.* 1. 477, par ex.)

¹⁹⁰³ Ces composés sont nombreux dans la poésie grecque plus tardive.

¹⁹⁰⁴ Flavius Philostrate rappelle divers *aitia* de la rose dans son *Épître* 1 (α. 1-4).

¹⁹⁰⁵ Aurore (*Hy. Hom.* 31. 6) ; les Néréides, Eunice et Hipponoé (Hés., *Théog.* 246 et 251) ; Endaïs, mère de Pelée (Bacch., *Épin.* 13. 96). Callimaque se souvient de l'adjectif lorsqu'il décrit Athéna (*Hy.* 5. 26-27).

¹⁹⁰⁶ Dans la *Théogonie*, Aphrodite enlève Phaéon, fils d'Éos (v. 996-991) ; sur les rapports généalogiques entre Aurore et d'Adonis, Apollodore, *Bibl.* 3. 14. 3 ; *Etym. gen.*(α 1543) ; *Etym. magn.* (117. 35).

v. 129 : ὀκτωκαιδεκετής ἢ ἔννεακαίδεχ' ὁ γαμβρός·

ὀκτωκαιδεκετής ἢ ἔννεακαίδεχ' : L'expression qui décrit l'âge d'Adonis est elliptique¹⁹⁰⁷. La construction remarquable, un adjectif est coordonné à un adverbe a au moins un précédent chez Homère (*Il.* 22. 349) : δεκάκις τε καὶ εἰκοσινήριτ' ἄποινα, « une rançon dix fois ou vingt fois plus importante ». Ce précédent confirme l'intérêt de Théocrite pour les « anomalies » homériques¹⁹⁰⁸. L'hésitation sur un âge indéfini et la construction grammaticalement déséquilibrée introduisent une sorte de réalisme émotionnel, tandis que la répétition d'un nombre rappelle l'isotopie des chiffres convoquée par les Syracusaines.

ὀκτωκαιδεκέτης : L'adjectif est attesté à trois reprises chez Homère où le nombre dix-huit correspond à un seuil temporel. Ainsi, le dix-huitième jour marque l'arrivée d'Ulysse chez les Phéaciens (*Od.* 5. 279 ; 7. 268) et la fin du deuil d'Achille chez les dieux (*Il.* 24. 65). On retrouve ce nombre chez l'historien Dionysos (fr. 1. 1-2) qui fixe « à la dix-huitième année du règne d'Agamemnon » la chute de Troie (Κατὰ δὲ τὸ ὀκτωκαιδέκατον ἔτος τῆς Ἀγαμέμνονος βασιλείας).

C'est aussi un âge symbolique, celui du début de l'éphébie, à Athènes, comme en témoigne une scholie à Eschine¹⁹⁰⁹ : ἔφηβοι δὲ παρ' Ἀθηναίοις ὀκτωκαιδεκαετείς γίνονται, καὶ μένουσιν ἐν τοῖς ἐφήβοις ἔτη δύο, « les éphèbes, chez les Athéniens, le sont à dix-huit ans, et ils demeurent dans l'éphébie deux ans durant ». C'est aussi l'âge où l'on considère le mariage¹⁹¹⁰. Le féminin ὀκτωκαιδεκέτις est attesté en *AP* 7. 167, une épigramme funéraire attribuée à Dioscoride où la locutrice évoque la disparition de son fils mort avant vingt ans (v. 3-4) et la sienne, à 18 ans (v. 5-6) : ὀκτωκαιδεκέτις δ' αὐτὴ θάνον, ἄρτι τεκοῦσα || ἄρτι δὲ καὶ νύμφη, πάντ' ὀλιγοχρόνιος, « moi-même, je mourus à dix-huit ans, à peine mère, à peine épousée, éphémère en toute chose ». On le trouve aussi dans une épigramme de Posidippe (*Ép.* 49 A.-B., v. 3).

ἔννεακαίδεχ' : L'indéclinable ἔννεακαίδεκα est un *hapax* homérique (*Il.* 24. 496) qui décrit le nombre d'enfants qu'Hécube a eu de Priam : ἔννεακαίδεκα μὲν μοι ἰῆς ἐκ νηδύος ἦσαν, || τοὺς δ' ἄλλους μοι ἔτικτον ἐνὶ μεγάροισι γυναῖκες, « Dix-neuf d'entre eux me furent produits d'un même ventre ; les autres, des femmes me les enfantèrent au palais ». Ainsi, l'adverbe annonce le catalogue des héros plus bas (v. 136-140) et contribue à marquer, pour le lecteur attentif, l'écart

¹⁹⁰⁷ Gow (1952) t. II p. 301 renvoie à divers précédents homériques pour une telle ellipse : *Od.* 3. 304 ; 5. 107 ; 10. 81 ; 14. 241 et 252 ; *Il.* 1. 53 ; 22. 349 ; 24. 610 et 664. Voir aussi Call., *Hy.* 6. 131.

¹⁹⁰⁸ Pour une autre coordination atypique, voir *Id.* 26. 29 : εἴη δ' ἔννεαετής ἢ καὶ δεκάτω ἐπιβαῖνοι.

¹⁹⁰⁹ *Scholia in Aeschinem*, Or. 3 schol. 122. 3 ; voir aussi *Souda*, ε 2297. 2.

¹⁹¹⁰ Dém., *Contra Boeotum* 2. 4. 5.

opéré par la voix poétique vis-à-vis de la tradition homérique (v. 139) puisqu'elle attribue à Hécube vingt enfants.

L'adverbe ἐννεακαίδεκα est aussi attesté dans un fragment de Tyrtée cité par Strabon (6. 3. 3) évoquant la durée du siège de Méssène par les Spartiates (ἀμφ' αὐτὴν δ' ἐμάχοντ' ἐννεακαίδεκ' ἔτη, « ils livrèrent combat autour d'elle durant dix-neuf ans »). Enfin notons que cet âge de dix-neuf ans semble étroitement associé à la poésie d'Érinna : c'est l'âge de la mort de son amie Baucis (fr. 1b. 37 : ἐννεα[καί]δέκατος) ; c'est aussi l'âge de la mort de la poétesse selon Asclépiade (*AP* 7. 11. 1-2). Enfin, il est à noter que selon Eudoxe (fr. 124. 99) c'est la durée de la course de l'étoile d'Aphrodite.

γαμβρός : Le nom traduit des relations établies par le mariage (Pind., *Ném.* 5. 37 ; Esch., *Ag.* 708)¹⁹¹¹. Il signifie ici « époux » conformément à un usage attesté chez Sappho (fr. 103. 11 ; fr. 115. 1, etc.) et chez Pindare (*Pyth.* 9. 116). C'est aussi en ce sens que Théocrite emploie le nom en *Id.* 18. 49¹⁹¹². Ici encore, Théocrite convoque le souvenir de la poésie de Sappho. Cependant, le nom, mis en valeur par le rejet en fin de vers, est privé de précisions positives, contrairement aux occurrences du mot dans l'*Idylle 18* (v. 46), qui reprend le texte de Sappho¹⁹¹³ avec l'emploi du vocatif précédé d'épithètes laudatifs. Ici, le chant nuptial, évanoui, est remplacé par la mention de l'âge du défunt qui rappelle l'épigramme funéraire.

Enfin, un jeu de mots se devine peut-être derrière l'emploi de l'inattendu γαμβρός. En effet, l'adjectif ἄβρος qui caractérise Adonis chez Sappho et que Théocrite ne choisit pas pour qualifier Adonis (voir v. 127), pourrait être convoqué de manière détournée à travers l'emploi de γαμβρός (fr. 140a. 1). S'opèrerait alors un glissement de l'identité du dieu qui de « désirable, aimable » est devenu un époux, privé de qualités particulières.

Ce titre d'époux « légitime » doit être mis en rapport avec l'image du couple royal qui incarne, comme Adonis et Aphrodite, un amour nimbé de divin. Arsinoé II, qui est aussi associée à Tefnout, sœur du dieu Chou, est ainsi appelée « Unie au cœur de Chou » dans sa titulature

¹⁹¹¹ Le nom peut signifier plus précisément « gendre » (*Il.* 6. 249, Hdt., *Hist.* 5. 30. 67 ; Eur., *Phil.* 427, etc.), « beau-frère » en tant que mari d'une sœur (*Il.* 5. 474 ; 13. 464 ; Hdt., *Hist.* 1. 73, etc.) ou même « beau-père » notamment chez Euripide (*Hipp.* 635 ; *Andr.* 641).

¹⁹¹² ὄλβιε γάμβρε est une citation de Sappho (fr. 112. 1) ; voir aussi fr. 115 et Aratos, *Phén.* 248.

¹⁹¹³ Comparer notamment Sappho (fr. 103 : λιγύραν [ἀσί]δαν || Γά]μβρον ; fr. 112. 1 : ὄλβιε γάμβρε ; fr. 113. 2 : ὄ γάμβρε ; fr. 115. 1 : ὄ φίλε γάμβρε) et Théocrite *Id.* 18 : v. 9 : ὄ φίλε γαμβρέ ; v. 16 : ὄλβιε γάμβρ' ; v. 49 : χαίροις εὐπένθερε γαμβρέ. Voir aussi *Id.* 22. 140.

pharaonique de la Stèle de Pithom (C 38)¹⁹¹⁴. L'une des prérogatives de la déesse Arsinoé Zéphyritis est d'ailleurs, l'amour conjugal et le mariage.

v. 130 : οὐ κεντεῖ τὸ φίλημα· ἔτι οἱ περὶ χεῖλα πυρρά.

Ce vers fait écho au v. 85 où l'on découvre le même regard, érotisé et féminin, porté sur la première barbe du dieu. La construction, une correction inversée¹⁹¹⁵ marquée par l'asyndète et l'élision de φίλημα confère une sorte de précipitation à la diction. Adonis ressemble à un ἀνδρόπαις¹⁹¹⁶ « un homme-enfant », à la manière de Parthénopée, dans les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle (v. 533-534) : ἀνδρόπαις ἀνήρ· ||στείχει δ' ἴουλος ἄρτι διὰ παρηίδων, « L'homme est un homme-enfant. Sa barbe perce à peine à travers ses joues ».

Dès Homère, l'âge des premières barbes est mentionné comme étant le plus beau : Hermès apparaît aux hommes comme un tout jeune homme « à la première barbe ; à lui appartient la plus charmante jeunesse » : πρῶτον ὑπηνήτη, τοῦ περ χαριεστάτη ἥβη, (*Od.* 10. 279 = *Il.* 24. 348).

K. J. Dover, dans son ouvrage *Greek Homosexuality*, rapproche le regard de l'éraïste pour l'éromène de celui d'Aphrodite pour Adonis : « When goddesses fall in love with mortal males, as Aphrodite did with Adonis, Dawn with Tithonos or the Moon with Endymion, they react like older males; vase-paintings which depict Dawn and Tithonos assimilate Tithonos to Ganymede¹⁹¹⁷ or to anonymous *eromenoi* courted by men, and the portrayal of Adonis described in Theokritos 15.84-6 gives him 'the first down spreading from his temples', so that he resembles a youth at the age which some erastai found most seductive (cf. *Pl. Prot.* 309a, *Smp.* 181d)¹⁹¹⁸ ».

C'est ce même regard que le poète confère, par une forme de mise en abyme, à la poétesse aux Syracusaines elles-mêmes.

¹⁹¹⁴ Thiers (2007) p. 16.

¹⁹¹⁵ Voir v. 13-15 ; v. 83.

¹⁹¹⁶ Le nom est aussi attesté dans un fragment de Sophocle (fr. 619) et chez Aristophane (fr. 53).

¹⁹¹⁷ La présence de Ganymède dans le décor évoque une seconde « histoire de désir » susceptible de former un diptyque avec celle d'Aphrodite et d'Adonis.

¹⁹¹⁸ Dover (1989) p. 172 : « Lorsque les déesses tombent amoureuses d'hommes mortels, comme Aphrodite avec Adonis, Aurore avec Tithonos ou la Lune avec Endymion, elles réagissent comme des hommes plus âgés ; les peintures de vases qui représentent Aurore et Tithonos assimilent Tithonos à Ganymède ou à des *eromenoi* anonymes courtisés par des hommes, et la représentation d'Adonis décrite chez Théocrite (15. 84-6) lui donne "le premier duvet qui se répand sur ses tempes", de sorte qu'il ressemble à un jeune à l'âge que certains *erastai* trouvaient le plus séduisant (cf. *Plat., Prot.* 309a ; *Banqu.* 181d) ».

κεντεῖ : Le verbe est fort ; il signifie « piquer, éperonner » et renvoie métaphoriquement à divers animaux, comme l'abeille (Théoc., *Id.* 19. 1) et la guêpe (Aristoph., *Nu.* 947), ou à une plante à épines (Théophr., *H. P.* 6. 4. 8). Le recours à la métaphore botanique pour désigner la barbe est attesté depuis Homère et semble relativement convenu¹⁹¹⁹. Ainsi au chant 11 de l'*Odyssée* (v. 320-321) le poète évoque Otos and Éphialtès, fils d'Iphimédie tués par Apollon « avant que, sous leurs tempes, la barbe eût fleuri et que leur menton se fût couvert d'un duvet bien florissant » (πρίν σφωιν ὑπὸ κροτάφοισι ιούλους || ἀνθῆσαι πυκάσαι τε γένυς εὐανθεί λάχνη).

Les assiduités de Galatée poursuivant le Cyclope sont associées à l'acanthé (*Id.* 6. 15-16) tandis que les lèvres du Cyclope sont poilues chez Euripide (*Cycl.* 562). Le baiser d'Adonis est donc un baiser idéal, sans risque de « piquûre », au sens propre comme au sens figuré. En effet, le verbe κεντεῖ à la forme négative pourrait aussi être une allusion ironique susceptible de révéler la passivité voire l'impuissance d'Adonis : le verbe est, en effet, parfois synonyme de βινεῖ.

τὸ φίλημα : Le nom φίλημα n'est pas attesté avant Eschyle (fr. 135.2) et Sophocle (fr. 537) puis Xénophon (*Mem.* 1. 3. 12 ; *Banqu.* 4. 26. 4 ; 5. 7. 4 ; 5. 9. 5 ; 6. 1. 1). Le nom est assez fréquent chez Euripide (*Andr.* 416 ; 630 ; *Suppl.* 1153 ; *Herc.* 1376 ; *Troy.* 1176 ; *Ion.* 519, etc.) chez qui on trouve la même forme élidée (*Andr.* 630, φίλημα' ἐδέξω), puis dans l'œuvre de Théocrite (*Id.* 3. 20 ; 12. 31, 34 ; 23. 9 ; 27. 3, 4 et 5).

ἔτι οἱ περὶ χεῖλα πυρρά : La construction n'est pas limpide, soit du fait de l'ordre des mots soit par ellipse du nom θρίξ¹⁹²⁰. En cela, on pourrait rapprocher la formulation du vers 19 (κυνάδας). La paronomase entre περὶ et πυρρά encercle le nom des lèvres.

χεῖλα : Les lèvres sont ici le siège du baiser comme dans le *Banquet* de Xénophon (5. 7. 4). Ailleurs, et ce n'est pas le cas ici, elles peuvent être le lieu du sourire, qui témoigne d'une activité mentale, ou le siège de la parole, comme chez Callimaque (*Iamb.* fr. 194. 3 Pf.) : λαϊδρὴ κορώνη, κῶς τὸ χεῖλος οὐκ ἀλγεῖς ; « Impudente corneille, comment se fait-il que tu n'aies pas mal aux lèvres ? ». C'est un élément essentiel du corps chez Théocrite (20 occurrences) et l'on peut noter que le corps d'Adonis est pratiquement réduit à ses lèvres désirables et à sa barbe naissante.

πυρρά : Cette couleur « fauve » n'apparaît qu'une fois, et en même position métrique, chez Homère (*Il.* 18. 211). C'est la couleur du feu de la guerre qui semble associée à l'idée de sauvagerie : il y a ici une sorte de paradoxe à doter Adonis d'un duvet « fauve », à moins que ce

¹⁹¹⁹ Solon, fr. 27. 6 West.

¹⁹²⁰ C'est ce que pense Gow (1952) t. II p. 301.

ne soit le signal d'une fougue « sauvage ». En effet, c'est la couleur du cheval qui terrorise Praxinoa au vers 53 et dont la menace sexuelle est à mettre en lien avec le rapt de Perséphone. Cette isochromie n'est sans doute pas fortuite et pourrait témoigner d'une forme d'ironie de la part du poète.

La « rousseur » s'oppose à la blondeur, couleur des cheveux des dieux et signe d'élection : Ptolémée II est blond, selon Théocrite (ξανθοκόμας Πτολεμαῖος, *Id.* 17. 103). L'adjectif πυρρός est aussi fréquent dans les plaisanteries scabreuses¹⁹²¹. Chez Aristophane, « les forgerons, les étrangers, les roux et les méchants nés de méchants » sont ceux qui, collectivement s'opposent à l'idée de bon citoyen (οἷς δὲ χαλκοῖς καὶ ξένοις καὶ πυρρίαις || καὶ πονηροῖς κακὰ πονηρῶν *Gren.* 730-731). D'après le témoignage de Pollux (*Onom.* 4. 149-150), la comédie nouvelle réserve les cheveux roux aux masques de serviteurs ou d'esclaves. Sans considérer, avec le Pseudo-Aristote des *Physiognomonica* que la couleur de la barbe d'Adonis pourrait impliquer sa fourberie¹⁹²², il y a au moins quelque chose d'agreste ou de paysan dans cette description du jeune dieu, à la barbe rousse comme celle de Damoitas, qui joue Polyphème, dans l'*Idylle* 6 (πυρρός, v. 3).

περὶ (...) χεῖλα : Le regard se porte sur l'ensemble du contour des lèvres ce qui renforce la dimension érotique de l'évocation.

v. 131 : Νῶν μὲν Κύπρις ἔχοισα τὸν αὐτᾶς χαιρέτω ἄνδρα·

Ce vers marque une nouvelle inflexion du chant, et un retour vers le sacré : la poétesse s'adresse désormais à Aphrodite qui semble lui apparaître de manière animée. Ce faisant, le temps du mythe rejoint le temps et le lieu de la célébration divine. Le pouvoir du poète est ici manifesté dans cette capacité à « animer » le mythe devant les auditeurs.

Le vers reprend des mots du premier hémistiche descriptif du vers 128 (τὸν μὲν Κύπρις ἔχει) mais le passage à la 2^e personne opère un glissement dans le chant : il ne s'agit plus d'une *ekphrasis*, il s'agit d'une « interaction » avec la divinité. L'intensité de la possession physique semble renforcée par les sonorités, l'allitération σ, l'assonance en α et l'abondance des occlusives. Enfin, la disjonction du déterminant τὸν et du nom ἄνδρα cause une fracture syntaxique qui

¹⁹²¹ Henderson (1991) p. 189-190.

¹⁹²² Pseudo-Aristote, *Physiognomonica* (812a) : οἱ ξανθοὶ εὐψυχοὶ ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς λέοντας. οἱ πυρροὶ ἄγαν πανούργοι ἀναφέρεται ἐπὶ τὰς ἀλώπεκας.

contribue à l'impression qu'Adonis, embrassé par une Aphrodite toute puissante, n'a ni rôle actif, ni émotions.

Νῦν : L'adverbe met si un terme à la contemplation érotique ; il insiste sur le moment présent¹⁹²³ qui ne durera pas et qu'il s'agit de saisir pour agir. En cela, le vers pourrait évoquer l'importance du moment présent caractéristique de l'épicurisme. L'adverbe replace aussi l'évocation dans l'instant et le lieu de la performance. Se surimposent alors, *hic et nunc*, le temps mythologique et le temps du chant : on assiste au mythe et le poème rivalise avec l'image, à moins qu'il ne signale l'épiphanie. L'association des particules νῦν et μὲν est assez commune chez Théocrite. On la trouve en même position en *Id.* 2. 186 et 29. 17 ; c'est l'expression νῦν μάν que le poète emploie en *Id.* 11. 60 et 28. 19.

χαίρω : Le verbe χαίρω est fréquent chez Théocrite (43 occurrences). La forme est employée en début de vers ailleurs chez Théocrite (*Id.* 16. 64 ; 27. 16 ; *Ép.* 15. 3). Il ne s'agit pas d'un « au revoir », comme semblent le penser Gow (1952) et Dover (1971) mais d'une injonction à se réjouir et à saisir le moment où Adonis est encore vivant. La formule détourne la formule traditionnelle d'envoi de l'hymne.

Cette forme de l'impératif est attestée chez Sappho dans un fragment (fr. 117) que Théocrite semble remanier : †χαίροις ἃ νόμφα†, χαίρω δ' ὁ γάμβρος « Réjouis-toi, jeune épouse ! Et que se réjouisse l'époux ». Le vers convoque plus largement le souvenir des réjouissances nuptiales attestées chez Sappho (voir aussi fr. 116 : χαῖρε, νόμφα, χαῖρε, τίμιε γάμβρε, « Réjouis-toi, jeune épouse ; réjouis-toi, honorable époux ») et reprises dans l'*Épithalame d'Hélène* par Théocrite (*Id.* 18. 49 : Χαίροις, ὦ νόμφα· χαίροις, εὐπένθερε γαμβρέ, « Sois réjouie, ô jeune épouse, sois réjoui, époux au noble beau-père »). Cependant, ici, l'invitation à se réjouir concerne la seule Aphrodite : le refus d'un parallélisme attendu met en valeur la dissymétrie de la relation et prive d'émotions Adonis, dieu en éternelle transition entre la vie et la mort.

ἄνδρα : Le rejet du nom ἄνδρα met en valeur une « virilité » inattendue d'Adonis. Le nom indique ici la légitimité sociale de l'époux (voir par exemple *Il.* 19. 291 ; *Od.* 24. 196 ; Hdt., *Hist.* 1. 146) qui n'est pas forcément exempt de dissonance¹⁹²⁴. Dans le dialogue de Gorgô et de Praxinoa, le mot ἀνήρ est, sauf exception, empreint de négativité : au vers 6, ce sont les terrifiants

¹⁹²³ Les 36 occurrences attestées chez Théocrite contribuent à la dimension mimétique de l'œuvre.

¹⁹²⁴ Simaitha (*Id.* 2. 17 ; 22. 27, etc.) utilise ce nom en homéotaxie pour désigner Delphis comme un « amant illégitime ». Le mot a le même sens en Soph., *Trach.* 551 ; Eur., *Hipp.* 491 et chez Théocrite lui-même (*Id.* 1. 36 ; *Id.* 30. 20, 23, 26). L'expression αἰγῶν ἄνερ désigne le bouc au vers 49 de l'*Idylle* 8.

soldats, les hommes en chlamyde (χλαμυδηφόροι ἄνδρες) ; aux vers 11, 17 et 148, ce sont les époux des Syracusaines ; au vers 49, des brigands, des voleurs ou des assassins. Seul, l'étranger, à l'entrée du palais (v. 74-75), est remercié avec politesse. Le palais n'est pourtant pas un espace de réhabilitation de l'homme, en témoigne l'altercation entre Praxinoa et le second étranger. Plus précisément, l'expression τὸν αὐτᾶς (...) ἄνδρα fait écho à la désignation de Dinon, le mari de Praxinoa au vers 11 : τὸν τεὸν ἄνδρα. Cet écho est renforcé par la construction des deux groupes nominaux dans lesquels l'attribution du mari est bien marquée, par τὸν τεὸν au vers 11 et ici, τὸν αὐτᾶς. L'écho contribue à rapprocher pour mieux les opposer, tant Adonis et Dinon que le couple (« trop ») humain et le couple divin.

Par ailleurs, le nom qui désigne le « héros » chez Homère annonce le catalogue des héros qu'Adonis surpasse, selon la voix poétique, à la fin du second chant inséré (v. 137-142).

v. 132 : ἄῶθεν δ' ἄμμες νιν ἄμα δρόσῳ ἀθρόαι ἔξω

À l'invitation de profiter du moment présent (Νῦν μὲν, v. 131), à la fois hiérogamie et *prothesis* funéraire, succède l'évocation de la séparation des amants, marquée par l'emploi de la particule δ'. La poétesse décrit en quatre vers (v. 132-135) la suite du rituel, l'*ekphora*, qui aura lieu le lendemain à l'aube (ἀῶθεν) : une effigie du dieu sera portée sur le rivage. Le descriptif, qui relève aussi de l'instruction, débute à la manière d'Homère dont quatorze vers débutent par ἠῶθεν δ' (*Il.* 7. 372 et 381 ; 11. 555 ; 17. 664, etc.).

Conformément à la coutume funéraire grecque, les adieux à Adonis se feront avant le lever du jour. Le passage rappelle le fragment 140 de Sappho ; cependant on peut noter deux différences notables : la précision d'un rituel ancré dans un paysage décrit et l'inclusion de la poétesse dans le groupe des célébrantes. En effet, contrairement à la voix poétique chez Sappho qui enjoint les femmes à manifester le deuil d'Adonis, la poétesse donne à voir le rituel à venir en s'incluant dans le groupe.

Ce rituel sera accompagné d'un chant (v. 136-144). Le passage rappelle le moment où le chœur de jeunes filles imagine, dans l'*Idylle 18*, ce qu'elles feront au matin suivant (v. 39-48). De manière remarquable, elles décrivent la fondation d'un culte à Hélène et ses rituels qui seront accompagnés de la rédaction d'une épigramme (v. 48). Cette épigramme insérée est caractérisée par une simplicité poétique et une brièveté que l'on pourrait mettre en rapport avec l'hymne des célébrantes.

ἄωθεν : C'est la forme dorienne de l'adverbe ἠῶθεν, assez fréquent chez Homère (22 occurrences) ; transmise par la tradition, elle est attestée seulement ici. L'adverbe se trouve le plus souvent homotaxie, au début de l'hexamètre, comme ici où l'écho est volontaire. L'adverbe signifie le plus souvent « au point du jour, dès l'aurore » (*Il.* 11. 555 ; 18. 136 ; *Od.* 1. 372, etc.) ; ici, comme au chant 15 de l'*Odyssée* (v. 506), il signifie « demain matin ». L'enjambement ἄνδρα· || ἄωθεν pourrait rappeler, comme l'épicièse ῥοδόπαχος au vers 128, les liens qui existent entre l'Aurore et Adonis et la forme Ἡοίην qui désigne Adonis chez le poète épique Panyassis, selon le témoignage d'Hésychios (η 652) : Ἡοίην· τὸν Ἄδωνιν. Πανύασις. Le lever du jour est également un moment essentiel du point de vue de la conception égyptienne du monde : l'aube représente, en effet, le moment où Apophis est vaincu par le soleil et le triomphe de la lumière sur la nuit.

ἄωθεν (...) ἄμα δρόσῳ : Théocrite semble se souvenir de la redondance du vers 136 du chant 18 de l'*Iliade*, lorsque Thétis dit à Achille qu'elle ira « à l'aube, avec le soleil levant » chercher ses armes auprès d'Héphaïstos : ἠῶθεν γὰρ νεῦμαι ἄμ' ἠελίῳ ἀνιόντι. Cette imitation avec variation met en valeur le moment liminaire que représente le lever du soleil et renforce la dimension religieuse du rituel ; l'hypotexte homérique renforce aussi l'idée de mort imminente d'Adonis. Enfin, dans la mesure où la rosée est en relation avec la génération et la fécondation, la croissance et la fertilité¹⁹²⁵, l'expression évoque la dimension végétale du culte d'Adonis. Elle annonce également l'élément liquide essentiel dans la seconde partie du rituel.

ἄμμες νιν ἄμα δρόσῳ ἀθρόαι : La syntaxe semble miniaturiser Adonis réduit à un pronom de trois lettres, νιν, qui correspond à la syllabe finale de son nom. Par ailleurs, le rapprochement sonore entre le nom ἄνδρα et l'expression ἄμα δρόσῳ contribue à l'impression de la disparition, voire de vaporisation du dieu.

ἄμμες : La forme du pronom ἄμμες est bien attestée chez Homère (*Il.* 21. 432 ; *Od.* 9. 303 et 321 ; 22. 55) et les poètes lyriques, notamment Sappho (fr. 94. 26 ; fr. 29 (25) + 24a. 3) ; elle est fréquente chez Théocrite (*Id.* 5. 67 ; 14. 48 ; 16. 4 ; 18. 39). Au sein du poème, le pronom ἄμμες fait écho à la diction de Praxinoa (v. 17, 59, 75 et 76) tout en identifiant un nouveau groupe de femmes constitué autour d'Adonis et de la poétesse.

νιν : Cette forme dorienne du pronom enclitique est fréquente chez Théocrite (31 occurrences) bien que ce soit la seule dans ce texte. Attesté dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* (13. 280), il est surtout fréquent dans la poésie lyrique (Alc., fr. 1. 1. 44 ; Théogn., *Élég.* 1. 364 ;

¹⁹²⁵ Boedeker (1984).

Ibycus, fr. 6. 5 et fr. 40. 3 ; Pind., *Ol.* 1. 26, 64 et 68 ; 2. 26, etc.) avant Euripide qui l'emploie massivement (plus de 260 occurrences).

ἄμα δρόσῳ : Le nom δρόσος apparaît une fois dans le corpus épique (Hés., fr. 381) puis dans la poésie lyrique, chez Pindare, au sens de « liquide pur », mais il a ici le sens de rosée (Hdt., *Hist.* 2. 68 ; Plat., *Tim.* 59e ; Esch., *Ag.* 336 ; Soph., *Aj.* 1208). La préposition ἄμα est employée avec le datif dès Homère notamment dans des expressions qui désignent le point du jour comme ἄμ' ἠοῖ¹⁹²⁶, ἄμα δ' ἠοῖ¹⁹²⁷ ou encore ἄμ' ἠελίῳ ἀνιόντι, « au lever du soleil » (*Il.* 18. 136 ; *Od.* 12. 429 et 23. 362).

La formule ἄμα δρόσῳ est originale et cette mention de la rosée a suscité des commentaires dès l'Antiquité¹⁹²⁸. Elle peut cependant s'expliquer par la relation de la rosée avec la génération et la fécondation, la croissance et la fertilité, le nom désignant aussi les liquides biologiques mâle (Call., *Héc.* fr. 260. 19 : δρ[ό]σον Ἡφαίστοι, « la rosée d'Héphaïstos) et femelle (Aristoph., *Cav.* 1285 Philodème de Gadara, *AP* 5. 1, etc).

Une autre clé de compréhension de la présence de la rosée pourrait être l'allusion à un *aition* de la rosée qui fait de celle-ci les larmes versées par l'Aurore à la mort de son fils Memnon. Ce mythe n'est attesté que chez Ovide et Virgile¹⁹²⁹, cependant les larmes et la rosée sont associées dès Sophocle dans les *Trachiniennes* (847-848). La rosée pourrait alors symboliser la contribution au deuil du paysage.

La rosée pourrait aussi avoir une dimension métapoétique : la seconde partie du rituel est, en effet, marquée par un chant collectif que la poétesse s'apprête à citer (v. 136-144). Chez Hésiode, les Muses déposent une « douce rosée » sur la langue des princes à leur naissance pour leur offrir l'éloquence (*Théog.* 81-84) ; chez Pindare, à qui Théocrite pense certainement en employant le nom, la rosée « des mers » est métaphore de la poésie (*Ném.* 7. 79 : voir aussi : δρόσῳ μαλθακᾶ, « la douce rosée », *Pyth.* 5. 99 ; Χαρίτων (..) καλλίστα δρόσῳ, « la plus belle rosée des Grâces », *Isth.* 6. 64). C'est aussi la nourriture des cigales poétiques de Callimaque (*Aitia*, fr. 1. 32-34).

Enfin, dans le contexte égyptien, mentionnons que l'eau est associée à Osiris tandis que la rosée est aussi un nom d'Isis : ἐγὼ εἰμι Ὅσιρις ὁ καλούμενος ὕδωρ, ἐγὼ εἰμι Ἴσις ἡ καλουμένη

¹⁹²⁶ *Il.* 7. 331 ; 9. 682 ; 11. 685 ; *Od.* 4. 407 ; 6. 31 ; 7. 222 ; 14. 266 ; 16. 2 et 270 ; 17. 435.

¹⁹²⁷ *Il.* 9. 618 ; 24. 600 ; *Od.* 12. 24 ; 15. 396.

¹⁹²⁸ Voir les scholies ; Gow (1952) t. II p. 301.

¹⁹²⁹ Virg., *En.* 1. 384 ; Ov., *Mét.* 13. 622.

δρόσος, « moi, je suis Osiris, je suis appelé « l'eau », moi, je suis Isis, on m'appelle « rosée » ». (*P. Mag.* 12. 234).

ἄθροαι : L'adjectif est homérique, mais il ne s'applique qu'aux hommes chez Homère. L'adjectif est employé deux fois au féminin, pour caractériser des navires (*Od.* 9. 544) et des phoques (*Od.* 4. 405). Contrairement au reste de l'*Idylle*, la foule est ici présentée pour la première fois de façon positive ; il est significatif que ce soit une foule de femmes, comme l'indique le genre de l'adjectif. La seconde partie du rituel ne s'adresse ainsi qu'à un « nous » féminin auquel la poétesse appartient.

ἔξω : L'adverbe est employé avec un verbe de mouvement comme en *Od.* 14. 526¹⁹³⁰. Le groupe se dirigera hors des murs du palais, vers le bord de mer.

v. 133 : οἴσεῦμες ποτὶ κύματ' ἐπ' αἰόνι πτύοντα,

Le début du vers manifeste la continuité « dorienne » du texte. De même que l'aube est un moment liminaire¹⁹³¹, le rivage est un espace liminaire qui est parfois associé aux fleuves des Enfers. Ce « seuil », en effet, un lieu où le profane et le sacré peuvent se rencontrer, comme l'affirme Mircea Eliade. « Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré¹⁹³² ».

Ici, la plage est décrite de manière inquiétante à travers l'évocation des rouleaux des vagues (κύματ') et de l'écume projetée (πτύοντα) : l'évocation rappelle le motif de la tempête et du naufrage tout en convoquant divers hypotextes dont le récit de la naissance d'Aphrodite telle que décrite dans l'*Hymne homérique* à la déesse (13. 4-6). C'est la déesse de Chypre.

ὄθι μιν Ζεφύρου μένος ὑγρὸν ἀέντος
ἤνεικεν κατὰ κύμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
ἀφρῶ ἔνι μαλακῶ·

Là, le souffle humide du puissant Zéphyr, la porta sur une vague de la mer, dans la molle écume.

¹⁹³⁰ Hdt., *Hist.* 1. 10 ; Plat., *Phèdre*, 247b.

¹⁹³¹ L'aube, s'élève selon la tradition, depuis le fleuve Okéanos.

¹⁹³² Eliade (1957) p. 28.

Chez Théocrite, le rituel propose un mouvement inversé des femmes vers la mer et l'écume, tandis que l'écume et les vagues ont acquis une violence nouvelle qui pourrait rappeler, dans le contexte culturel égyptien, la nuit de la mort d'Osiris.

οἰσεῦμες : C'est la forme dorienne du futur du verbe φέρω ; chez Théocrite, la première personne du singulier, οἰσῶ, est attestée en *Id.* 2. 60 et 191 ; 3. 11 ; le participe οἰσῶν en *Id.* 13. 36.

ποτί κύματ' ἐπ' αἰόνι : Théocrite remanie, comme dans l'*Idylle 16* (ἐπ' ἡόνι κύματα, v. 60), une expression homérique attestée au chant 23 de l'*Illiade* (v. 61) : ὄθι κύματ' ἐπ' ἡτόνος κλύζεσκον, « là où les vagues se brisaient sur le rivage ». L'appropriation de l'expression est marquée par deux dorismes, ποτί et αἰόνι¹⁹³³. Le rivage reste ici indéterminé et peut rappeler aussi le souvenir d'autres rives comme celles des fleuves infernaux, telles celles du Cocyte dans une épigramme d'Antipater (*AP* 7. 464) : Κωκυτοῦ (...) ἐπ' αἰόνι. Dans l'*Idylle 11*, le poète utilise un paysage de rivage à l'aube comme cadre d'élaboration d'un autre chant triste, celui du Cyclope (v. 13-15).

πτύοντα : Le sens premier du verbe πτύω est « cracher » ; la forme πτύοντα est attestée une fois chez Homère dans l'expression αἶμα παχὺ πτύοντα « crachant un sang épais » (*Il.* 23. 697). C'est aussi en ce sens que Théocrite emploie ce verbe au vers 98 de l'*Idylle 22* (ἐκ δ' ἔπτυσεν αἶμα || φοίνιον). Le crachat a une valeur apotropaïque dont le poète témoigne en *Id.* 6. 39 (τρὶς εἰς ἐμὸν ἔπτυσα κόλπον, « je crachai trois fois en mon sein ») et 20. 11 (τρὶς εἰς ἐὸν ἔπτυσε κόλπον, « il cracha trois fois en son sein »)¹⁹³⁴.

L'image du crachat de la mer est rare ; elle a cependant son origine chez Homère, au chant 4 de l'*Illiade* (v. 422-426) dans une comparaison particulièrement élaborée entre la mer agitée et l'armée des Danéens¹⁹³⁵ :

Ὦς δ' ὅτ' ἐν αἰγιαλῷ πολυηχέϊ κῦμα θαλάσσης
 ὄρνυτ' ἐπασσύτερον Ζεφύρου ὑπο κινήσαντος·
 πόντω μὲν τε πρῶτα κορύσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα
 χέρσῳ ῥηγνύμενον μεγάλα βρέμει, ἀμφὶ δέ τ' ἄκρας

¹⁹³³ *AP* 6. 255. 4 ; 7. 464. 2

¹⁹³⁴ Le mot κόλπον apparaît au vers suivant ; est-ce fortuit ?

¹⁹³⁵ Cette image est aussi reprise dans une épigramme de Théodoridas de Syracuse (*AP* 6. 224) où un coquillage prend la parole : σκολιὸς δ' ἐξέπτυσε πορθμός, « c'est le détroit tortueux qui m'a craché » et chez Léonidas de Tarente (*AP* 7. 283).

κυρτὸν ἐὸν κορυφοῦται, ἀποπτύει δ' ἄλὸς ἄχνην·

Lorsque, sur le rivage retentissant, la vague de la mer bondit l'une après l'autre, mue par le Zéphyr ; d'abord, la crête est soulevée par le large, ensuite, brisée par la terre, elle gronde avec fracas ; et autour des promontoires, arrondie, elle s'enfle et crache une écume salée.

On pourra remarquer que les deux hypotextes évoqués dans le vers mentionnent le vent Zéphyr, ici tu, mais convoqué, probablement, implicitement¹⁹³⁶.

v. 134 : λύσασαι δὲ κόμαν καὶ ἐπὶ σφυρὰ κόλπον ἀνεῖσαι

Après avoir évoqué le moment et le lieu du rituel, la poétesse commence à décrire l'attitude à venir des célébrantes. Les deux gestes énoncés dans ce vers ressemblent à ceux décrits pour les manifestations de deuil dans les *Phéniennes* d'Euripide (v. 323-324 ; v. 1490-1491).

Le caractère prescriptif du passage fonctionne en écho étroit avec ce qui nous reste d'un fragment de poème de Sappho (fr. 140a) sur la célébration des Adonies. Dans ce texte, les célébrantes interrogent la déesse Aphrodite sur ce qu'elles doivent faire pour honorer Adonis : κατθνα<ι>σκει, Κυθήρη', ἄβρος Ἄδωνις· τί κε θεῖμεν ; « il meurt, Cythérée, le tendre Adonis ; que déposer en offrande ? ». Suit la réponse de la déesse elle-même : καττύπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε κίθωνας, « frappez-vous, jeunes vierges, et déchirez vos chitons ».

Le deuil est marqué par l'adoption d'une forme de sauvagerie qui reste « prescrite ». Ici, la « fille de l'Argienne » décrit un rituel de deuil « adouci » par rapport à celui prescrit dans le fragment de Sappho ou aux manifestations de deuil en Grèce et en Égypte ancienne, comme on peut le déduire des observations d'Hérodote (2. 85). Lorsque meurt, dans une famille, un homme de bonne réputation, « toute la gent féminine sortant de leur maison, se couvre de boue la tête et même le visage ; ensuite, elles laissent le cadavre dans la maison et errant par la ville, elle se frappent, la robe retroussée, les seins à découvert », τὸ θῆλυ γένος πᾶν τὸ ἐκ τῶν οἰκίων τούτων κατ' ὧν ἐπλάσατο τὴν κεφαλὴν πηλῷ ἢ καὶ τὸ πρόσωπον, κάπειτα ἐν τοῖσι οἰκίοισι λιποῦσαι τὸν νεκρὸν αὐταὶ ἀνὰ τὴν πόλιν στρωφόμεναι τύπτονται ὑπεζωμένοι καὶ φαίνουσαι τοὺς μαζοὺς.

λύσασαι δὲ κόμαν : Le corps des femmes est dénudé, dévoilant des éléments associés traditionnellement à l'érotisme. Ainsi, la chevelure détachée, dé-voilée et visible est un signe de

¹⁹³⁶ C'est le même procédé qui est à l'œuvre dans la description d'Arsinoé II en « Circé » où manquent les *pharmaka*.

deuil bien attesté tant en littérature que dans l'iconographie. Par exemple, dans les *Phéniciennes* d'Euripide, Antigone, après les morts de Polynice, d'Étéocle et de Jocaste, rejette son voile loin de sa chevelure (v. 1490-1491) pour accompagner le cortège funèbre.

κόμαν : C'est la forme dorienne de l'accusatif. La chevelure féminine, élément de séduction, est tressée, huilée, ornée de diadème ou de couronnes (*Il.* 14. 175-178 ; Hés., *Tvaux*, 72-76) ou simplement couverte d'un voile comme celui de Praxinoa, avant qu'il ne soit déchiré (v. 68-71)¹⁹³⁷. Il est attesté que lors d'un deuil, les hommes¹⁹³⁸, comme les femmes¹⁹³⁹, coupaient parfois leur chevelure comme en témoigne une épigramme attribuée à Sappho (*AP* 7. 489. 3-4) : ἄς καὶ ἀποφθιμένας πᾶσαι νεοθᾶγι σιδάρῳ || ἄλικες ἰμερτὰν κρατὸς ἔθεντο κόμαν, « Lorsqu'elle mourut, toutes ses compagnes ont, d'un fer fraîchement aiguisé, déposé de leur tête leur aimable chevelure ».

καὶ ἐπὶ σφυρὰ κόλπον ἀνεῖσαι : Comme Hérodote en témoigne (ὑπεζωμέναι, *Hist.* 2. 85), le vêtement est défait en signe de deuil et se replie sur la moitié basse du corps, retombant sur les chevilles.

ἐπὶ σφυρὰ : La mention de la cheville est une précision visuelle qui insiste sur l'abandon complet du corps dans sa verticalité ; la cheville est, comme la chevelure, un élément du corps érotique au féminin. Les femmes désirables sont καλλίσφυρος (*Il.* 9. 560 ; 14. 319 ; *Od.* 5. 333 ; Hés., *Théog.* 384), τανύσφυρος (*Hy. Hom. Dém.* 2 ; Hés., *Théog.* 364, etc.) ou εὐσφυρος (Hés., *Boucl.* 16 ; *Théog.* 254, *Théoc., Id.* 28. 13, etc.) tandis que la femme haïssable a d'épaisses chevilles selon Archiloque (περὶ σφύρον παχεῖα, μισητὴ γυνή, fr. 206 West)¹⁹⁴⁰.

κόλπον ἀνεῖσαι : Théocrite se souvient de la scène où Hécube supplie Hector de ne pas attendre Achille en dehors des remparts au chant 22 de l'*Illiade*. Hécube laisse tomber le haut de sa robe, dénudant sa poitrine, pour apitoyer son fils. L'expression homérique ἀνίημι κόλπον n'est pas attestée ailleurs (v. 79-80) : Μήτηρ δ' αὖθ' ἐτέρωθεν ὀδύρετο δάκρυ χέουσα || κόλπον ἀνιεμένη, ἐτέρηφι δὲ μαζὸν ἀνέσχευ, « Alors, sa mère, de son côté, versant des larmes, détacha son décolleté et de l'autre main, souleva un sein ». Ce geste maternel évoque tant la supplication que la manifestation de deuil à venir (Hdt., *Hist.* 2. 85 ; Polyb., 2. 56. 7, etc).

¹⁹³⁷ La perte du voile de Praxinoa pourrait, *a posteriori*, annoncer le deuil d'Adonis (v. 68-71).

¹⁹³⁸ Eur., *Alc.* 422-427 et 512.

¹⁹³⁹ Voir aussi Eur., *Hél.* 1186-1190 ; *Iph. Aul.* 1437-1438 et 1448 ; *Phén.* 322-323, etc.

¹⁹⁴⁰ Théocrite l'emploi aussi au sens géographique qui est attesté également chez Homère : Λιβύας ἄκρον σφυρόν (*Id.* 16. 77).

Le nom κόλπος, employé souvent en rapport avec la maternité et l'allaitement¹⁹⁴¹, est généralement interprété comme désignant, au sens propre, « les seins, le sillon entre les deux seins » (*Il.* 6. 400, 467, 483) ou « les parties intimes de la femme » (Eur., *Hél.* 1159 ; Call., *Hy.* 1. 15 ; 4. 214). Cependant, dès Homère et Pindare (Pind., *Ol.* 6. 31) est attesté le sens de « pli du vêtement » ou « décolleté » (*Od.* 15. 469 ; *Il.* 9. 570 ; 20. 471 ; 22. 80 ; Hdt., *Hist.* 6. 125 ; Esch., *Sept.* 1039 ; Théoc., *Id.* 16. 16). Il est d'ailleurs possible que ce soit le sens premier du mot ; c'est en tout cas ce que pense R. Cunliffe¹⁹⁴², et ce dont témoignerait l'usage de Théocrite (*Id.* 6. 39 ; 20. 11 ; 14. 33 ; 16. 16 ; 17. 37 ; 24. 60).

ἀνεῖσαι : Cette forme au féminin pluriel du participe aoriste de ἀνίημι (employé ici au sens de « détacher ») est attestée également chez Callimaque (δεσμά τ' ἀνεῖσαι, *Héc.* fr. 260. 29 ; voir Hom., *Od.* 8. 359). Au singulier, le participe ἀνεῖσα est employé à deux reprises dans les *Phéniciennes* pour décrire le fait, en signe de deuil, de détacher sa chevelure et, comme ici, le dégrafage d'un vêtement : ἀνεῖσα πένθει κόμαν, « ayant détaché sa chevelure en signe de deuil » (v. 323) ; στολίδος κροκόεσσαν ἀνεῖσα τρυφάν, « ayant dégrafé la magnificence ocre de sa robe ».

v. 135 : **στήθεσι φαινομένοις λιγυρᾶς ἀρξώμεθ' αἰοιδᾶς.**

Les célébrantes deviendront à leur tour aèdes ; la voix de la poétesse se démultiplie et le groupe de femmes, par leur chant « aigu », et leur localisation sur un rivage, évoquent désormais les Sirènes de l'*Odyssée* (ἤμεναι ἐν λειμῶνι, « se tenant sur la grève », *Od.* 12. 45). Cependant, les créatures convoquées sont « actualisées » : à l'époque hellénistique, les sirènes sont devenues des créatures associées à la mort et au chant de lamentation¹⁹⁴³. Du point de vue iconographique, « dès le V^e siècle avant notre ère, elles figurent fréquemment sur les stèles, en train soit de se lamenter, soit de jouer de la lyre ou de la double flûte, soit même de danser. À l'époque hellénistique, on multiplia leur image : vingt Sirènes de terre cuite étaient parfois déposées dans une même sépulture. On en vint aussi à placer sur les tombes des Sirènes monumentales¹⁹⁴⁴ ».

Cette évolution de la figure de la sirène s'observe aussi dans la littérature : chez Sophocle (fr. 861), elles apportent un bienveillant soutien tant aux morts, qu'aux vivants frappés par le deuil.

¹⁹⁴¹ Chez Théocrite, voir *Id.* 14. 33 ; 17. 37 ; 24. 60.

¹⁹⁴² Cunliffe & Dee (2012) p. 232.

¹⁹⁴³ Leclercq-Marx (1997), consulté en ligne.

¹⁹⁴⁴ Leclercq-Marx (1997).

De même, dans l'*Hélène* d'Euripide, Hélène s'adresse aux Sirènes (v. 167-178) afin qu'elles l'aident à soutenir son chant funèbre :

πτεροφόροι νεάνιδες,
 παρθένοι Χθονὸς κόραι,
 Σειρῆνες, εἴθ' ἔμοις
 ἴγίοις μόλοιτ' ἔχουσαι Λίβυν (170)
 λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ (171a)
 φόρμιγγας αἰλίνοις κακοῖς† (171b)
 τοῖς ἔμοισι σύνοχα δάκρυα, (172)
 πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα,
 μουσεῖα θρηγήμα- (174a)
 σι ξυνωιδά, πέμψαιτε (174b)
 Φερσέφασσα ἴφονία χάριτας† (175)
 ἴν' ἐπὶ δάκρυσι παρ' ἐμέθεν ὑπὸ
 μέλαθρα νύχια παιᾶνα
 νέκυσιν ὀλομένοις λάβηι.

Jeunes filles ailées, vierges, rejets de Chtôn, Sirènes, puissiez-vous, par me gémissements, venir, avec une flûte en lotus de Libye ou vos syrinx, ou vos phorminxs, apportant à mes tristes cris funèbres des larmes bien à l'unisson, à mes peines vos peines, et vos chants à mes chants, en harmonie avec mes thrènes, vos mélodées. Que Perséphone, la sanguinaire, envoie ses grâces, pour que de moi, elle accueille dans son palais nocturne, le péan tout mouillé de pleurs que je dédie aux misérables morts.

Les Sirènes sont invoquées par Hélène pour leurs qualités de musiciennes et comme divinités bienveillantes pour accompagner son thrène les âmes des morts, comme ici les femmes pour soutenir le chant de la poétesse et accompagner Adonis vers la mort, vers Perséphone dont on ne dit pas ici le nom. La figure d'Hélène se trouve ainsi convoquée à un autre niveau, rapprochant la souveraine et la chanteuse.

στήθεσι φαινομένοις : La forme de datif στήθεσι n'est pas la plus fréquente chez Homère ; elle n'est attestée que dans l'*Iliade* (4. 430 ; 6. 65 ; 11. 100 ; 13. 618 ; 16. 163 et 503 ; 20. 20 ; 22. 452). Le nom στήθος se distingue du nom κόλπος au vers précédent : c'est le thorax, autant pour les hommes que pour les femmes. La nudité de la poitrine des femmes semble ainsi débarrassée de connotations féminines. Par ailleurs, la violence de l'auto-flagellation (*Troy.* 790-796 ; *Suppl.*

87-89) qui est attestée pour des Adonies chez Dioscoride (*AP* 5. 53 et 5.193) a disparu¹⁹⁴⁵. La posture reste cependant marquée par une forme de vulnérabilité symbolique, si l'on considère le contexte du passage le plus proche sémantiquement de ce vers. Homère décrit deux victimes d'Agamemnon au chant 11 de l'*Iliade* (v. 99-100) : καὶ τοὺς μὲν λίπεν αἴθι ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων || στήθεσι παμφαίνοντας, ἐπεὶ περίδυσσε χιτῶνας, « Et ceux-ci, le chef des héros, Agamemnon, les abandonna à cet endroit même, leurs torses étaient tout visibles, puisqu'il leur avait ôté leurs chitons ».

Théocrite remanie le motif de la poitrine exhibée pour en faire une image de la création poétique qui ne relève ni du masculin, ni du féminin. Le datif de moyen ou instrumental, στήθεσι φαινόμενοις, fait ainsi du thorax le lieu de l'émission du chant. C'est tout autant le siège du souffle et de la voix conformément à l'usage homérique (*Il.* 3. 221 ; 9. 610), que celui des émotions et de la pensée (*Il.* 2. 142 ; 17. 570 ; Sappho, fr. 158. 1 ; fr. 31. 6, etc). Le chant des femmes émane d'une physiologie mais relève aussi des émotions contenues dans le « cœur ».

λυγυρᾶς ἀρχώμεθ' αἰοιδᾶς : Le second hémistiche est caractérisé par des dorismes marqués. Par ailleurs, le « commencement du chant » est un thème particulièrement récurrent dans la poésie de Théocrite¹⁹⁴⁶. L'expression, une auto-citation, en quelque sorte, ἀρχώμεθ' αἰοιδᾶς est d'ailleurs placée en homotaxie en *Id.* 7. 69. L'expression est d'abord attestée à la deuxième personne du singulier au début de l'*Hymne homérique à Déméter* (ἄρχε δ' αἰοιδῆς, « commence le chant », v. 3) et chez Stésichore (ἄγε Μοῦσα λίγει' ἄρξον αἰοιδᾶς, « Allons, Muse mélodieuse, commence les chants », fr. 101. 1). C'est une variante de la formule consacrée du début des hymnes homériques, ἄρχομ' αἰεΐδειν, « je commence à chanter » (*Hy. Hom. Art.* 8 ; *Ath.* 1 ; *Dém.* 1 ; *Pos.* 1 ; *Dion.* 1 ; *Ascl.* 1, etc.). Le verbe est attesté pour la première fois à la première personne du pluriel dans le vers liminaire de la *Théogonie* d'Hésiode : Μουσᾶων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεΐδειν « Par les Muses de l'Hélicon, commençons à chanter ».

Aucun poète plus que Théocrite ne formule avec plus d'intensité l'injonction à débiter un chant. Le motif semble même être une « signature » de la manière de Théocrite. Il ouvre ainsi l'*Éloge de Ptolémée* : Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα « Par Zeus, débutons » (*Id.* 17. 1)¹⁹⁴⁷. Cela s'observe

¹⁹⁴⁵ Des lois sont établies dans certaines cités pour canaliser les manifestations excessives de deuil comme à l'époque de Solon à Athènes, selon Plutarque (*Solon* 12. 8 ; 21. 5-6).

¹⁹⁴⁶ Voir aussi Ap. Rh., *Arg.* 2. 703 ; Mosch., *Ép. Bion*, v. 12 et 97.

¹⁹⁴⁷ Aratos (*Phén.* 1) semble faire allusion à la manière du Syracusain.

plus largement à travers le corpus¹⁹⁴⁸, comme en témoignent l'angoisse de Simaitha dans l'*Idylle* 2 (v. 69), ἐκ τίνος ἄρξωμαι ; « par quoi commencerai-je ? » ou le refrain particulièrement mémorable de la seconde partie de l'*Idylle* 1, un cas limite qui compte quinze injonctions aux Muses à débiter leur chant¹⁹⁴⁹.

ἀρξώμεθ' : Contrairement aux vers liminaires chez Hésiode (*Théog.* 1) ou chez Théocrite lui-même dans l'*Idylle* 17, la première personne n'inclut pas ici les Muses. Le chant collectif qui rappelle le chant choral émane du seul groupe des célébrantes.

λιγυρᾶς ἀοιδᾶς : L'expression est homérique. Elle décrit le chant des Sirènes dans l'*Odyssée* : à deux reprises, en effet, au chant 12, le poète évoque leur « chant aigu » (λιγυρῆ (...) ἀοιδῆ, v. 44 ; λιγυρῆν δ' ἔντυνον ἀοιδῆν, v. 183). C'est aussi l'expression d'Hésiode (*Tvaux*, 659) pour décrire sa poésie, lorsque les Muses le « mettent sur la voie du chant » (ἔνθα με τὸ πρῶτον λιγυρῆς ἐπέβησαν ἀοιδῆς). Enfin, cette expression caractérise aussi le chant lyrique chez Sappho (λιγύραν [ἀοί]δαν, fr. 103. 10)¹⁹⁵⁰ et chez Pindare (*Ol.* 6. 82).

Après Sappho, Pindare et Bacchylide, le chant aigu correspond à l'esthétique partiellement lyrique de Théocrite (*Id.* 17. 113 ; *Syrinx*, v. 7 : ὃς μοῖσα λιγὸν πᾶξεν ἰοστεφάνῳ) ; c'est le chant plaintif des rossignols en *Ép.* 4. 6 : λιγυφθόγγοισιν ἀοιδᾶς.

λιγυρᾶς : L'adjectif est poétique ; il caractérise une voix douce, aigüe. C'est celle des Sirènes (*Od.* 12. 44 et 183) des oiseaux (*Il.* 14. 290) et du rossignol, chez Aristophane (*Ois.* 1379-1380) et des cigales (Hés., *Tvaux*, 583)¹⁹⁵¹. L'adjectif caractérise aussi des instruments de musique comme la syrinx (Hés., *Boucl.* 278) et métaphoriquement, les poètes eux-mêmes (Hés., *Tvaux*, 659) et le chant, comme ici. Par ailleurs, on trouve chez Théocrite l'adverbe λιγυρῶς (*Id.* 8. 71) et l'adjectif λιγύφωνος en *Id.* 12. 7.

v. 136 : Ἔρπεις, ὦ φίλ' Ἄδωνι, καὶ ἐνθάδε κείς Ἀχέροντα

Ce vers initie le dernier mouvement du chant de la poétesse. Cette invocation à Adonis ouvre un second chant inséré : un chant funèbre qui lui est adressé. En effet, si l'on considère le participe

¹⁹⁴⁸ *Id.* 6. 5 ; 7. 49 ; 7. 95 ; 8. 31 ; 9. 1 et 2 ; 10. 6 ; 17. 1 ; 22. 25 ; *Ép.* 5. 3 ; 13. 5.

¹⁹⁴⁹ Le refrain prend deux formes qui se succèdent : *Id.* 1. 64, 69, 73, 75, 78, 83, 88, 93 : Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλοι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς ; *Id.* 1. 98, 103, 107, 110, 113, 118 et 121 : ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.

¹⁹⁵⁰ L'adjectif qualifie la lyre dans le fr. 58. Il est attesté aussi chez Alcée (fr. 347a. 6).

¹⁹⁵¹ Voir aussi Call., *Ait.* fr. 1. 29 Pf.

εὐθυμεύσαις au v. 143, ce passage correspond au chant qu'entonneront les femmes et la poétesse le lendemain (ἀρξέμεθ', v. 135). Il constitue une troisième prosopopée, plus développée, dans le chant de la fille de l'Argienne. Ce chant inséré a la particularité de clore le chant-cadre.

Adonis se distingue dans un premier mouvement et de demi-dieux célèbres énumérés sous la forme d'un catalogue alphabétique, et de lignages mythiques. Il les surpasse du fait de sa capacité à aller et venir entre le monde des morts et celui des vivants. Bion dramatise la mort d'Adonis en insistant sur le voyage vers l'Achéron qui occupe, comme ici, le second hémistiche : φεύγεις μακρόν, Ἄδωνι, καὶ ἔρχεαι εἰς Ἀχέροντα, « tu fuis loin, Adonis, et vas à l'Achéron » (*Épit. Ad.* 51). Ici, rien de tel. Le parallélisme traduit l'éternel mouvement du dieu sans exprimer d'émotion négative ; le chant inséré se termine même sur la joie à venir de la divinité (Ἰλαος, v. 143) et celle du chœur des femmes (εὐθυμεύσαις, v. 143).

Ἔρπεις : La forme est attestée ailleurs à deux reprises, dans le corpus tragique (Soph., *Phil.* 1223 et Eur., *Hél.* 316). Ailleurs chez Théocrite, le verbe à la 2^e personne est à l'impératif ; il invite l'interlocuteur, y compris Aphrodite (*Id.* 1. 105-106 : ἔρπε ποτ' Ἴδαν, || ἔρπε ποτ' Ἀγχίσαν) à se rendre en un lieu¹⁹⁵². Le présent de l'indicatif est ici performatif ; il indique et actualise l'épiphanie du dieu.

Le verbe fait aussi écho à la manière de parler de Gorgô (ἔρπειν ὄρα κ' εἶη, v. 26) et de Praxinoa (ἔρπωμεξ, v. 42) et relève, plus largement, de la manière de Théocrite (16 occurrences). Si le verbe ἔρπω est, selon le *LSJ*, un verbe relativement commun pour signifier « aller » et « venir » dans le dialecte dorien, la répétition du verbe tout au long de l'*Idylle* ne manque pas de piquant, car il rapproche la diction de la poétesse et celle des Syracusaines ; il crée une similarité entre leur trajet et celui d'Adonis, mais aussi avec les mouvements furtifs des « filous égyptiens » (v. 48) qui peuvent être mis en lien avec le mouvement des reptiles (ἔρπετὰ, v. 120) et la phobie de Praxinoa (v. 58).

ὦ φίλ' Ἄδωνι : L'expression est reprise en même position métrique au vers 143, dans l'envoi du second chant inséré. Cette forme, répétée également au vers 144, est le datif de Ἄδων, forme rare¹⁹⁵³ et peu attestée du nom d'Adonis. Gorgô reprend cette forme hypocoristique du nom d'Adonis au vers 149. Le mot pourrait faire référence à Nossis, qui l'emploie à l'accusatif dans une épigramme (Ἄδωνα, *AP* 6. 275. 4). L'expression φίλ' Ἄδωνι est aussi attestée chez

¹⁹⁵² Voir aussi *Id.* 4. 56 ; 5. 44 et 45.

¹⁹⁵³ Le nom est aussi celui d'un esclave phrygien jouant de la flûte chez Alcman (fr. 109).

Asclépiade (*AP* 5. 53 ; voir aussi 5. 193) et Bion (*Épithaphe d'Adonis*, v. 42, 43, 45 et 51). Si l'on se rapporte aux sources épigraphiques et papyrologiques, Ἄδωνι semble être la forme consacrée lors du culte d'Adonis (*TEAD* VII/ VIII. 169 ; *P. Petr.* III 142, l. 19-20 ; *SEG* 24 :1174). Il émane ainsi de cette forme une impression de langage parlé.

καὶ ἐνθάδε : L'adverbe ἐνθάδε est homérique. Contrairement à Gow¹⁹⁵⁴ qui propose de comprendre d'une manière plus vague cet adverbe et de le traduire par « sur terre » comme chez Aristophane (*Gren.* 82), il me semble ancrer le propos dans le lieu de la performance et met en valeur l'épiphanie d'Adonis à Alexandrie.

καὶ... κείς : Ici, les particules marquent l'alternance des séjours du dieu (« tantôt... tantôt ». Comme le verbe ἔρω, la crase κῆς (les deux leçons coexistent pour les vers 74) et l'expression κείς Ἀχέροντα font écho à la manière de parler de Praxinoa (κῆν Ἀχέροντι, v. 86). L'expression est reprise par Moschos (*Er. Drap.* 14).

Ἀχέροντα : C'est la troisième occurrence du nom dans le poème ; Théocrite adapte la formule homérique εἰς Ἀχέροντα (*Od.* 10. 513 = *Id.* 12. 19) et en complète la flexion : κῆν Ἀχέροντι (v. 86) ; ἀπ' ἀένω Ἀχέροντος (v. 102). Ici, l'expression évoque son retour vers l'Achéron. L'emploi du nom, habilement assumé par deux personnages, reflète la circularité du parcours d'Adonis.

v. 137 : ἡμιθέων, ὡς φαντί, μονώτατος. Οὐτ' Ἀγαμέμνων

Ce vers marque le début d'un catalogue des demi-dieux qui n'ont pas le privilège, comme Adonis, de quitter, même temporairement le monde des morts. Le passage se modèle sur d'autres catalogues de héros, attestés dès Homère, comme celui des héros rencontrés par Ulysse lors de sa *nekuia*, au chant 11 de l'*Odyssée*. Du point de vue stylistique, la singularisation d'Adonis peut évoquer l'énumération de Nestor au premier chant de l'*Illiade* (v. 262-265) :

Οὐ γάρ πω τοίους ἴδον ἀνέρας οὐδὲ ἴδωμαι,
οἷον Πειρίθοόν τε Δρύαντά τε ποιμένα λαῶν
Καιέα τ' Ἐξάδιόν τε καὶ ἀντίθεον Πολύφημον
Θησέα τ' Αἰγείδην, ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν·

¹⁹⁵⁴ Gow (1952) t. II p. 302.

Non, jamais je n'ai vu, et je ne verrai sans doute jamais des hommes tels que Pirithoos, Dryas, pasteur des peuples, Cénéee, Exadius, le divin Polyphème et le fils d'Égée, Thésée, semblable aux immortels.

La forme négative du catalogue rappelle un autre passage de l'*Iliade* (8. 78-81) où Zeus manifeste par la foudre qu'il soutient les Troyens et la crainte qui s'en suit chez les Achéens : Ἔνθ' οὐτ' Ἰδομενεὺς τλῆ μίμνειν οὐτ' Ἀγαμέμνων, || οὔτε δὺ' Αἴαντες μενέτην θεράποντες Ἄρηος, « Alors, Idoménée n'osa plus combattre de pied ferme, ni non plus Agamemnon, et les deux Ajax, qui honorent Arès ne tinrent plus non plus ». La singularisation par la négative est aussi une modalité du portrait d'Hélène dans l'*Idylle 18* (v. 32-37).

Cependant, l'énumération alphabétique confère au passage une artificialité qui pourrait faire référence aux activités des savants philologues ou, de manière moins flatteuse, aux exercices des jeunes écoliers du temps : un *ostrakon* (London UC D 15 Bibl.) nous a livré une liste alphabétique d'un catalogue de héros homériques tirés particulièrement de l'*Iliade*. Il s'agissait d'un *memento* à destination des écoliers¹⁹⁵⁵. Notons aussi que le chant 11 comme le chant 4 de l'*Odyssee* auxquels le second chant inséré fait plus particulièrement allusion sont les plus étudiés par les jeunes écoliers d'après Cribiore (2005). Le passage contient, par ailleurs, une proportion importante de mots peu attestés en poésie.

Enfin, la mention des « vingt fils » d'Hécube pourrait aussi projeter un doute sur l'érudition de la poétesse. La plupart des critiques modernes ont porté un regard assez négatif¹⁹⁵⁶ sur ce passage¹⁹⁵⁷. Pour Gow¹⁹⁵⁸ « the catalogue of heroes who do not share Adonis's privileges is clumsy and perfunctory ». Dover¹⁹⁵⁹ évoque « the clumsy rampage through mythology ». Mais ce style, un peu laborieux, il faut l'admettre, s'explique si l'on considère le chant comme une création « d'amatrices », de femmes « du commun » rassemblées sur le rivage.

ἡμιθέων : Le nom, attesté dès l'époque archaïque, a une importance particulière chez Théocrite : il convoque un héritage poétique et mythologique mais se trouve aussi étroitement lié à l'idéologie lagide. Hésiode définit, dans *Les Travaux et les jours*, ces « demi-dieux » (v. 159-

¹⁹⁵⁵ Cribiore (1996) document n. 113.

¹⁹⁵⁶ Se distingue de la plupart l'analyse de J. G. Montes Cala (2000).

¹⁹⁵⁷ Voir aussi Helmbold (1951) p. 21.

¹⁹⁵⁸ Gow (1938) p. 202 : « le catalogue des héros qui ne partagent pas les privilèges d'Adonis est maladroit et superficiel ».

¹⁹⁵⁹ Dover (1971) p. 209 : « un parcours mythologique maladroit ».

160) : ἀνδρῶν ἡρώων θεῖον γένος, οἱ καλέονται || ἡμίθεοι, « la race divine des héros mortels, qui sont appelés “demi-dieux” ». Ils appartiennent à la génération précédant celle des hommes. Le nom est attesté une seule fois chez Homère dans l’*Illiade* (12. 23), dans la formule ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν « la race des homme demi-dieux », qui est reprise par Apollonios de Rhodes (1. 548) dans ses *Argonautiques*. C’est la forme ἡῖθεός qui prévaut chez Homère¹⁹⁶⁰. Dans l’*Illiade*, les « demi-dieux » sont, comme ici, des êtres qui n’appartiennent plus au monde des vivants. Plus précisément, ce sont des « figures héroïques » d’un temps depuis longtemps révolu et à qui un culte est rendu possible après leur mort.

Adonis ne correspond pas à cette définition ; il n’est pas non plus le fils d’un être divin et d’un être mortel. Son statut pourrait ainsi convoquer le caractère plus mouvant de la définition du nom « demi-dieu » dans le contexte ptolémaïque et en proposer une définition renouvelée. En effet, le nom est employé à six reprises dans le corpus de Théocrite, et ce, toujours dans des *Idylles* qui sont en lien avec la mythologie royale (*Id.* 13. 69 ; 15. 137 ; 17. 5 et 136 ; 18. 18 ; 24. 132). Dans l’*Idylle 17*, le poète ne confirme pas le statut de Ptolémée II, mais le poète, par un procédé rhétorique d’équivalence, promet d’immortaliser par le chant le roi à l’égal des autres demi-dieux (v. 135-136) : Χαῖρε, ἄναξ Πτολεμαῖε· σέθεν δ’ ἐγὼ ἴσα καὶ ἄλλων || μνάσομαι ἡμιθέων, « réjouis-toi Seigneur Ptolémée ; de toi et des autres demi-dieux aussi toi, je célébrerai la mémoire également ».

Dans l’*Idylle 18* (v. 18), la singularité de Ménélas est évoquée dans un vers dont le premier hémistiche rappelle le v. 137 : μῶνος ἐν ἡμιθέοις Κρονίδαν Δία πενθερὸν ἐξεῖς, « seul parmi les demi-dieux, tu auras pour beau-père le Cronide Zeus ». Par son mariage avec Héléne, Ménélas devient un membre de la famille des dieux. Pour Adonis, l’explication de sa singularité n’est pas donnée, mais le lecteur peut certainement la reconstruire : par l’amour d’Aphrodite, il devient un objet de culte, un demi-dieu lui aussi.

ὥς φαντί : L’expression, qui contribue à la polyphonie du texte en convoquant des voix anonymes, est à rapprocher de l’expression ἀνθρώπων ὥς μῦθος, ἐποίησας Βερενίκαν (v. 107), . Le commentaire renvoie tant à la rumeur colportée (v. 23) qu’à la fabrique du poème mythologique et à celle de la mythologie royale. L’expression ὥς φαντί est employée aussi en *Id.* 8. 2, ce qui crée un effet d’écho au sein du corpus.

¹⁹⁶⁰ 𐀓3 porte la leçon ἡιθέων, homérique ; voir aussi *Id.* 13. 69.

La forme dorienne pourrait aussi évoquer la manière de Pindare. En effet, le poète rapporte à plusieurs reprises dans ses poèmes « ce que d'autres disent ». Il emploie pour marquer l'emprunt le verbe φαντὶ (*Pyth.* 1. 52 ; 2. 21 ; 4. 88 et 287 ; 6. 21 ; 7.19), λέγοντι (*Ol.* 2. 28 ; 9. 49 ; *Ném.* 7. 84, etc.) λέγεται (*Ol.* 6. 29 et 56 ; *Ném.* 9. 39) ou λέγονται (*Pyth.* 3. 88). Ainsi, le chant se nourrit des récits qui le précèdent (*Ol.* 7. 54-55 : φαντὶ δ' ἀνθρώπων παλαιαί || ῥήσιες) ou admet des vérités proverbiales (*Pyth.* 4. 187 et 7. 19). Les voix contenues dans le verbe φαντὶ semblent être des voix d'autorité¹⁹⁶¹.

La formule est cependant relativement fréquente, y compris dans la comédie et le mime : la forme φαντί est attestée chez Épicharme (fr. 76. 2 ; 85. 243 ; 85a. 2) et Sophron (fr. 32. 2).

Dans le discours étimologique de Callimaque, la tradition n'est pas toujours révéree. Ainsi, dans l'*Hymne à Zeus* (v. 4-7), le poète pointe les incohérences des mythes, en conteste la véracité et avoue ne pas savoir à quels poètes se fier ; questionner la tradition, même si le *persona loquens* y croit, fait désormais partie de la pratique poétique.

μονώτατος : Théocrite emploie ailleurs le procédé de la singularisation : celle de Ménélas (*Id.* 18. 18) et de Ptolémée II (*Id.* 17. 127). La construction de μόνος avec le génitif apparaît autour du V^e s. (μοῦνος πάντων ἀνθρώπων, « le seul de tous les hommes », Hdt., *Hist.* 1. 25 ; ἀνδρῶν γε μοῦνος, « le seul parmi les hommes » ; Soph., *Æd. Col.* 1250 ; *Él.* 531 ; ὦ μόνα ὦ φίλα γυναικῶν, « Ô toi l'unique, chérie entre les femmes » Eur., *Alc.* 460). Le superlatif μονώτατος est rare avant Théocrite. Il est attesté dans une fable du corpus ésopique¹⁹⁶², chez Aristophane (*Cav.* 352 ; *Plout.* 182) et chez Lycurgue (*Contre Léoc.* 88. 5 et 89. 3). Notons qu'Hermogène critique Hypéride pour avoir employé ce superlatif (Περὶ ἰδεῶν λόγου, 2. 11) qu'il juge employé « par grande négligence » (ἀμελέστερον) ; ce qui correspond sans doute à notre langage familier. De fait, à l'époque de Théocrite, le superlatif μονώτατος est attesté dans des lettres (*P. Tebt.* 3. 1. 747 ; *P. Zen. pestm C* ; *P. Cair. Zen.* 4 59631) et dans « the pedestrian prose¹⁹⁶³ » de la *Septante* (*Tob.* 1. 6. 1 ; *Mach.* 10. 70. 1 ; *Rois*, ii. 13. 32. 3 ; 13. 33. 3 ; iii 8. 39. 4 ; 18. 22. 2 ; 19. 10. 4 ; 19. 14. 4).

¹⁹⁶¹ Voir aussi *Isthm.* 46a-48.

¹⁹⁶² *Fable* 128 *aliter*, l. 9.

¹⁹⁶³ Joosten (2012) p. 187. « A striking characteristic of the Greek language of the *Pentateuch* is its colloquial quality. Many words and grammatical forms are rare or completely absent in literary texts, while being well attested in the non-literary papyri » : « Une caractéristique frappante de la langue grecque du *Pentateuque* est son caractère familier. De nombreux mots et formes grammaticales sont rares ou totalement absents des textes littéraires, alors qu'ils sont bien attestés dans les papyrus non littéraires ».

Le superlatif semble ainsi être une trace de langage populaire du temps importé dans la poésie de Théocrite¹⁹⁶⁴.

Οὔτ’ : La « voix poétique » établit négativement la liste des « demi-dieux » qui n’ont pas reçu le même destin qu’Adonis : la capacité à aller et venir entre le monde des morts et celui des vivants. Cette singularisation semble un peu artificielle. Des divinités et des héros ont réussi à revenir des Enfers comme Dionysos, Héraclès et Thésée, Hermès, Orphée, Déméter ou Psyché. Perséphone, certes déesse, alterne, comme Adonis sa présence entre la terre et les Enfers. Du point de vue stylistique, le poète se souvient d’un passage de l’*Iliade* (8. 78-84).

Comme Agamemnon, la plupart des exemples énumérés sont des héros guerriers, figures de la guerre de Troie et donc en décalage avec Adonis, mais aussi avec le contexte et l’univers du chant.

Ἀγαμέμνων : Agamemnon ouvre la liste des « demi-dieux » énumérés alphabétiquement. Chez Homère comme Hésiode, le nominatif Ἀγαμέμνων est, sauf exception¹⁹⁶⁵, placé en fin d’hexamètre comme ici. Chez Homère, Agamemnon est déterminé par l’expression récurrente ἄναξ δ’ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων (*Il.* 1. 172 ; 442, etc.) ou l’adjectif κρείων (*Il.* 1. 102, 130, 185, 355, 411, etc.), ce qui le situe dans la catégorie des « humains » « mortels ».

Comme Ajax et Patrocle, Agamemnon fait partie des êtres rencontrés lors de la *nekuia* d’Ulysse au chant 11 de l’*Odyssée* et confirme le rapprochement qui fait du littoral alexandrin un espace liminaire comparable à l’entrée des Enfers. Lors de sa rencontre avec Ulysse, Agamemnon, l’ancien roi de Mycènes et d’Argos explique à Ulysse comment il a été tué par Egisthe et le met en garde contre les femmes qui ne sont pas dignes de confiance (v. 432-434). Le héros guerrier est devenu un mortel amer et pathétique.

L’opposition entre Agamemnon et Adonis est d’autant plus profonde que c’est l’amour d’« une femme », divine, certes, qui « sauve » Adonis de la mort et lui permet un retour parmi les vivants.

¹⁹⁶⁴ Le rapprochement de certaines tournures de l’*Idylle 15* avec le style de la *Septante* peut permettre d’identifier des éléments de familiarité dans le texte de Théocrite. Joosten (2012) p. 191 : « On the testimony of the language they use, the translators of the *Septuagint Pentateuch* are unlikely to belong to the upper classes » : « Si l’on en croit la langue qu’ils utilisent, les traducteurs du *Pentateuque* de la *Septante* n’appartiennent vraisemblablement pas aux classes supérieures ».

¹⁹⁶⁵ Il s’agit de trois cas sur 103 occurrences : *Il.* 7. 57 ; 8. 261 ; 11. 246.

v. 138 : τοῦτ' ἔπαθ' οὐτ' Αἴας ὁ μέγας, βαρυμάνιος ἦρωσ,

Le catalogue, à la forme négative, occupe six vers. Le deuxième vers se concentre sur le sort d'Ajax. Au chant 11 de *l'Odyssée*, Ulysse croise l'ombre du héros mort et lui demande : « ne vas-tu pas, même mort, oublier ton amertume de ces armes maudites ? Car les dieux en ont tiré notre malheur : en toi tomba notre plus fort rempart » (v. 553-556). L'âme d'Ajax s'éloigne sans répondre. Ulysse interprète le mutisme d'Ajax et son départ, du fait de sa colère et de sa rancœur (*Od.* 11. 544-545)¹⁹⁶⁶.

τοῦτ' ἔπαθ' : Le verbe ne traduit pas un destin que se serait forgé Adonis, mais bien plutôt le sort qu'il « reçoit ». Le verbe *πάσχω* a un sens négatif chez Homère et Hésiode. Chez Pindare, le verbe a le sens renouvelé de « faire une expérience » ou « éprouver » quelque chose de positif (*Pyth.* 8. 6 ; 9. 89 ; *Isthm.* 2. 24) comme ici, et dans *l'Idylle* 7 (v. 83) : ὦ μακαριστὲ Κομᾶτα, τύθην τάδε τερπνὰ πεπόνθεις, ὁ très bienheureux Comatas, toi, tu fis bien l'expérience de ces plaisirs ». L'absence d'adverbe ou de complément exprimant la fortune d'Adonis semble maintenir une forme d'ambiguïté. La forme élidée est attestée une fois avant Théocrite, chez Sophocle (*Él.* 169).

Αἴας ὁ μέγας, βαρυμάνιος ἦρωσ : Le reste de l'hexamètre est occupé par le nom hyperdéterminé d'Ajax. La manière a des précédents : on trouve un équivalent dès Homère où la détermination d'Ajax occupe tout un vers (*Αἴας δὲ πρῶτος Τελαμώνιος ἔρκος Ἀχαιῶν*, « Le premier, Ajax, fils de Télamon, rempart des Achéens », *Il.* 6. 5) et chez Sophocle (*Ajax*, 205-206) : ὁ δεινὸς μέγας ὠμοκρατῆς || Αἴας, « le terrible, l'immense Ajax aux larges épaules ». Il s'agissait peut-être aussi d'illustrer par la longueur du groupe nominal la taille du « grand Ajax », le fils de Télamon et de le distinguer du « petit », le fils d'Oïlée qui était « plus petit (...) mais beaucoup plus petit » (μείων... || ἀλλὰ πολὺ μείων) que lui (*Il.* 2. 528-529).

Αἴας ὁ μέγας : C'est une formulation homérique (*Il.* 5. 610 ; *Αἴας τε μέγας*, *Il.* 9. 169 ; *Αἴας δ' ὁ μέγας*, *Il.* 16. 358). D'après les descriptions contenues dans *l'Illiade*, le héros était de taille colossale¹⁹⁶⁷ et ne le cédait en force et en courage qu'à Achille. Le personnage d'Ajax peut rappeler les époux des Syracusaines : Dinon, caractérisé par sa colossale bêtise (v. 17) et l'irascible Diocleidas lorsqu'il a faim (χώνηρ ὄξος ἄπαν,). Ajax est caractérisé par l'épithète *διογενής* en *Il.*

¹⁹⁶⁶ Le silence d'Ajax, qualifié d'*ἄγλωσσος* chez Pindare (*Ném.* 8. 24) pourrait éclairer le silence de Praxinoa. Je renvoie à la présentation que j'ai faite à Groningen (2021).

¹⁹⁶⁷ Voir aussi : *Il.* 3. 226-227 ; ὁ μέγας ; 11. 563 ; 23. 811.

4. 489. Théocrite évoque aussi Ajax dans l'*Idylle 16* (v. 73-74) : ἔσσειται οὗτος ἀνὴρ ὃς ἐμεῦ κεκρήσει' αἰοιδῶ, || ῥέξας ἢ Ἀχιλεὺς ὅσσον μέγας ἢ βαρὺς Αἴας, « Il sera cet homme qui m'emploiera comme aède, lorsqu'il aura accompli autant que le grand Achille ou le redoutable Ajax ».

βαρυμάνιος : L'adjectif n'est pas attesté avant Théocrite et semble forgé par le poète comme une variation de l'adjectif βαρυμήνις (Esch., *Ag.* 1481). Il pourrait s'agir d'une « écorchure » linguistique intentionnelle pour distinguer la voix poétique. Chez Homère le héros est appelé Αἴαντος μεγαθύμου, « Ajax au grand cœur » (*Il.* 4. 479). « Le ressentiment profond » d'Ajax fait allusion à la dispute du héros et d'Ulysse au sujet des armes d'Achille. Agamemnon, conseillé par Athéna, les attribua à Ulysse. Jaloux, Ajax devient fou de colère et, selon la version la mieux attestée de sa mort, se suicide peu après¹⁹⁶⁸. La cause de sa rancœur est expliquée chez Homère (*Od.* 11. 543-546)¹⁹⁶⁹ bien que la scène de dispute n'y soit décrite. Ce qui frappe dans la rencontre entre Ulysse et Ajax, c'est le silence du héros face à Ulysse qui a réponse à tout et développe sa propre explication et sa propre justification des événements. Le silence d'Ajax est une mort symbolique dans le royaume des morts. Le choix de se taire réaffirme d'une certaine façon le choix de sa mort : Ajax refuse un retour même symbolique, par le biais du langage, vers le monde des vivants. En cela, le héros « muet » permet, peut-être, de proposer un autre éclairage au silence de Praxinoa.

Contrairement à Théocrite, qui reste allusif¹⁹⁷⁰, Nonnos de Panopolis (*Dion.* 6. 171 ; 9. 38) réemploie l'adjectif dans ses *Dionysiaques* pour caractériser Héra (χόλω βαρυμήνιος Ἥρης). Il prend soin d'exprimer ce qui « alourdit » l'esprit de la déesse : la colère. L'expression βαρὺς χόλος est d'ailleurs attestée chez Hésiode (*Théog.* 615), Callimaque (*Héc.* fr. 260. 41) et Apollonios de Rhodes (*Arg.* 4. 391).

Les composés en βαρυ- se répartissent entre le corpus poétique (le nom βαρυθυμία est attesté dès Sappho¹⁹⁷¹) et le corpus médical ; en effet, la « lourdeur » est un concept médical récurrent tant du point de vue physique ou physiologique que psychique. Ici, la forme dorienne βαρυμάνιος

¹⁹⁶⁸ Le héros est parfois décrit comme invulnérable ; les causes de sa mort varient suivant les mythes. L'*hypothesis* de l'*Ajax* de Sophocle décrit les principales (54-60). Le suicide d'Ajax est évoqué de diverses manières chez Pindare (*Ném.* 7. 26-27 ; 8. 25-26 ; *Isthm.* 8. 35-36) ; voir aussi Soph., *Aj.* 42, 277 et 852.

¹⁹⁶⁹ Voir aussi *Od.* 11. 544 (χόλου εἴνεκα τευχέων) ; Soph., *Aj.* 41 : Αθ. χόλω βαρυνθεὶς τῶν Ἀχιλλείων ὀπλῶν ; Pind., *Ném.* 7. 25 et 8. 27.

¹⁹⁷⁰ Le héros est dit βάρυς en *Id.* 16. 74.

¹⁹⁷¹ Obbink (2014) p. 37.

rapproche l'état psychologique d'Ajax de la μανία, de la folie et semble orienter le lecteur vers un diagnostic psychiatrique¹⁹⁷². Un autre composé de βαρύς, est attesté pour la première fois chez Théocrite (*Id.* 25. 110) : βαρύφρων, « à l'esprit accablé ». Il caractérise Héraclès, héros mélancolique par excellence.

ἥρωσ : Comme souvent chez Homère, le nom occupe le dernier spondée de l'hexamètre (*Il.* 5. 308 et 327 ; 6. 35 et 61 ; 7. 120, etc.). Chez Théocrite, le nom ἥρωσ est homotaxie en *Id.* 24. 80 et 106. Ici, il signifie « héros » au sens premier de « maître, chef, noble » qui désigne les chefs militaires des Grecs devant Troie (*Il.* 20. 110 ; 19. 34, etc.). Le nom a également une dimension « divine » car le héros est aussi un « objet de culte ». En effet, Ajax était honoré à Salamine comme divinité tutélaire de la cité lors des Αιάντεια ; il y avait un temple dans lequel se trouvait une statue du héros en ébène (Paus., 1. 35. 2 ; Hésych., s. v.).

v. 139 : οὐθ' Ἔκτωρ, Ἐκάβας ὁ γεραίτατος εἵκατι παίδων,

L'évocation d'Hector, occupe l'ensemble du vers. Le héros est désigné par sa filiation matrilinéaire et ses hauts faits ne sont pas évoqués. Il est absent de la *nekuia* d'Ulysse. Dans l'*Iliade*, Hector est un héros qui accepte son destin et la mort qui fait partie de la vie. Il déclare ainsi : νῦν αὐτὲ με μοῖρα κιχάνει, « et maintenant, voici la Moire qui s'empare de moi » (22. 303).

Ἐκάβας ὁ γεραίτατος εἵκατι παίδων : Le lien maternel est en harmonie avec le reste du texte de l'*Idylle*. Chez Homère, le lien entre Hécube et Hector est marqué par la tendresse. Au chant 24 de l'*Iliade*, Hécube évoque son fils préféré entre tous (v. 747) : Ἔκτορ ἐμῷ θυμῷ πάντων πολὺ φίλτατε παίδων, « Hector, toi le plus cher à mon cœur, et de loin, de tous mes enfants ». Au chant 6 de l'*Iliade*, Hector évoque sa mère avant son père (v. 451) : οὐτ' αὐτῆς Ἐκάβης οὔτε Πριάμοιο ἄνακτος « ni d'Hécube elle-même, ni du seigneur Priam », ce qui pourrait aussi être interprété en termes de proximité affective.

γεραίτατος : C'est le superlatif de γεραίός. Dans l'*Iliade*, l'adjectif est toujours connoté positivement et exprime la dignité (*Il.* 1. 35 ; 3. 191 et 225 ; 10. 77, etc.). Le comparatif est attesté chez Homère (*Il.* 9. 60 ; 24. 149 et 178 ; *Od.* 3. 24) ; ce n'est pas le cas du superlatif qui est attesté pour la première fois chez Alcman (fr. 1. 1. 14), puis chez Euripide (*Cycl.* 101) et Aristophane

¹⁹⁷² Le rire d'Ajax semble proverbial (Mén., fr. 401 : Αιάντειος γέλως).

(*Ach.* 286-287)¹⁹⁷³. Ici ; l'adjectif signifierait « aîné », ce qui est conforme à la tradition rapportée par Apollodore (*Bibl.* 3. 12. 5).

εἴκατι : La forme dorienne du nombre « vingt » n'est pas attestée avant Théocrite (*Id.* 4. 10 ; 5. 86 ; 14. 44) et Callimaque (*Hy.* 6. 69) chez qui elle est n'est pas employée exclusivement. La généalogie des enfants de Priam et d'Hécube est fluctuante. Contrairement à la version d'Homère qui attribue à Hécube la maternité de dix-neuf enfants¹⁹⁷⁴ (*Il.* 24. 496-498) et à Euripide qui lui en donne cinquante (*Héc.* 421), Théocrite se place, selon la scholie, en héritier de Simonide (fr. 54 [559]) qui lui attribue vingt enfants. Une autre interprétation de ce nombre pourrait être un jeu sur une suite de nombres : 18, 19 (v. 129) et 20. Il est vraisemblable qu'il s'agisse d'une « erreur » attribuée par Théocrite à la voix poétique « maladroite » des célébrantes.

v. 140 : οὐ Πατροκλῆς, οὐ Πύρρος ἀπὸ Τροίας ἐπανεθνῶν,

Πατροκλῆς : Le nominatif n'est pas homérique. Avant Théocrite, cette forme est attestée chez les prosateurs attiques Isocrate, Platon et Démosthène. Seuls des cas obliques du nom Πατροκλῆς sont attestés chez Homère (*Il.* 23. 65 ; 16. 125 ; *Od.* 11. 468). Aimé d'Achille, le héros Patrocle fait aussi partie des morts tués à Troie que voit Ulysse lors de sa *nekuia* (*Od.* 11. 468).

Πύρρος : Ce nom n'est pas non plus attesté chez Homère, mais chez les prosateurs. Pyrrhus, fils d'Achille et de Déidamie, est nommé Néoptolème chez Homère (*Il.* 19. 327 ; *Od.* 11. 506) et les Tragiques. Son nom viendrait de ses cheveux roux comme l'expliquait le poète des *Chants cypriens* d'après un témoignage de Pausanias (10. 2. 4) ou parce que son père Achille se faisait passer pour une jeune fille nommée Pyrrha lorsqu'il rencontra Déidamie. Au moment de la *nekuia* d'Ulysse, Néoptolème est vivant : Achille demande, en effet, des nouvelles de son fils à Ulysse.

Le nom Pyrrhus est bien connu dans la tradition delphique. Des auteurs comme Euripide qui attribue à Pyrrhus la naissance de la pyrrhique (*Andr.* 1135) ou Sophocle semblent bien connaître l'autre nom de Néoptolème comme en témoigne un jeu de mots dans le *Philoctète* (v. 927) : c'est, en effet, par l'apostrophe ὦ πῦρ σὺ que le héros blessé insulte le fils d'Achille.

Les traditions divergent quant aux circonstances de sa mort : il meurt assassiné par Oreste, amant d'Hermione, ou tué par les habitants ou les prêtres de Delphes alors qu'il s'appêtait à piller

¹⁹⁷³ Voir aussi, en prose : Xén., *Cyr.* 5. 1. 6 ; Plat., *Lach.* 201b 7 ; *Lois*, 855e 2 ; *Rép.* 459b 1 ; Hippocr., *Prorrhét.* 2. 39. 7.

¹⁹⁷⁴ Priam a, dans l'*Iliade*, cinquante fils dont vingt-deux sont nommés, et trois filles.

le temple d'Apollon pour venger son père. Le héros fait ensuite l'objet d'un culte héroïque à Delphes qui se développe après l'attaque des Galates en 278, sous l'influence du roi Pyrrhus¹⁹⁷⁵.

Enfin, si l'on considère la manière dont Théocrite choisit avec intention chacun des mots qu'il emploie, la répétition du mot Πύρρος / πυρρός (v. 53 ; v. 130) ne peut être fortuite. En *Id.* 4. 31, le nom désigne un poète mélique Pyrrhos d'Érythrée ou de Lesbos, selon la scholie.

ἀπὸ Τροίας ἐπανενθών : Le héros fait partie des survivants de la guerre de Troie. Le verbe ἐπανέρχομαι n'est pas homérique ; avant Théocrite il est attesté en prose et rarement en poésie (Anacréon, fr. 40 ; Eur. *Iph. Taur.* 256) ; il est attesté ailleurs chez Théocrite en *Id.* 14. 54 et pourrait contribuer à l'allure peu élaborée du passage.

v. 141 : οὐθ' οἱ ἔτι πρότεροι Λαπίθαι καὶ Λευκαλίωνες,

La deuxième partie du catalogue propose une énumération de peuples antérieurs à la guerre de Troie ; la voix poétique ne distingue plus Adonis d'un héros particulier mais de lignées entières, plus antiques encore que la génération des héros épiques.

ἔτι πρότεροι : L'adjectif a ici le sens de « premiers », « plus anciens » comme chez Homère (*Il.* 4. 308 ; 5. 637 ; 21. 405 ; 23. 332).

Λαπίθαι : Une liste de chefs Lapithes au moment de leur guerre contre les Centaures est livrée par Hésiode dans le *Bouclier* (178-182). Peuple de vaillants guerriers, les Lapithes sont, dans l'*Iliade*, des alliés des Achéens (*Il.* 12. 181). Deux Lapithes se distinguent dans l'épopée homérique par leur courage, Polypoitès et Léontée (*Il.* 12. 170-172). Survivants de la guerre de Troie, ils sont les héros fondateurs d'Aspendos en Asie Mineure. La poétesse fait peut-être allusion au sort de Pirithoos, le père de Polypoitès, qui projetant d'enlever Perséphone descend aux Enfers accompagné de son ami Thésée. Ils sont faits prisonniers par Hadès. Alors que Héraclès parvient à délivrer Thésée, il échoue à aider Pirithoos qui reste ainsi prisonnier pour l'éternité. Au chant 11 de l'*Odyssée* (v. 631), Ulysse explique qu'il s'attendait à les voir (Θησέα Πειρίθοόν τε, θεῶν ἐρικυδέα τέκνα) mais que la peur de la Gorgone lui a fait écourter le rituel.

Le père de Pirithoos, Ixion, est aussi condamné à rester aux Enfers. Hôte de Zeus sur l'Olympe, il trahit sa confiance en violant Héra selon le récit de Pindare (*Pyth.* 2). Le héros aurait

¹⁹⁷⁵ Delcourt (1965) p. 47-49. Pyrrhus affirme, comme les Éacides, dont Olympias se réclame, et par conséquent son fils Alexandre le Grand, être un descendant de Néoptolème. Les Attalides prétendent descendre de Pergamos, l'un de ses fils.

pu devenir immortel, selon le poète, car il a goûté l'ambrosie (γλυκὸν ἑλὼν βίωτον, v. 24). Au chant 3 des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, Héra envisage un scénario « impossible » : la catabase de Jason pour sauver Ixion (v. 61-63).

Δευκαλίωνες : Le pluriel semble une invention de Théocrite. La mythologie grecque compte trois personnages nommés Deucalion : le fils de Minos et Pasiphaé, roi de Crète, père d'Idoménée (*Il.* 13. 451 ; *Od.* 19. 180, etc.), un Troyen tué par Achille (*Il.* 20. 478) et le fils de Prométhée (Thuc., *Hist.* 1. 3 ; Plat., *Tim.* 22a ; Hés., fr. 5. 1 ; 234. 3, etc). Selon la scholie, le pluriel signifierait les descendants de Deucalion : ἀντὶ τοῦ Δευκαλίδαι ἀπὸ Δευκαλίωνος c'est-à-dire la première génération d'hommes après le déluge causé par Zeus. Deucalion et Pyrrha ont pour enfants Hellen, Amphictyon, Protogénie, et Pandore et Thyia. Chez Lucien (*Timon*, 4. 15), le pluriel signifie « les gens comme Deucalion » et il n'est pas impossible qu'une telle « imprécision » ait été conférée par Théocrite à la voix énonciatrice.

v. 142 : οὐ Πελοπηιάδαι τε καὶ Ἄργεος ἄκρα Πελασγοί.

Πελοπηιάδαι : La forme οἱ Πελοπίδαι (Esch., *Ag.* 1600 ; Soph., *Él* 10 ; Thuc., *Hist.* 1. 9 ; Plat., *Lois*, 685 d) est bien attestée, contrairement au nom Πελοπηιάδαι que seul Pindare emploie avant Théocrite (*Ném.* 8. 21). Parmi les Pélopidés, descendants de Pélops, on peut citer les Atrides¹⁹⁷⁶, parmi lesquels Agamemnon, mentionné au vers 137, et Thésée.

Ἄργεος ἄκρα Πελασγοί : L'expression rappelle deux formules d'Euripide : ἄνδρες Ἑλλήνων ἄκροι (fr. 703. 1). Dans les *Suppliantes* (v. 118),Adraste demandant à Thésée de l'aide pour obtenir des Thébains la restitution des corps de ses soldats après la défaite des « Sept chefs » contre Thèbes dit : ἐνταῦθ' ἀπόλεσ' ἄνδρας Ἀργείων ἄκρους, « j'y ai fait périr les meilleurs hommes d'Argos ». C'est aussi chez Euripide qu'est attestée l'expression Πελασγὸν Ἄργος (*Orest.* 692 ; 1296)¹⁹⁷⁷. Les « divins Pélasges » (δῖοί τε Πελασγοί, *Il.* 19. 177) contribuent à la guerre de Troie du côté des Troyens (*Il.* 2. 840-843) ; ils sont ensuite chassés de Thessalie par les Danéens (Eur., fr. 228. 6-8).

¹⁹⁷⁶ Le pseudo-Nonnos, dans ses *Scholia mythologica* (43. 1. 26-29) explique le nom Pélopidés et cite Atrée, Thyeste, Agamemnon, Ménélas et Oreste parmi les héros Pélopidés (πάντες οὖν οἱ ἀπὸ Πέλοπος καλοῦνται Πελοπίδαι, οἷον Ἀτρεΰς, Θυέστης, Ἀγαμέμνων, καὶ Μενέλαος, καὶ τελευταῖος Ὀρέστης).

¹⁹⁷⁷ Voir aussi 1247.

Dans l'*Iliade*, et selon les scholiastes, Homère distingue deux Argos, l'achéenne et la Pélasgique¹⁹⁷⁸ (τὸ Πελασγικὸν Ἄργος, *Il.* 2. 681). Or, cette opposition semble débattue chez les Alexandrins : Apollonios distingue les « deux » Argos¹⁹⁷⁹ tandis que Callimaque, dans l'*Hymne 5*, emploie les noms Πελασγιάδες (v. 4) et Ἀχαιιάδες (v. 13) comme synonymes. Selon A. W. Bulloch¹⁹⁸⁰ « "Pelasgian" became a common poetic alternative to "Argive" among the dramatists ». Il est difficile de connaître l'intention de Théocrite, mais il est possible que l'expression puisse donner une impression de confusion et de négligence à la voix qui s'exprime.

Ἄργεος : Dans le « flou » géographique du texte, c'est peut-être la ville d'origine de la mère de la poétesse. La ville d'Argos est citée à plusieurs reprises chez Théocrite (*Id.* 22. 158 ; 24. 123 et 129). Dans l'*Idylle 25*, le poète semble se livrer à un jeu érudit autour de l'adjectif « argien » en utilisant une série de toponymes et d'adjectif de lieu qui pourrait rappeler ce passage. En effet, le poète évoque une même région en employant des adjectifs qui la décrivent dans une forme de diachronie : Ἄργεος (v. 163) ; Ἀχαιός (v. 164) ; Ἐπειῶν (v.165) ; Ἀργείων (v. 166) ; Νεμέοιο (v. 169) ; Ἄργεος (v. 170) ; Τίρυνθα (v. 170) ; Μυκλήνην (v. 171) ; Αἰγιαλήων (v. 174) ; Ἐλίκηθεν Ἀχαιός (v. 180) ; Νεμέης (v. 182) ; Ἀπίδα κνώδαλον εὔροις (v. 183).

Conformément à son importance dans l'idéologie lagide, la ville d'Argos et ses habitants, les Argiens, occupent également une place remarquable dans l'œuvre de Callimaque et d'Apollonios de Rhodes.

ἄκρα : L'adjectif neutre substantivé ἄκρα est attesté chez Platon (*Rép.* 478e ; *Théét.* 152e). Dans *La République*, l'expression τὰ ἄκρα signifie « le plus haut rang » (478 e) ; ici, elle peut être traduite également par « les plus puissants », ou comme chez Euripide, « les plus habiles, les meilleurs » au combat.

v. 143 : Ἴλαος, ὃ φίλ' Ἄδωνι, καὶ ἐς νέωτ'· εὐθυμεύσαις

Les vers 143-144 clôturent le chant inséré dans l'hymne de la poétesse et répondent au vers 136, créant une nouvelle structure annulaire au sein du poème. Il est à remarquer que l'hymne

¹⁹⁷⁸ Voir aussi Scholie *Il.* 9. 115. 2.

¹⁹⁷⁹ Bulloch (1985) p. 122-123.

¹⁹⁸⁰ Bulloch (1985) p. 115 : « Le terme "pélasgien" est devenu une alternative poétique courante au terme "argien" chez les dramaturges ».

semble se clore sur l'envoi du chant funèbre qui devrait être chanté le lendemain. L'ensemble du chant manque donc de son propre envoi.

Ἰλαος : C'est la leçon du papyrus d'Antinoë. Cette lecture peut être soutenue par la structure annulaire du chant funèbre : l'expression Ἰλαος, ὃ φίλ' Ἄδωνι répond ainsi au début du chant ἔρπεις, ὃ φίλ' Ἄδωνι (v. 136). L'adjectif signifie en général « propice, favorable » lorsqu'il s'applique à des dieux (Hés., *Tvoux*, 338 ; Esch., *Eum.* 1040 ; Ἰλαος, ὃ δαίμων, Ἰλαος, « sois propice, ô divinité, sois propice », Soph., *Æd. Col.* 1480). Il est bien attesté dans la poésie hellénistique (Théoc., *Id.* 27. 16 ; Simias fr. 25. 10 ; Call., *Aitia*, fr. 43. 81 ; *Hy.* 3. 129 ; Rhianos, fr. 68. 3 ; Posid., *Ép.* 139 A.-B., v. 3).

L'adjectif est ici à mettre en rapport avec le participe εὐθυμεύσαις rejeté en fin de vers. En effet, l'adjectif signifie également « de bonne humeur, enjoué » (*Hy. Hom Dém.* 204 ; Plat., *Banqu.* 206d, etc.). Il est employé ici dans son double sens pour un effet de circularité dans le vers qui évoque une joie universelle, partagée.

ὃ φίλ' Ἄδωνι : La reprise de l'invocation du vers 136 fonde la structure annulaire du second chant inséré.

ἐς νέωτ' : L'expression contribue à la tonalité peu poétique du passage. Attestée pour la première fois dans une formule gnominique chez Épicharme (fr. 233), puis chez Xénophon (*Cyr.* 7. 2. 13. 3 ; 8. 6. 15. 3) et Platon (*Rép.* 461a 3), elle est particulièrement fréquente chez Théophraste chez qui elle traduit le retour cyclique de la végétation. Il n'est pas impossible que l'emprunt évoque la dimension végétale du culte d'Adonis (*Caract.* 3. 3. 5 ; *HP*, 3. 16. 2. 5 ; 10. 4. 12 ; 7. 13. 5. 3 ; 9. 11. 9. 6). La scholie rapporte la variante ἐς νέω qui n'est pas attestée ailleurs dans l'Antiquité.

εὐθυμεύσαις : C'est la lecture retenue par la plupart des éditeurs. L'emploi du féminin pluriel correspond à la dimension féminine de la seconde partie du rituel¹⁹⁸¹ et renvoie au groupe des chanteuses menées par la poétesse. Le participe signale que les vers 136-144 correspondent à un second chant inséré, le chant entonné le lendemain de la performance.

Le verbe εὐθυμέω est peu attesté en poésie avant Théocrite (Esch., fr. 350. 4 ; Sim., fr. 14. 79. 7 ; Eur., *Cycl.* 530) ; en prose, on le trouve notamment chez Xénophon (*Hell.* 7. 4. 36. 5 ; *An.* 4. 5. 30. 5 ; *Cyr.* 2. 3. 19. 3, etc.) et Platon (*Lois*, 797 et *Rép.* 383b 4). L'état psychologique des

¹⁹⁸¹ Des hommes assistent à la performance (v. 71 ; 74 ; 89). Au vers 149, tous, femmes et hommes, se réjouissent.

célébrantes s’oppose à celles de Diocleidas et d’Ajax. En effet, l’*εὐθυμία*, une joie sereine, est une émotion joyeuse attestée pour la première fois chez Pindare. C’est une notion importante chez les philosophes après Démocrite qui a composé un *Περὶ εὐθυμίας* et chez Hippocrate.

L’emploi du participe pourrait ainsi renfermer une allusion à l’*εὐθυμία* pindarique, une plénitude particulièrement associée à la poésie et que recherche le poète. Dans un fragment (fr. 155. 3), le poète s’interroge sur la manière de devenir « cher aux Muses et l’objet de l’attention de l’*Euthumia* » personnifiée (*φίλος δὲ Μοίσαις, Εὐθυμία τε μέλων εἶην*). Et, dans les *Isthmiques* (1. 63), il affirme : « Souvent ce que l’on passe sous silence cause la joie la plus grande » (*ἢ μὰν πολλάκι καὶ τὸ σεσωπαμένον εὐθυμίαν μείζω φέρει*). Pour E. Bondy, cette joie émane du poète qui a atteint une perfection formelle, dans la brièveté du discours notamment : « *εὐθυμία* is (...) the laudator’s reward for producing a well-proportioned *enkomion*¹⁹⁸² ».

En de fait, comme Pindare (*Isthm.* 1. 62), et non sans quelque ironie pour les célébrantes, Théocrite a cherché à produire « un hymne ayant une courte longueur » (*βραχὺ μέτρον ἔχων ὕμνος*) qui réjouisse ses aèdes.

v. 144 : καὶ νῦν ἦνθες, Ἄδωνι, καί, ὄκκ’ ἀφίκη, φίλος ἤξεις.

Ce vers correspond à l’envoi du chant inséré rapporté par la poétesse de cour. C’est aussi le dernier vers performé par sa voix qui nous est donné à lire.

καὶ νῦν ἦνθες : Au sein du texte, c’est une citation de Praxinoa. En effet, au vers 2, c’est avec ces mots qu’elle accueille Gorgô. Cet écho met en valeur la voix « plus simple » qui s’exprime. La citation rappelle aussi un passage de la prière à Aphrodite de Sappho (fr. 1. 25) : *ἔλθε μοι καὶ νῦν*, « viens pour moi, maintenant encore ». Outre l’emprunt par Théocrite à une voix féminine pour forger celles de ses personnages, la reprise de l’expression entre dans un réseau d’allusions à la manière de Praxinoa désormais silencieuse. Elle rapproche également, de manière amusante, Adonis et Gorgô qui sont ceux qui arrivent « même maintenant » ou « maintenant encore », les « épiphanes » tant attendus.

Ἄδωνι... φίλος : La dissociation de l’expression *φίλ’ Ἄδωνι* (v. 143) met en valeur l’adjectif *φίλος* qui reprend un sens moins formulaire et plus familier.

¹⁹⁸² Bundy (1962/2006) p. 75 : « L’*εὐθυμία* est (...) la récompense de celui qui compose l’éloge, pour avoir produit un *enkomion* bien proportionné ».

καί, ὄκκ' ἀφίκη φίλος ἤξεις : L'allitération en κ contribue à conférer à la fin de ce dernier vers du chant de la poétesse l'assurance du retour de la divinité et de la φιλία réciproque qui caractérisera ce moment.

ὄκκ' : Avant Théocrite (*Id.* 1. 87 ; 4. 21 ; 8. 68 ; 11. 22 et 23), ὄκκα ou ὄκκ', la forme dorienne de l'adverbe ὄτε, est attestée dans un fragment lyrique d'Alcman (fr. 115. 1. 1), chez certains auteurs comiques, la plupart siciliens, (Épich., fr. 165. 1 ; fr. 216. 1 ; Sophr., fr. 46. 1 ; Aristoph., *Ach.* 762) et dans la prose d'Archytas de Tarente (fr. 1. 24, 34, 41 ; fr. 2. 7, 12, 15).

ἀφίκη : Le verbe ἀφικνέομαι est homérique ; son premier sens est « arriver, parvenir à un endroit ». Cependant, « the sense of return is sts. implied in the context but is not inherent in the word¹⁹⁸³ ». Le verbe fait l'objet d'une reprise au vers 149 par Gorgô (ἀφικνεῦ) où il clôt, à son tour, l'*Idylle* et marque le départ des personnages.

v. 145 : ΓΟ. Πραξινοά, τὸ χρῆμα σοφώτατον ἂ θήλεια·

Ce vers marque le retour au mime-cadre et « le retour au réel » pour les protagonistes. Le temps du chant de la poétesse, moment empreint de sacré et de silence révérencieux, qui a permis « d'animer » les offrandes et le mythe puis proposé une évocation visuelle et sonore de la suite du rituel, se clôt avec l'ultime intervention de Gorgô. Celle-ci, tout à son enthousiasme esthétique, oublie d'abord Adonis et balaie la solennité du chant, s'il y en a eu une, pour reprendre le fil de ses idées, la critique littéraire, et sa conversation, devenue monologue, avec Praxinoa. Comme elle l'avait annoncé au vers 99, Gorgô est satisfaite. La rupture stylistique marquée par l'absence de verbe et l'emploi du nom χρῆμα traduit tant son enthousiasme que la fracture qui existe entre l'univers palatial et le monde des Syracusaines.

Mais la poétesse a-t-elle fini son chant ? Est-elle interrompue par Gorgô qui a des impatiences ? Si tel est le cas, Théocrite pourrait employer une stratégie similaire dans l'*Idylle* 3. Le monologue de Damoitas contient, en effet, un chant inséré (v. 40-51) qu'il clôt brutalement, car il a mal à la tête (v. 52).

Πραξινοά : Praxinoa reste la destinataire silencieuse des propos de Gorgô. Il est à noter que le papyrus d'Antinoë lui attribue les vers 148-149.

¹⁹⁸³ *LSJ s. v.* ἀφικνέομαι : « l'idée de « retour » est parfois impliquée dans le contexte, mais elle n'est pas inhérente au mot ». Voir : *Od.* 10. 420 ; *Pind., Pyth.* 8. 54 ; *Eur., Él.* 6 ; *Plat., Charm.* 153a.

τὸ χρῆμα : C'est la troisième occurrence du nom dans ce texte. Employé par Gorgô pour désigner les festivités au vers 23 (χρῆμα καλόν τι), le nom fait écho au commentaire enthousiaste de Praxinoa au vers 83 : ἔμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά. σοφόν τοι χρῆμ' ὄνθρωπος. Après avoir réduit son amie au silence, Gorgô rappelle ainsi le souvenir de sa voix et la renouvelle. De fait, σοφώτατον reprend σοφόν et θήλεια corrige ou précise ὄνθρωπος. La femme surpasse « l'homme ». On trouve de tels commentaires sur le genre féminin, mais négatifs, dans le texte comique, chez Aristophane (*Lys.* 677 : ἰππικώτατον γάρ ἐστι χρῆμα κάποχον γυνή¹⁹⁸⁴), Platon le comique (fr. 105.1-3 γυνή ... | ... | 3 ... ὕβριστὸν ... χρῆμα κακόλαστον) ou Ménandre¹⁹⁸⁵.

Le nom τὸ χρῆμα donne au vers une tonalité familière qui se trouve renforcée par l'emploi de l'article qui, en principe, est incorrect en fonction d'attribut¹⁹⁸⁶. Le terme χρῆμα est surprenant car il évoque, normalement, un objet, une réalité inanimée. On le retrouve employé de la même manière en *Id.* 18. 4 pour désigner des jeunes filles¹⁹⁸⁷.

σοφώτατον : La leçon des *papyri* correspond au goût de l'hyperbole des protagonistes et, faisant écho à μωνότατος (v. 137) et à ὁ γεραίτατος (v. 139), contribue à rappeler le second chant inséré dont la tonalité populaire se trouver ainsi confirmé. Le superlatif σοφώτατος est bien souvent employé dans un contexte de critique littéraire notamment chez Aristophane (*Nu.* 1378-1378 ; *Gren.* 776 ; *Guêp.* 1277), ce qui produit vraisemblablement une forme de dissonance dans le jugement de Gorgô.

ἃ θήλεια : L'adjectif substantivé est attesté ailleurs, en prose, (Hdt., *Hist.* 3. 109, Xén., *Mém.* 2. 1. 4) et surtout chez Aristote. La forme régulière θήλεια est homérique (θήλεια θεός, *Il.* 8. 7¹⁹⁸⁸) mais c'est la forme θήλυς qui est préférée des poètes. Le rejet de ἃ θήλεια traduit pour Gorgô une admiration pour la poétesse, « cette femme », et renvoie en même temps au genre féminin, en général, qui domine l'univers de l'*Idylle*. L'adjectif n'a pas de nuance péjorative, en général¹⁹⁸⁹. Ainsi, dans les *Suppliantes* d'Euripide, Thésée dit à sa mère (v. 294) : Θη. ὡς πολλὰ

¹⁹⁸⁴ Voir aussi *Lys.* 83 : Κα. ὡς δὴ καλὸν τὸ χρῆμα τῶν τιτθῶν ἔχεις, « — Ah ! la belle chose d'avoir des tétons comme les tiens ! ».

¹⁹⁸⁵ Mén., *Asp.* 243-244 ; voir aussi *Fragmenta Pseudepicharmea*, fr. 297. 4.

¹⁹⁸⁶ La leçon des manuscrits, conservée par P. Monteil (1968) est σοφώτερον. Afin de mettre en valeur l'hyperbole, Kynaston (1892) suggère de ponctuer après l'adjectif, mais c'est inutile. L'effet produit reste le même.

¹⁹⁸⁷ L'expression trouve des échos plus tardifs, dans l'*incipit* des romans de Chariton d'Aphrodise (1. 1 : θαυμαστόν τι χρῆμα παρθένου) et de Xénophon d'Éphèse, (1. 1 : παῖς Ἀβροκόμης, μέγα δὴ τι χρῆμα).

¹⁹⁸⁸ Voir aussi : *Il.* 2. 767 ; 8. 7 ; 11. 681 ; 20. 222 ; *Od.* 4. 636 ; 9. 439 ; 14. 16 ; 21. 23.

¹⁹⁸⁹ Il est manifestement péjoratif en Esch., *Choe.* 303.

γ' ἐστὶ κάπὸ θηλειῶν σοφά, « puisque bien des choses sages émanent des femmes ». Chez Méléagre (*AP* 7. 15. 2), Sappho est la meilleure des femmes poètes (θηλειᾶν) : Οὔνομά μευ Σαπφῶ· τόσσον δ' ὑπερέσχον ἀοιδὰν || θηλειᾶν, ἀνδρῶν ὅσσον ὁ Μαιονίδαας, « mon nom est Sappho, et j'ai dominé le chant des femmes, comme le Maionide celui des hommes ».

Ailleurs chez Théocrite, l'adjectif caractérise « une troupe de jeunes filles » (θηλυς νεολαία), en *Id.* 18. 24, et en *Id.* 16. 49, l'adjectif désigne la peau de Kyknos : θῆλυν ἀπὸ χροιάς Κύκνον, « Kyknos, à la peau de femme ». En effet, l'adjectif s'emploie par analogie pour décrire ce qui a les qualités d'une femme ou d'une chose féminine : « tendre, délicat, » (*Od.* 8. 324 ; *Il.* 8. 520).

v. 146 : ὀλβία ὄσσα ἴσατι, πανολβία ὡς γλυκὸ φωνεῖ.

Le ton s'élève. La construction du vers annonce celle du v. 149. La gradation ὀλβία (...) πανολβία traduit l'exaltation de Gorgô¹⁹⁹⁰, comme la polyptote χαῖρε (...) χαίροντας et, ainsi qu'au vers précédent, l'absence de verbe principal.

Le début du vers remanie deux commentaires de Praxinoa et contribue encore à faire résonner sa voix, malgré son silence. Il propose d'abord une nuance au commentaire de Praxinoa après la rencontre avec la vieille femme aux abords du palais (v. 64) : πάντα γυναῖκες ἴσαντι. Par ailleurs, la reprise de l'adjectif ὀλβία fait écho à la remarque de Praxinoa au vers 24 : ἐν ὀλβίῳ ὄλβια πάντα. Gorgô confirme la vérité de la formule gnomique énoncée par son amie : la poétesse de cour contribue à l'opulence du palais. Cependant, la définition de la richesse a évolué. Le chant permet à Gorgô de redéfinir le concept d'opulence et d'exprimer qu'elle peut être « immatérielle » car la poétesse est riche de « son savoir ».

Il reste, dans ce passage, une forme d'ambivalence assez caractéristique de la manière de Théocrite¹⁹⁹¹. Le chant de la poétesse est-il « bon » ? Il s'est révélé « inégal » pour le lecteur extérieur, il a ébloui Gorgô « la groupie » au poème et peut-être contribué à « tétaniser » Praxinoa. L'emploi des deux verbes du v. 99 décrivant les sons émis par la poétesse au seuil de son chant : φθεγξεῖται et διαχρέμπεται ont placé, d'emblée, sous le signe de la dissonance cet intermède. Ils convoquent le vocabulaire hippique alors même que Praxinoa est « phobique ».

¹⁹⁹⁰ La répétition ὀλβία... πανολβία trouve un écho dans l'*Idylle* 24 (v. 9) : ὀλβιοὶ εὐνάζοισθε καὶ ὀλβιοὶ ἂν ἴκοισθε. Si le poème est antérieur, Gorgô « renchérit » sur Théocrite.

¹⁹⁹¹ Burton (1984) p. 120 : l'auteur nomme cette ambivalence du poète « the multidimensionality of meaning ».

De fait, dans les mots de Gorgô, se lit aussi une sorte de manifeste poétique qui célèbre compétence technique et suavité poétique tout en marquant subtilement la primauté de l'agrément sonore. L'expression γλυκὸ φωνεῖ rejetée en fin de vers et mise en valeur par la gradation, se démarque du reste du vers par sa sonorité. Là encore, il y a eu glissement de la matérialité du miel (v. 109) à l'immatérialité du son : le poème doit d'abord être doux et c'est l'une des caractéristiques du manifeste bucolique au début de l'*Idylle 1*¹⁹⁹².

À travers la critique de Gorgô, Théocrite pourrait donc parler de ses idéaux esthétiques et de sa manière poétique. Bien plus, en liant richesse matérielle et richesse immatérielle du poète, il n'est pas impossible que le poète exprime une autre aspiration qu'il développe dans les Charites : au poète riche de ses chants, devrait correspondre son aisance matérielle.

ὀλβία : C'est la troisième occurrence de l'adjectif dans le texte. Il est employé à deux reprises au v. 24 par Praxinoa (ἐν ὀλβίῳ ὀλβια πάντα). Réduite désormais au silence, elle se fait cependant entendre à travers des reprises textuelles dans la bouche de Gorgô. L'adjectif qui signifie « heureux, fortuné » caractérise le bonheur matériel qui s'accompagne souvent d'un pouvoir sur les hommes conféré par les dieux¹⁹⁹³.

Ici, l'adjectif subit une inflexion de son sens qui confère à la poétesse un bonheur spirituel, une bénédiction d'un autre ordre que l'on retrouve à la fin de l'*Oaristys* (*Id.* 27. 72) avec un jeu de mots possible sur ποιμάν et ποίημα : Δέχυσσο τὰν σύριγγα τεὰν πάλιν, ὀλβιε ποιμάν, « reçois de nouveau ta syrinx, bien heureux pâtre ». Théocrite se souvient sans doute ici d'Hésiode (*Théog.* v. 96-97) : ὁ δ' ὀλβιος, ὄντινα Μοῦσαι || φίλωνται· γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδή, « il est bienheureux celui que les Muses chérissent ; de sa bouche s'écoule une voix suave ».

ὄσσα : C'est la quatrième occurrence du mot du mot dans le texte et la manière rapproche l'énonciation des trois voix féminines principales du poème (v. 41 ; 115 et 117). La rupture de construction souligne l'intensité de l'émotion de Gorgô. Gow¹⁹⁹⁴ rapproche ce passage et le vers 66 de l'*Idylle 13* : ἀλώμενος ὄσσ' ἐμόγησεν || οὔρα καὶ δρυμούς, « combien d'énergie il consuma à parcourir en tous sens monts et bois ! ». Le rapprochement pourrait même contribuer à confirmer la validité de la voix poétique de Gorgô dans la mesure où elle écho à l'exclamation du poète lui-même dans l'*Idylle 13* (v. 66-67) et à son émotion face au désespoir d'Héraclès.

¹⁹⁹² Kossai (1997).

¹⁹⁹³ Voir commentaire au v. 24.

¹⁹⁹⁴ Gow (1952) t. II p. 303.

ὄσσα ἴσατι : L'hiatus, qui annonce un second hiatus, χαῖρε, Ἄδων au vers 149, s'explique par la présence d'un ancien digamma (ῖσατι) et la « maîtrise de l'hypotexte homérique » conférée à Gorgô.

ἴσατι : Le verbe fait écho à deux commentaires de Praxinoa. Au vers 64 : πάντα γυναῖκες ἴσαντι, καὶ ὡς Ζεὺς ἠγάγεθ' Ἥρην et au vers 83 : σοφόν τοι χρῆμ' ἄνθρωπος. Le verbe reprend aussi l'idée du vers précédent : Πραξινοῖα, τὸ χρῆμα σοφώτατον ἂ θήλεια. La science des femmes est rarement saluée sans ambivalence dans la littérature¹⁹⁹⁵ et le passage ne fait pas exception¹⁹⁹⁶.

La notion de « savoir » est importante pour les Syracusaines (v. 64 ; 91 ; 99 ; 146) ; elle peut être mise en relation avec la conception du poète selon Pindare notamment, qui est σοφός, « compétent, sage », mais aussi de l'émergence de poétesses reconnues comme Érinna, Nossis, Anytè ou plus obscures comme Aline dont seule l'épigramme funéraire a survécu (34 Bertrand = GV 1312 Peek)¹⁹⁹⁷.

Cependant, les commentaires de Gorgô semblent convoquer le souvenir d'une femme experte entre toutes, Médée¹⁹⁹⁸. L'expression πολὺιδρις ἀοιδός (v. 97) pourrait, en effet, rappeler le vers 285 de la tragédie *Médée*, lorsqu'Euripide fait dire à Créon : σοφὴ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις, « tu naquis savante et maîtresse en bien des mauvaises choses ». Plus loin, l'auteur exprime à travers la voix du coryphée (v. 1081-1089), que si tous les hommes ont une « Muse intérieure », seules quelques rares femmes sont concernées.

πανολβία : L'adjectif est très rare : il n'est attesté qu'à trois reprises avant Théocrite. Il décrit une faveur divine dans l'*Hymne homérique à Dionysos* v. 54 : καί μιν ἔθηκε πανόλβιον. Surtout, l'adjectif est attesté à deux reprises chez Théognis (*Élég.* 1. 441 et 1162) dans l'expression Οὐδεὶς γὰρ πάντ' ἐστὶ πανόλβιος, « personne n'est parfaitement heureux » ni parfaitement « béni ».

Théocrite se souvient aussi d'Hésiode dans ce vers (*Théog.* v. 96-97) : ὁ δ' ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι || φίλωνται· γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδὴ, « fortuné est l'homme que les Muses aiment ; un chant sucré coule de sa bouche ».

¹⁹⁹⁵ Dans le *Banquet* de Platon (208b 8), Socrate évoque « la très sage Diotime » (ᾧ σοφωτάτη Διοτίμα).

¹⁹⁹⁶ Mais c'est chez Euripide, que l'on trouve sans doute le plus de référence à la sagesse ou à la science des femmes, le plus souvent de manière négative, cependant, à travers la figure de Médée ou la voix d'Hippolyte (*Hipp.* 640 ; 643).

¹⁹⁹⁷ Bing (1998) p. 133-135.

¹⁹⁹⁸ Voir aussi la tirade de Médée (v. 291-311) et l'emploi du superlatif σοφώταται (v. 409) associé à la malveillance des femmes.

Le lecteur se trouve ainsi confronté à deux références qui se « télescopent ». L'emploi de l'adjectif πανόλβιος cause une forme de dissonance qui trouble le commentaire de Gorgô par le biais de la référence à Théognis.

ὥς γλυκὺ φωνεῖ : Conformément à sa pratique allusive qui peut se lire à divers niveaux¹⁹⁹⁹, Théocrite maintient une certaine ambivalence quant à la référence mobilisée par son personnage : il peut s'agir de la poésie archaïque et même d'une référence savante à Pindare. Mais c'est dans l'univers de la fable que se trouve la formulation la plus proche. Chez Ésope, c'est la cigale qui a une douce voix : γλυκεῖαν ἔχει τὴν φωνήν, (*Fable* 1. 3).

La métaphore du chant « sucré » est attestée dès Homère²⁰⁰⁰ (*Il.* 1. 249) et Hésiode (Hés., *Théog.* 83 ; *Tvauux*, 96-97), comme chez les poètes lyriques tels Sappho (fr. 71. 5-6 : μέλ[ος] τὴν γλύκερον .[|| []α μελλιχόφων[]) ou Pindare (γλυκὺ (...) μέλος, *Ol.* 10. 3 ; γλυκὺς τ' αὐλός, *Ol.* 10. 94). Le rapprochement est sans doute fondé sur la paronomase μέλι/μέλος. Une autre poétesse, Nossis se qualifie elle-même par la suavité de sa voix (*AP* 5. 170. 2) : ἀπὸ στόματος δ' ἔπτυσσα καὶ τὸ μέλι, « de ma bouche, je crache aussi le miel ».

Le chant « sucré » est un motif qui apparaît ailleurs dans la poésie de Théocrite : ainsi dans l'*Idylle* 7 (v. 82), le poète décrit l'origine du beau chant de Comatas nourri par les abeilles, οὐνεκά οἱ γλυκὺ Μοῖσα κατὰ στόματος χέει νέκταρ, « parce que la Muse versa en sa bouche du doux nectar ».

Enfin, conformément à l'intérêt de Théocrite pour le lexique, l'expression γλυκὺ φωνεῖ pourrait renvoyer sinon à un écho à un poème de Pindare perdu, du moins à un emprunt au vocabulaire critique de la poésie lyrique. L'adjectif γλυκύφωνος est attesté dans une scholie à Pindare (*Ol.* 4. 4) et semble apparaître également dans le commentaire d'un *encomium* conservé de manière fragmentaire dans un papyrus (*P. Oxy.* XXXII 2636, col i. 20) : γλυκυφω[v]²⁰⁰¹.

γλυκὺ : C'est la première occurrence de l'adjectif γλυκὺς dans le texte ; mais son synonyme γλυκερὸς caractérise Zopyrion (γλυκερὸν τέκος, v. 13) et le miel des gâteaux disposés autour

¹⁹⁹⁹ Burton (1984) p. 120 : « his multivalent reading of Gorgo's remarks illustrates how word repetitions enable Theocritus to explore poetry's capacity to create passages for internal (and external) audiences without losing its self-ironic edge ».

²⁰⁰⁰ Pour le chant qualifié de γλυκὺς ou ἡδύς, voir Hom., *Il.* 1. 247-249 ; *Od.* 8. 64 ; 22. 145 ; Hés., *Théog.* 39-40, 83-84 ; 97 ; Pind., *Ném.* 1. 4 ; 4. 44 ; 5. 48 ; 7. 21 ; 9. 3 ; *Ol.* 6. 96 ; 7. 8 ; 10. 3, 93-94, etc. On pense aussi à l'adjectif ἡδύ au début de l'*Idylle* 1 et v. 146 ; *Id.* 7. 145.

²⁰⁰¹ Prodi (2021) p. 188.

d'Adonis (v. 1117), ce qui contribue aux effets d'échos dans le texte et confirme la possibilité d'interpréter en termes métalittéraires la présence de certains objets et de certains personnages .

v. 147 : ὥρα ὁμως κῆς οἴκον. ἀνάριστος Διοκλείδας·

La mise en valeur de ὥρα en début de vers indique un urgent retour au réel et à ses devoirs d'épouse pour Gorgô. La formule elliptique ὥρα ὁμως κῆς οἴκον peut-être rapprocher de l'expression populaire anglaise : « Time for home ! ». Le festival a bouleversé l'organisation de la journée et la parenthèse « enchantée » doit se refermer. Comme au début du poème, c'est Gorgô qui se préoccupe du temps qui passe. Au vers 26, elle enjoint Praxinoa à partir (ἔρπειν ὥρα κ' εἶη) : à cette occurrence d'ὥρα, correspond ici, le temps de rentrer. Le mot participe à la construction annulaire du poème et la met en relief.

Le vers est marqué un style elliptique familier déjà rencontré plus haut et l'asyndète. L'omission du verbe dans chacune des propositions, la crase κῆς et le rythme heurté du début du vers associé aux effets de sonorités traduisent le fatalisme de Gorgô qu'elle explique de manière marquée, par l'emploi de deux tétrasyllabes, en fin de vers.

Le motif du retour chez soi n'a ici plus rien d'épique : associé au thème du repas, il est particulièrement attesté chez Aristophane (fr. 675) :

ἐπτάπους γοῦν ἢ σκιά 'στιν,
 ἢ 'πι τὸ δεῖπνον <ὥρα>
 ὡς <ὀρᾶς>, ἤδη καλεῖ μ'
 ὁ χρόνος ὁ φιλοτήσιος.

*L'ombre du cadran fait déjà sept pieds ; c'est l'heure du repas,
 comme tu vois, alors le temps du repas entre amis m'appelle.*

Ce vers confirme ainsi la dimension comique du mime-cadre ; Gorgô retourne à sa condition d'épouse qui est une forme d'esclavage, comme le montre le rapprochement avec un autre fragment d'Aristophane (fr. 464) : ὥρα βαδίζειν μούστιν ἐπὶ τὸν δεσπότην· || ἤδη γὰρ αὐτοὺς οἴομαι δεδειπνάειν, « Il est temps pour moi d'aller jusqu'à chez mon maître car je crois qu'ils ont désormais dîné ».

Théocrite se souvient d'une clôture probablement topique²⁰⁰² du texte comique, que l'on trouve par exemple, dans l'*Assemblée des femmes* (1163-1165a). L'heure du départ des personnages qui coïncide avec le moment de la fin de la pièce est imposée par l'impératif d'un repas, ce qui crée un parallèle de construction entre notre *Idylle* et la pièce d'Aristophane²⁰⁰³ :

ὦ ὦ, ὥρα δὴ,
 <ὦ> φίλαι γυναῖκες, εἶπερ μέλλομεν τὸ χρῆμα δρᾶν,
 ἐπὶ τὸ δεῖπνον ὑπανακινεῖν.

Oh, Oh, voici l'heure, chères femmes (si nous avons vraiment l'intention de mener à bien l'affaire), de nous lever et de partir au dîner.

Le même procédé se trouve aussi chez Héronidas (*Mim.* 6. 96-97) : ὑγίαινέ μο[ι, Κοριτ]τί. λαιμᾶι τ[ις], κῶρη || ἡμῖ[v] ἀφ[.....] ἐστί. « Porte-toi bien, ma Corytto ! Quelqu'un a faim et il est l'heure pour nous... ». De même, à la fin des *Thesmophories* (1227-1231), les acteurs ou les personnages (dans une forme d'ambivalence) estiment en avoir assez fait :

ἀλλὰ πέπαισται μετρίως ἡμῖν·
 ὥσθ' ὥρα δὴ 'στιν βαδίζειν
 οἴκαδ' ἐκάστη. Τὸ Θεσμοφόρω δ'
 ἡμῖν ἀγαθὴν
 τούτων χάριν ἀνταποδοῖτον.

Mais c'est assez joué pour nous. Alors, voici l'heure que chacune rentre chez elle. Et que les deux Thesmophores nous offrent en retour de ceci²⁰⁰⁴ leur bonne grâce.

Comme ici, le motif du retour des femmes chez elles est associé à la fin d'une performance : la « grâce divine » est conçue comme un contre-don de la part de la divinité en remerciement. Chez Aristophane, la divinité rend grâce pour la pièce et de l'engagement des acteurs ; chez Théocrite, du fait plus large des efforts des célébrants, la grâce d'Adonis concernera tous les hommes et les femmes mobilisés pour les Adonies (v. 149).

²⁰⁰² Dans un autre registre, c'est aussi la manière de clore l'*Apologie de Socrate* de Platon (42e) : Ἀλλὰ γὰρ ἤδη ὥρα ἀπιέναι, ἐμοὶ μὲν ἀποθανουμένῳ, ὑμῖν δὲ βιωσομένοις·

²⁰⁰³ L. Bouly de Lesdain (2021) p. 234-240 insiste sur la parenté formelle des deux textes.

²⁰⁰⁴ Le pronom-démonstratif τούτων se référant et aux éléments de l'intrigue de la pièce et de la performance.

ῥα : Le nom est répété à trois reprises dans le texte ; ici, il fait écho à son emploi au vers 26 (ἔρπειν ῥα κ' εἴη) et s'oppose au vœu de bonheur constant que le nom ῥα exprime au vers 74 dans l'expression κῆς ῥας κῆπειτα. Cette répétition est également à mettre en relation avec les Saisons, divinités tutélaires du temps sacré dans ces Adonies.

Le temps de « liberté » sinon de joie des Syracusaines est bien prosaïque, minuté ; il dépend de l'agenda politico-religieux des souverains et de l'organisation domestique. Ce temps du retour correspond ainsi à la nécessité de subir la loi domestique. En dépit de l'existence d'heures humaines et d'heures sacrées, Adonis et les Syracusaines subissent paradoxalement le même esclavage du temps.

Il se pourrait même que le chant de la poétesse ait été interrompu, non car il est achevé (il manque de l'envoi attendu, par exemple) mais parce que la capacité d'attention allouée par Gorgô au spectacle, elle, se trouve épuisée.

ὅμως : L'adverbe est aussi répété à trois reprises²⁰⁰⁵ dans le poème. Il apparaît énoncé par Praxinoa, (δὸς ὅμως v. 30) lorsqu'elle accepte le savon « quand même » et au v. 72, lorsque l'étranger dit qu'il fera « quand même » attention au châte (ὅμως δὲ φυλάξομαι). Son emploi convoque de nouveau la manière de Praxinoa Il semble donner à l'hexamètre une impression de langage quotidien et banal, comme en *Id.* 14. 11 : ὅμως δ' εἶπον τί τὸ καινόν, « Dis-moi quand même : quoi de neuf ? ».

L'adverbe semble aussi traduire la résignation. Les personnages ne sont pas maîtres de ce qui se passe autour d'eux. Au sein de l'*Idylle*, on observe ainsi une gradation dans l'usage de l'adverbe : dans un premier temps, les contrariétés sont matérielles, même si le châte à une importance symbolique particulière. Ici, c'est à la liberté que Gorgô admet renoncer et cela sonne comme une défaite.

κῆς οἴκον: La forme de la crase est incertaine pour les v. 74 et 136²⁰⁰⁶. Il convient de noter l'ellipse du verbe de mouvement et la valeur d'insistance de la conjonction καὶ « aussi » qui semble répondre à la formule κεις Ἀχέρωντα (v. 136). Adonis comme les Syracusaines ont fini le temps

²⁰⁰⁵ Il y a un jeu sur le chiffre « 3 » dans le texte qui se traduit, à une échelle microscopique, par trois répétitions d'un même mot, d'une tournure.

²⁰⁰⁶ Cette crase est rare, par ailleurs. Elle est attestée en *Id.* 18. 15, chez Héronidas, *Mim.* 2. 88 et 4. 34 et en *AP* 7. 731. 6.

de la joie. Au vers suivant, Gorgô utilise une autre crase, $\chi\acute{\omega}\nu\eta\rho$, tandis qu'au vers 149, l'absence de crase dans l'expression $\kappa\alpha\iota \ \acute{\epsilon}\varsigma \ \chi\alpha\acute{\iota}\rho\omicron\nu\tau\alpha\varsigma$ semble marquer une forme solennité.

ἀνάριστος : C'est la seule occurrence de cet adjectif en poésie ; il contribue à la tonalité familière et prosaïque de l'hexamètre et à marquer le fatalisme de Gorgô. Avant Théocrite, il est employé chez Xénophon pour souligner l'endurance d'Agésilas (*Hell.* 4. 5. 8. 4) et le courage des soldats Athéniens (*Hell.* 7. 5. 15. 9) qui, en dépit de la faim, accomplissent leur devoir de combattants. L'*ethos* de Diocleidas se trouve encore dégradé par l'emploi de cet adjectif rare : par opposition aux vaillants militaires, Diocleidas est un anti-héros, un homme incapable d'agir, même cloîtré chez lui, s'il n'a pas mangé. Se surimpose peut-être un jeu de mots avec le superlatif ἄριστος : Diocleidas est privé des qualités qui font les héros²⁰⁰⁷, mais aussi les « meilleurs » au sens philosophique²⁰⁰⁸ comme suggère le préfixe privatif ἀν-.

L'adjectif ἀνάριστος, qui relève du vocabulaire médical, est aussi attesté dans le corpus hippocratique²⁰⁰⁹. Dans un passage du *De diaeta in morbis acutis* (9. 27-30), l'auteur souligne l'importance des habitudes alimentaires et de la routine de chacun. Sauter un repas peut s'avérer nuisible et source de problèmes importants, surtout pour les déséquilibrés de la « bile amère ». Théocrite confère ici à Gorgô une parole « technique ». En effet, Théocrite choisit la forme employée par les médecins, et non l'adjectif ἀναρίστητος attesté chez les poètes comiques. Le type de l'affamé semble, en effet, traverser le genre comique (Eupolis, fr. 68 ; $\delta\iota\acute{\alpha} \ \tau\eta\varsigma \ \acute{\alpha}\gamma\omicron\rho\alpha\varsigma \ \acute{\epsilon}\tau\rho\epsilon\chi\omicron\nu$ ἀναρίστητος ὄν, Aristoph., fr. 454 ; Antiph., fr. 141 ; Timoclès, fr. 24 ; Alexis, fr. 233).

L'adjectif est un dérivé du nom ἄριστον, attesté deux fois chez Homère où il désigne le repas du matin (*Il.* 24. 124) pris peu après le lever du jour (*Od.* 16. 2). Étymologiquement, il renvoie au nom de l'aube (ἠώς, ἦρι, αὔριον). Le nom ἄριστον désigne ensuite le déjeuner (Aristoph., *Ass.* 348 ; Xén., *Cyr.* 4. 2. 38 ; Hdt., *Hist.* 3. 26 ; 6. 78 ; Thuc., 4. 90 ; 7. 81, etc.). Les deux amies se quittent donc au plus tard en début d'après-midi.

Enfin, chez Aristophane, le thème du repas est très souvent lié à la sexualité : au bon repas, succèdent d'autres plaisirs tandis que les métaphores culinaires abondent pour décrire les plaisirs domestiques de la chair²⁰¹⁰. Chez Gorgô comme ailleurs dans la comédie, le repas au sens strict et/

²⁰⁰⁷ Le superlatif est employé plus de 280 fois chez Homère.

²⁰⁰⁸ Le superlatif est attesté plus de 490 fois chez Platon.

²⁰⁰⁹ *De diaeta i-iv*, 70. 25 ; 76. 19 ; 79. 20 ; 82. 28 ; *De diaeta in morbis acutis*, 9. 42.

²⁰¹⁰ Thiery (2003).

ou figuré est garant de la paix des ménages : on assiste alors peut-être en filigrane à la dégradation comique de l'harmonie conjugale empreinte de divin des Lagides.

Λιοκλείδας : Comme au vers 18, le nom de l'époux occupe la position finale du vers. Cette mise en valeur renforce le ton d'insulte et de reproche. Noter les sonorités rudes du nom qui contribuent à la négativité que souhaite donner Gorgô au personnage, « le dieu des clés » selon l'onomastique.

v. 148-149 :

Le papyrus d'Antinoë (P3) attribue ces deux derniers vers à Praxinoa.

v. 148 : χώνηρ ὄξος ἄπαν, πεινᾶντι δὲ μηδὲ ποτένης.

χώνηρ : La crase est dorienne et renvoie probablement encore à la diction comique. La seule crase comparable se trouve chez Aristophane (*Lys.* 594) : Πρ. οὔκουν χᾶνδρες γηράσκουσιν; « les hommes vieillissent aussi, n'est-ce pas ? ». Par ailleurs, Théocrite emploie la même forme dans une épigramme dédiée à Épicharme (*Ép.* 18. 1) : Ἄ τε φωνὰ Δώριος χώνηρ, « dorien est mon dialecte, et cet homme aussi ». Apollonios Dyscole (*Synt.* 483. 10) signale la perte de l'aspiration dans la crase chez les Doriens²⁰¹¹.

Comme au vers 18, Gorgô « comprime » les mots qui désignent son époux : cela confère une forme de familiarité, ici teintée de dédain, pour cet « homme » qui détient cependant un pouvoir sur elle, comme en témoigne la position liminaire de χῶμος (v. 18) et de χώνηρ.

ὄξος ἄπαν : Si la leçon est correcte²⁰¹², Gorgô est caractérisée par ses phrases nominales, ses hyperboles imagées et des « tics » de langage ; la formulation fait écho à l'expression ἄπαν ῥύπον (v. 20).

ὄξος : Cette forme acide du vin a une place dans le texte comique au sens propre²⁰¹³ comme au sens figuré²⁰¹⁴. Le vinaigre s'oppose ici à la douceur du chant de la poétesse (γλυκὸν, v. 146) et

²⁰¹¹ Gow (1952) t. II p. 18. Voir aussi v. 126 : χῶ (...) καταβόσκων.

²⁰¹² La scholie et plusieurs manuscrits portent la leçon ἄγαν.

²⁰¹³ Par exemple : Aristoph., *Ach.* 35.

²⁰¹⁴ Théocrite emploie le nom dans l'*Idylle* 10 (v. 13) : ἐγὼ δ' ἔχω οὐδ' ἄλις ὄξος. Le mot renvoie à la pauvreté de Milon, et peut-être aussi, à sa frustration sexuelle.

aux offrandes disposées autour d'Adonis. Les images de l'aigreur et de l'âpreté de la colère sont fréquentes. Comme le vin aigre, le vinaigre semble avoir été proverbial dans cet emploi²⁰¹⁵. C'est même « le condiment tout indiqué pour assaisonner la chicane » selon J. Taillardat²⁰¹⁶. Chez Aristophane, un dénommé Hyperbolos est ainsi traité de « vin aigri » : ὀξίνην Ὑπέρβολον (*Cav.* 1304) ; dans *Les Guêpes*, les insectes ont « un esprit piquant par nature » θυμὸν ὀξίνην πεπωκότες, (*Guêp.* 1082).

Ici, la métaphore se double d'un jeu de mots possible avec l'adjectif ὀξύς, épiclèse du dieu Arès dans l'*Iliade* (2. 440). C'est d'ailleurs la leçon, non retenue ici, du Papyrus d'Antinoë. Enfin, notons la parenté entre le vinaigre et la bile noire chez les médecins antiques. Hippocrate (*Acut.* 16. 44-45) affirme ainsi que le vinaigre augmente les humeurs noires (ἀναγωγὸν γὰρ μελάνων ὄξος). L'expression pourrait ainsi contribuer à l'isotopie du dérèglement psychique et de la mélancolie dans l'*Idylle*.

πεινᾶντι δὲ μηδὲ ποτένθης : La symétrie consonantique de la fin du vers confère une solennité puissante à la défense d'approcher le mari affamé qui semble doté de dents.

πεινᾶντι : À travers l'emploi du verbe πεινάω, Gorgô convoque l'image du lion affamé dans l'*Iliade* ; l'emprunt se signale par l'emploi du participe présent et son appropriation, par la forme dorienne. En effet, le verbe πεινάω attesté à trois reprises dans l'*Iliade* n'est employé qu'au participe et le verbe est systématiquement associé à la figure du lion²⁰¹⁷ (λέων (...) πεινάων, 3. 25 ; λέοντε (...) ἄμφω πεινάοντε, 16. 758 ; λέοντα (...) μέγα πεινάοντα, 18. 162).

La faim est, ensuite, un thème particulièrement exploité dans le genre comique²⁰¹⁸ : le verbe est bien attesté chez les poètes comiques comme Aristophane (*Cav.* 1270 ; *Nu.* 441 ; *Plout.* 539 ; *Ach.* 535).

Enfin, la faim semble incompatible avec les plaisirs de l'amour si l'on se fie à la formule d'Euripide : ἐν πλησμονῇ τοι Κύπρις, ἐν πεινῶντι δ' οὔ, « Cypris est dans la satiété, pas chez l'affamé » (fr. 895). L'idée se retrouve chez Achéos (fr. 6) : >> ἐν κενῇ γὰρ γαστρὶ τῶν καλῶν ἔρωσ || οὐκ ἔστι· πεινῶσιν γὰρ ἡ Κύπρις πικρά, « Car dans le ventre vide, on ne trouve pas le désir

²⁰¹⁵ Voir aussi Com. Adesp. fr. 698 : ὄξος ἡκρατισμένος.

²⁰¹⁶ Taillardat (1962) p. 198.

²⁰¹⁷ Le verbe πεινάω est attesté une fois, suivi du génitif et à la forme négative, dans l'*Odyssée* (20. 137).

²⁰¹⁸ Wilkins (2001).

des galanteries. Cypris est amère, en effet, à ceux qui ont faim ». Dans l'apaisement de la faim de l'époux, se dessine ainsi un geste de piété envers Aphrodite.

ὄξος ... πεινᾶντι : Comme au vers 112, il pourrait y avoir un jeu étymologique par décomposition. L'adjectif ὄξυπτενος « qui a une faim aigüe » est attesté surtout chez les poètes comiques (Démon. fr. 1. 2 ; Antiph. fr. 276. 2 ; Eub. fr. 10. 4 ; Diph. fr. 95. 2) ; il qualifie l'aigle chez Aristote (*H. A.* 619b 29).

ποτένοθης : La forme est dorienne ; la 2e personne du singulier du subjonctif aoriste exprime la défense. On peut considérer avec P. Monteil²⁰¹⁹ qu'il a ici une valeur générale et qu'il ne s'adresse pas « personnellement » à Praxinoa.

v. 149 : χαῖρε, Ἄδων ἀγαπατέ, καὶ ἐς χαίροντας ἀφικνεῦ.

Sans transition avec le vers précédent, le ton s'élève à nouveau. Avec ce vers, Gorgô assume non seulement la clôture de la partie mimique de l'*Idylle* mais aussi celle de l'hymne de la poétesse dont elle reprend certains mots. En effet, la formule de congé des v. 143-144) n'était pas traditionnelle et semblait clore le chant enchâssé des célébrantes²⁰²⁰. Gorgô rétablit donc par ce vers, l'hymne dans une tradition ancienne. En lui confiant la conclusion du chant de la fille de l'Argienne, et l'envoi de l'hymne, Théocrite confirme le statut de double du poète à la Syracusaine²⁰²¹ et lui offre un moment important tant du point de vue religieux, l'expression d'une prière²⁰²² et de la formule de congé caractéristique de l'hymne, que formel. Le vers est particulièrement équilibré et met en valeur la notion de χάρις à travers le parallélisme et la polyptote²⁰²³ χαῖρε... χαίροντας qui traduit la réciprocité visée par l'hymne : réjouir le dieu par le chant pour qu'il réjouisse à son tour ceux qui lui offrent cette offrande musicale.

Ce dernier vers achève non seulement la composition circulaire du chant inséré de la poétesse mais aussi la structure annulaire de l'*Idylle* qui s'ouvre et se clôt avec Gorgô, d'un « bonjour » à un « au revoir ».

²⁰¹⁹ Monteil (1968) p. 168.

²⁰²⁰ Létoublon (2013) p. 31 : « En fin d'hymne, la formule de salut usuelle en grec depuis Homère est χαῖρε au singulier associé à un vocatif désignant la divinité ».

²⁰²¹ Le Papyrus d'Antinoë attribue à Praxinoa les deux derniers vers.

²⁰²² « S'il y a une prière dans les *Hymnes*, c'est à la fin, quand l'énonciateur ferme son poème » comme le synthétise Létoublon (2013) p. 32. À rapprocher d'Hérod., *Mim.* 4. 86 ; Call., fr. 112. 7 Pf.

²⁰²³ La polyptote est à rapprocher des vers 24 et 146 ; le trait d'écriture est caractéristique de la poésie hellénistique.

χαῖρε : Cet impératif fait partie de la formulaire du genre hymnique : c'est « le "salut" au dieu qui, par la forme χαῖρε, ouvre la partie finale de la plupart des *Hymnes homériques* (21 cas sur 33)²⁰²⁴ ». Il aussi est une invitation à la joie, liée à la célébration du dieu.

χαῖρε, Ἄδων : L'hiatus s'explique par un homérisme. Il s'agit de la reprise avec variation de la formule χαῖρε ἄναξ assez fréquente dans les *Hymnes Homériques* (15. 9 ; 16. 5 ; 19. 48 ; 21. 5 ; 31. 17) et reprise par Théocrite lui-même en *Id.* 17. 135 (χαῖρε, ἄναξ Πτολεμαῖε). Il tient compte du digamma initial du nom²⁰²⁵.

χαῖρε ... χαίροντας : La polyptote traduit la réciprocité de la réjouissance typique de l'hymne. Le dieu se réjouit de l'offrande et les célébrants se réjouissent de son retour, ce qui signifie qu'Adonis est, tel que décrit dans le texte, une divinité susceptible d'offrir des bienfaits. Le vers rappelle particulièrement l'envoi de l'*Hymne homérique à Dionysos* (26. 11-13) :

Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε πολυστάφυλ' ὦ Διόνυσε·
δὸς δ' ἡμᾶς χαίροντας ἐς ὥρας αὖτις ἰκέσθαι,
ἐκ δ' αὖθ' ὠράων εἰς τοὺς πολλοὺς ἐνιαυτούς

Et, toi, réjouis-toi ainsi, Dionysos riche en vignes : donne-nous de revenir, réjouis, aux dites saisons, et encore saison après saison, pour bien des saisons.

Le plaisir de Dionysos fait écho à celui de ceux qui le célèbrent (ἡμᾶς χαίροντας) et se réjouissent de son retour quand reviendra la saison. Ici, comme dans l'hymne à Dionysos, le plaisir, en circulation, est éprouvé en anticipation du retour du dieu et l'essence de ce plaisir est précisément le chant qui réjouit la divinité et manifeste la joie des célébrants.

Ἄδων : Gorgô reprend cette forme hypocoristique du nom d'Adonis, employée au datif par la poétesse (v. 136 ; v. 143 et 144) à la manière de Nossis (*AP* 6. 275). Il s'agirait de marquer la féminité des voix de la poétesse et de Gorgô. Le nom a peut-être été choisi pour sa parenté avec la proximité avec le participe du verbe ἀνδάνω, ἀδών « plaisant » attesté chez Théognis (*Élég.* 1. 802), ou de ἥδων de ἥδω ce qui placerait l'ensemble du vers sous le signe du plaisir

²⁰²⁴ Calame (1994) p. 395.

²⁰²⁵ On trouve cependant la leçon χαῖρ' dans certains manuscrits. Voir Magnien (1918) p. 375.

(χαῖρε / Ἄδων / ἀγαπατέ / χαίροντας) ; une paronomase est également possible avec le participe présent de ἀείδω, ᾄδων²⁰²⁶.

ἀγαπατέ : C'est la forme dorienne²⁰²⁷ de l'adjectif ἀγαπητός, « chéri » attesté dès Homère où il décrit l'amour que l'on porte à un enfant unique (*Il.* 6. 401 ; en *Od.* 2. 365 ; 4. 727 et 817 et 5. 18, il caractérise Télémaque) comme chez Sappho (Κλέεις ἀγαπάτα, fr. 132. 2). Théocrite s'écarte de ce sens premier²⁰²⁸ et semble revenir à un sens plus proche de l'idée contenue dans le ἀγαπάω.

Chez Homère, en effet, le verbe exprime « l'accueil chaleureux que l'on réserve à l'hôte et plus particulièrement à un membre de la famille, mari ou enfant, qui reprend sa place au foyer²⁰²⁹ », ce qui convient bien à l'univers « domestique » au sens élargi de ce poème. L'adjectif ἀγαπητός contient d'ailleurs cette idée de « recevoir à bras ouverts ».

Chez Pindare (*Isth.* 6. 70), apparaît l'idée de réciprocité empreinte de gratitude : on aime en retour de dons ou d'un amour. Le verbe ἀγαπάω désigne d'ailleurs l'amour de l'éraсте et de la divinité pour Adonis et Ganymède chez Démosthène (*Eroticus*, 6 et 30). L'usage du verbe se développe en prose à partir du V^e s. (Isocrate, Xénophon, Platon, etc.) et dans la langue du temps comme en témoigne *la Septante*. L'emploi du vocatif ἀγαπατέ pourrait ici annoncer l'emploi familier de l'adjectif que l'on trouve ensuite fréquemment dans la correspondance privée.

Enfin, notons que chez Théocrite, l'adjectif ἀγαπητός pourrait témoigner de l'expression de l'idéologie royale lagide. En effet, ailleurs chez Théocrite, l'adjectif caractérise Ptolémée II (*Id.* 17. 64) et Hélène (τὰν ἀγαπατὰν (...) Ἑλέναν, *Id.* 18. 4-6), deux figures royales. Plus tardivement, certes, d'après les sources dont nous disposons, le participe ἠγαπημένος est attesté dans la titulature royale de Ptolémée IV Philopator (ἠγαπ[ημένος ὑπὸ τῆς Ἰσιδος], *P. Muench.* 3. 1. 45 = *TM* 5248) et de son fils Ptolémée V Ériphanes : βασιλεὺς Πτολεμαῖος αἰωνόβιος, ἠγαπημένος ὑπὸ τοῦ Φθα̃ (*OGIS* 90). Être « chéri » d'un dieu est ainsi un privilège « royal » qui pourrait rapprocher Adonis de la figure du souverain lui-même.

²⁰²⁶ Notons que la forme dorienne ἀδών semble exister si l'on considère la forme ἀδόνες attestée chez Moschos (*Épit. Bion*, 9) pour désigner le rossignol.

²⁰²⁷ Elle est attestée chez Pindare avant Théocrite (*Ném.* 8. 4 ; fr. 193).

²⁰²⁸ Chez Platon, Socrate détourne l'expression homérique μοῦνος ἐὼν ἀγαπητός (*Od.* 2. 365) pour se vanter d'être le seul éraste valable pour Alcibiade (*Alc.* 1. 131e) : Ἀλκιβιάδη ... ἐραστής οὐτ' ἔστιν ἀλλ' ἢ εἷς μόνος, καὶ οὗτος ἀγαπητός « Pour Alcibiade, il n'est qu'un seul et unique éraste ; et celui-ci est bien désirable ».

²⁰²⁹ Spicq (1953) p. 373-374.

ἐς χαίροντας ἀφικνεῖ : L'accusatif masculin χαίροντας confirme la mixité du public des Adonies au sein du palais. L'expression rappelle le style formulaire de l'hymne, tout en convoquant le souvenir du thème de la joie du retour chez soi, particulièrement attesté dans l'*Odyssée* (4. 519-521) et annoncé par l'emploi de l'adjectif ἀγαπατέ.

ἀφικνεῖ : Gorgô reprend le verbe ἀφικνέομαι employé par la poétesse au vers 141 (ὄκκ' ἀφίκη), ce qui contribue à unifier les deux voix. La forme dorienne de l'impératif n'est pas attestée ailleurs. Théocrite emploie la forme d'impératif aoriste ἀφίκευσο en *Id.* 11. 42²⁰³⁰.

Le dernier mot du texte fonctionne comme un dernier manifeste pour la langue dorienne et une ultime pirouette : à l'annonce de l'arrivée du dieu l'année suivante, correspond la clôture du poème et le départ des protagonistes.

²⁰³⁰ Une scholie au vers 42 décrit la forme comme étant syracusaine.

Annexes

Annexe 1 : Quelques remarques sur l'onomastique de l'*Idylle* : le nom de Gorgô.

Depuis Homère et Hésiode, les auteurs grecs ont montré leur intérêt pour les origines des noms. Ils ont, en quelque sorte, cherché à percer les secrets des noms de dieux et de héros. Par des rapprochements sonores et la figure de la paronomase, le nom révèle ce ou celui qu'il désigne. Par exemple, dès le premier chant de l'*Odyssée* (v. 55-62), le nom d'Ulysse est rapproché de l'adjectif δύστηνος « malheureux », du participe ὀδυρόμενος « gémissant », et de la forme verbale ὠδύσασα « <Zeus>, tu l'as poursuivi de ta haine ».

Pour Socrate, dans le *Cratyle* de Platon, le nom est une sorte d'instrument (388b-c) : ὄνομα ἄρα διδασκαλικόν τί ἐστὶν ὄργανον καὶ διακριτικὸν τῆς οὐσίας, « le nom est un instrument apte à instruire et à distinguer l'essence ». Le nom devrait ainsi montrer la nature de celui qui le porte (*Cratyle*, 393d²⁰³¹).

L'étymologie antique pouvait être un rapprochement de mots, un calembour fondé sur l'expérience que l'on pouvait avoir du nom à expliquer, une « combinaison » de choses et de mots susceptibles d'une certaine « affinité ». Cet intérêt pour « la justesse des noms » (ἡ ὀρθότης τῶν ὀνομάτων, *Cratyle*, 427d), retrouve une nouvelle acuité chez certains poètes alexandrins comme Apollonios de Rhodes, Aratos, Lycophron ou Callimaque, dont la pratique poétique s'accompagne souvent d'un intérêt philologique. L'*aition*, devenu objet littéraire formalisé par Callimaque, relève souvent de l'anecdote mythologique dont la véracité est à son tour « prouvée » par la permanence du nom. Ces étymologies contribuent fortement au plaisir du lecteur : elles sont souvent l'occasion de jeux variés avec sa culture et sa perspicacité.

La pratique de Théocrite dans l'*Idylle 15* s'écarte du discours étymologique assez intense que l'on peut trouver chez ses contemporains, comme Callimaque et Apollonios de Rhodes, qui multiplient les figures de l'étymologie de façon plus ou moins allusive dans une lignée relativement cratylienne²⁰³². En réalité, Théocrite ne semble manifester qu'un intérêt très limité pour ces jeux de mots étymologiques « évidents ». Pour les noms propres, on peut citer Galatée (*Id.* 11. 19) ou

²⁰³¹ ἕως ἄν ἐγκρατῆς ἦ ἡ οὐσία τοῦ πράγματος δηλουμένη ἐν τῷ ὀνόματι, « pourvu que dans le nom domine toujours l'essence de la chose qu'il doit exprimer. »

²⁰³² Tous les *aitia* de noms ne sont pas des éponymies chez Callimaque. Le facétieux poète n'a pas pu s'empêcher de placer des contre-exemples, parmi lesquels Rhéa et l'eau qui court, dans l'*Hymne à Zeus*. Au moment de faire sourdre l'eau du fleuve Néda dans l'aride Azénie, Rhéa fait appel à sa mère Gaia.

Penthée (*Id.* 26. 26). Cependant, sa pratique témoigne d'une grande attention au sens des noms et le corpus atteste d'une grande cohérence onomastique comme en témoignent les noms composés en -aitha (Simaitha (*Id.* 2) et trois chèvres, Kinaitha (*Id.* 5) Kissaita (*Id.* 1) et Kymaita (*Id.* 4) et les composés en Sim- (Simaitha, encore ou Simichidas (*Id.* 7)²⁰³³.

De manière remarquable, les noms choisis pour l'*Idylle 15* ne sont pas repris ailleurs dans le corpus conservé du poète. Ils ont aussi la particularité d'être attestés par ailleurs dans l'épigraphie, ce qui leur confère une allure « vraisemblable ». Cela ne signifie pas que ces noms ne sont pas choisis avec soin, soit pour leur sens « premier » soit en fonction d'allusions intertextuelles, mythologiques ou historiques.

Dans cette *Idylle*, la pratique onomastique de Théocrite révèle un autre aspect de la poésie ludique et allusive du poète qui prend le contrepied des conclusions de Socrate dans le *Cratyle* : certes le nom est instructif en soi, mais le plus souvent dans cette *Idylle*, le nom se teinte de possibles parfois déroutants. La signification du nom des personnages de l'*Idylle 15* s'éclaire donc en confrontant le nom à un ailleurs, hors du vers et du poème, au sein de l'œuvre théocritéenne et au dehors. Je me propose de considérer ici le seul nom de Gorgô.

1. Étymologie et sources épigraphiques

Les noms en Γόργο- sont assez variés et très bien attestés dans le *LGPN*²⁰³⁴. Le nom de Γοργώ y est attesté 26 fois. Ces noms sont tous dérivés du nom de la Gorgone. Selon Chantraine²⁰³⁵, l'adjectif γοργός, « impétueux, terrible, farouche » tient son étymologie du nom du dragon femelle Gorgô et n'a donc pas d'étymologie, tout comme le mot Mormô.

L'onomastique pourrait aussi évoquer les noms en vogue à Sparte ; on observe, en effet, une densité de noms en Gorg- dans cette aire géographique. Ainsi, Gorgoléon est un polémarque de Sparte, Gorgopas, un amiral spartiate ; on connaît aussi un Gorgos, proxène des Éléens et contemporain de la reine de Sparte Gorgô, à qui Théocrite semble faire précisément allusion dans le texte des *Syracusaines*. Nous y reviendrons.

²⁰³³ Kossai (2002).

²⁰³⁴ *LGPN* s. v. Γοργώ (consulté en ligne).

²⁰³⁵ Chantraine (1980) p. 234.

2. La Gorgone en filigrane

Le nom de Gorgô est évocateur, effrayant²⁰³⁶ voire incongru, car il fait immédiatement penser à la terrible Gorgone dont le regard pétrifie. On le perçoit bien chez Platon : le sophiste Gorgias évoque spontanément chez Socrate le souvenir de la Gorgone (*Banquet*, 198b). De fait, le personnage créé ici par Théocrite a quelque chose d'impérieux et de dominateur qui se traduit dans la forme même du texte qu'elle ouvre et referme.

Figure funéraire et apotropaïque « faite femme », elle extirpe Praxinoa de sa résidence « infernale » et la mène « à bon port » au palais d'Arsinoé II. Cependant, elle contraint Praxinoa au silence, une mort symbolique qui évoque la « pétrification », au vers 96. Praxinoa a peut-être autant cédé aux mots de son amie qu'à son regard. Symboliquement, Gorgô représente donc une menace possible pour Praxinoa.

Comme Mormô évoquée par Praxinoa au vers 40, la Gorgone de la mythologie, fait partie des figures de la peur enfantine convoquées par Socrate²⁰³⁷. Associées chez Hippolyte (*Refutatio omnium haeresium* 4. 35. 5) et dans une scholie d'Aristophane²⁰³⁸, elles semblent dans certains cas, interchangeable.

L'onomastique du nom de Gorgô manifeste un danger pour Praxinoa d'autant plus « essentiel » que la figure même de la Gorgone porte en chevelure des serpents, animaux dont, précisément, Praxinoa a la phobie (v. 58). La Gorgone est aussi associée, diversement, à l'univers des équidés : l'adjectif γοργός caractérise un cheval « terrible, inquiétant » (Xén., *Hipp.* 10. 17). Dans l'imaginaire grec, Gorgô dont le sang a engendré le cheval ailé Pégase, symbolise le côté imprévisible et sauvage du cheval, animal dont Praxinoa a également la phobie (v. 58). L'amitié entre les deux femmes a ainsi quelque chose, d'emblée, de faussé.

²⁰³⁶ Le nom a quelque chose de morbide même : Gorgura est l'épouse d'Achéron.

²⁰³⁷ Socrate défie Mormô comme il a, plus légèrement, bravé la Gorgone-Gorgias dans le *Banquet* (198c). Le passage fait référence à Homère (*Od.* 11. 633-635 ; *Il.* 5. 740-742). Socrate ironise sur le fait que Gorgias pourrait le pétrifier et ainsi le rendre muet : με λίθον τῆ ἀφωνία ποιήσειεν. Ce passage pourrait être également mis en rapport avec le silence imposé par Gorgô à Praxinoa (v. 96).

²⁰³⁸ Voir la scholie au vers 474a de la *Paix* qui explique l'expression τῆς σῆς μορμόνος, « ta Mormô » qui désigne le bouclier de Lamachos : παρὰ τὴν Μορμῶ καὶ τὴν Γοργόνα, ἣν εἶχεν ὁ Λάμαχος ἐπίσημον : « à cause de la Mormô ou de la Gorgone que Lamachos a, ciselée. »

La Gorgone semble aussi associée au mythe de fondation d'Alexandrie, si l'on en croit une scholie aux *Thériaques* de Nicandre²⁰³⁹ et peut-être un passage d'Apollodore (*Bibl.*, 2. 20. 1).

Enfin, remarquons que la présence de ce *Gorgoneion* « vivant » fait partie des motifs de l'iconographie funéraire. Sa présence auprès d'Adonis mort renforce la dimension ludique et « visuelle » ou imaginative de la construction du poète. Le choix de Golgoi (v. 100) « chérie d'Aphrodite », très proche du nom Gorgô, peut aussi marquer l'artificialité très élaborée du poème.

3. Théâtralité du nom ?

Si les Gorgô de fiction sont rares, les Gorgias sont bien attestés dans la Comédie Nouvelle. Dans sa notice sur le nom Gorgias dans le dictionnaire de la comédie dirigé par A. Sommerstein, Christophe Cusset rapporte que, dans la Comédie Nouvelle, les jeunes gens nommés Gorgias « are notable for their readiness to do laborious work as well as their willingness to help those in distress²⁰⁴⁰ ». L'auteur note que le nom semble bien attesté dans des familles de médecins et suggère l'idée que « Gorgias could originally have been a secondary deity associated with healing, an idea that might be corroborated by the association between Asclepius and the Gorgon mentioned by pseudo-Apollodorus (3.10.3), according to whom Asclepius was the custodian of both the fatal and saving blood of the decapitated Gorgo²⁰⁴¹. ». Il note enfin que dans le *Dyscolos* et le *Georgos* de Ménandre « Gorgias, though not himself a professional physician, each time intervenes to successfully support a seriously injured man, and each time also brings about a change in the mental attitude of the man he rescues²⁰⁴². »

Il n'est pas impossible que Théocrite ait en tête ces caractéristiques « thérapeutiques » du « type de personnage » nommé Gorgias et façonne Gorgô comme un parent « au féminin » de ce

²⁰³⁹ Sur la Gorgone, Persée, Alexandre, la figure du serpent et la Fondation d'Alexandrie, voir Barbantani (2014).

²⁰⁴⁰ Cusset (2019) p. 398 : les Gorgias « se distinguent par leur volonté d'effectuer des travaux pénibles et d'aider les personnes en détresse ».

²⁰⁴¹ Cusset (2019) p. 398 : « Gorgias aurait pu être à l'origine une divinité secondaire associée à la guérison, cette idée pourrait être corroborée par l'association entre Asclépios et la Gorgone mentionnée par le pseudo-Apollodore (3. 10. 3), selon lequel Asclépios était le gardien du sang tout à la fois fatal et salvateur de la Gorgone décapitée ».

²⁰⁴² Cusset (2019) p. 398 : « " Gorgias, bien que n'étant pas lui-même un médecin professionnel, intervient toujours pour soutenir avec succès un homme gravement blessé, et il provoque également systématiquement un changement dans l'attitude mentale de l'homme qu'il sauve ».

type comique. En effet, Gorgô rassure Zopyrion en pleurs (v. 13), elle est aussi le soutien de Praxinoa, notamment lors de sa crise de panique phobique (v. 56-57).

Il est sans doute significatif que le nom μορμολυκεῖον, qui désigne le masque tragique (τὰ τῶν τραγῳδῶν προσωπεῖα) selon la *Souda*²⁰⁴³ (μ. 1250), porte le nom de γόργιον chez les Doriens : τὰ τῶν ὑποκριτῶν προσωπεῖα, ἃ Δωριεῖς γόργια καλοῦσιν, « les Doriens appellent *gorgia* les masques des acteurs ». Le nom de Gorgô pourrait ainsi contribuer à marquer la théâtralité de l'*Idylle*.

4. Une reine homonyme : Gorgô de Sparte

Par ailleurs, l'onomastique convoque probablement le souvenir d'une autre reine de Sparte après Hélène (v. 110) : Gorgô, la fille du roi Cléomène et l'épouse de Léonidas, dont l'historiographie nous a livré une image de reine incorruptible et intelligente, (Hdt., 5. 51 ; 7. 239). Elle est associée au « risque » exprimé par Aristote, en particulier, que Sparte ne bascule vers une gynocratie (*Pol.* 1269 b 22-1270 a 15), dernier stade de la faillite de la démocratie avant la tyrannie (*Pol.* 1313b 33), selon le philosophe. Dans l'*Idylle 15*, c'est le second étranger qui rapproche Gorgô et la reine spartiate homonyme en utilisant le verbe composé rare du verbe κνᾶω, ἐκκναίω (v. 88). Les trois occurrences du verbe, toutes attestées avant Théocrite, sont homogènes et évoquent la stéganographie. Chez Hérodote (*Hist.* 7. 239. 14 et 21), il décrit l'astuce de la reine Gorgô. L'allusion semble confirmée par un jeu de mots entre le nom πλατεῖον qui désigne la « planchette » où était écrit le message et le participe πλατειάσοισαι.

Dans l'Athènes classique, la femme doit pratiquement être « sous clé », comme l'exprime le nom de Diocleidas, le mari de Gorgô, et l'homme « sous l'influence d'une femme » est légalement incompetent²⁰⁴⁴. En dépit de l'émergence d'un « pouvoir » au féminin et d'une plus grande liberté des femmes dans l'Égypte lagide, il demeure probablement une peur fantasmée de la femme au pouvoir que l'on trouve, antérieurement, dans *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane ou dans *l'Andromaque* d'Euripide où Ménélas est sous la domination de son épouse Hélène.

Le nom de Gorgô permet d'évoquer une seconde figure royale au féminin, symbole d'une possible gynocratie dont on perçoit la crainte ou la critique dans la réaction de l'étranger, critique

²⁰⁴³ Ou *Lexique* de Suidas. Je désigne ce lexique par l'appellation « *Souda* » par commodité.

²⁰⁴⁴ Keuls (1993) p. 322.

qui semble isolée à ce personnage voué au silence. La soumission de Gorgô, qui rentre pour le repas de Diocleidas, teinterait, cependant, de politique l'échec de son émancipation qui s'explique par son statut de femme « du commun ».

5. Souvenirs sapphiques et échos poétiques contemporains

Nous avons vu que les personnages de Gorgô et Praxinoa peuvent être interprétées comme des doubles du poète. C'est peut-être enfin le souvenir de la poétesse de Lesbos que Théocrite convoque à travers l'onomastique de Gorgô. Si le nom de Praxinoa a pu apparaître dans une reconstruction du fr. 82 de Sappho par Edmonds²⁰⁴⁵, le nom de Gorgô, quant à lui, est bien attesté dans son œuvre. Dans le fragment 213, Γόργω est décrite comme σύνδυο(ς) d'Arkheanassa²⁰⁴⁶. Maxime de Tyr (*Diss.* 18. 9. 11-12) indique qu'il s'agit d'une rivale (ἀντίτεχνος) de Sappho, ce qui pourrait être confirmé par le fragment 144 : μάλα δὴ κεκορημένοις || Γόργως, « pour ceux qui ont été dégoûtés de Gorgô ». Théocrite est connu pour ses réécritures sapphiques²⁰⁴⁷ et les *Syracusaines* aussi témoignent de cet héritage de Sappho. Le nom de Gorgô pourrait être un autre élément de la réinvention de cet héritage qui marquerait aussi la rivalité qui caractérise l'amitié des deux femmes.

D'autres souvenirs littéraires sont peut-être convoqués, mais il est ardu de les apprécier. Simias de Rhodes, qui appartient vraisemblablement à la génération de Philétas de Cos et dont on peut se poser la question des liens avec Théocrite, étant donnée, par exemple, la récurrence des noms en Sim- dans l'œuvre du Syracusain, a composé un poème en hexamètres intitulé *Gorgô* (fr. 3-[3a] Fränkel = CA 6-7) dont ne on sait presque rien. Apollodore, dans sa *Bibliothèque*, rapporte qu'Égyptos eut des fils avec une Gorgô ou Gorgone ; le passage est peu clair (Οἱ δὲ <ἐκ> Γοργόνοϛ Αἰγύπτω γενόμενοι, 2. 20. 1) mais le nom de Gorgô pourrait également faire ici, référence à cet aspect du mythe peu connu et peut-être à l'œuvre perdue de Simias de Rhodes. Une

²⁰⁴⁵ Edmonds (1928) ; le nom de Praxinoa est repris pour désigner l'esclave et amante de Sappho par E. Jung dans son roman *Sappho's Leap* (2003).

²⁰⁴⁶ Le nom pourrait être rapproché de l'expression ὁ πάραρος τῆνος qui marquerait alors d'une autre manière le lien distendu entre Praxinoa et Dinon.

²⁰⁴⁷ *Id.* 18, 28, 29, 30 notamment. Une tradition en fait une citoyenne de Syracuse du fait qu'elle se soit exilée un temps en Sicile. Cicéron (*Verr.* 2. 4. 57) rapporte qu'il y avait une statue de Sappho sculptée par Silanion (actif autour de 325 av. J.-C.) dans le Prytanée de Syracuse et qu'elle fût volée par Verrès alors qu'il y était gouverneur.

épigramme qui lui est attribuée met aussi en scène une jeune fille mourante nommée Gorgô (AP 7. 647. 1-2) :

Ὑστατα δὴ τάδ' ἔειπε φίλαν ποτὶ ματέρα Γοργῶ
 δακρυόεσσα δέρας χερσὶν ἐφαπτομένα·
 „Ἄθι μένοις παρὰ πατρί, τέκοις δ' ἐπὶ λῶνι μοίρα
 ἄλλαν σὼ πολιῷ γήραϊ καδεμόνα.“

Voici bien les ultimes paroles que dit à sa mère chérie Gorgô qui pleurait, en lui attachant ses bras autour du cou : « Reste ici, auprès de mon père et mets au monde, pour un destin plus enviable, une autre fille qui veillera sur ta vieillesse chenuë ».

Le choix du nom de Gorgô relève sans doute principalement d'une double stratégie : la figure humanise une créature mythologique qui contribue à thématiser la dimension funèbre et infernale du texte ; elle permet aussi de convoquer le souvenir d'autres poèmes. Gorgô « ré-anime » l'entourage de Sappho et manifeste l'un des héritages littéraires de Théocrite. Il est regrettable que l'on ne connaisse pas davantage la *Gorgô* de Simias de Rhodes : était-elle humaine comme dans l'épigramme conservée dans l'*Anthologie Palatine* ?

D'un point de vue politique, la réminiscence de Gorgô de Sparte soutient discrètement l'indépendance politique d'Arsinoé II et évoque les liens cultivés par les Lagides avec Sparte, tant d'un point de vue stratégique qu'idéologique et replace le personnage dans une humanité banale qui s'oppose à celle de la souveraine.

Annexe 2 : Les scholies anciennes des *Syracusaines*

Cette annexe présente les *Scholies anciennes* à l'*Idylle 15* ainsi que la scholie initiale à l'œuvre de Théocrite telles qu'elles ont été publiées par K. Wendel en 1914²⁰⁴⁸. Le corpus de ces scholies aurait pu être complété de celles recensées par Dübner (1849) ou par Ahrens (1859), qui incluent les scholies byzantines, et des notes marginales de *papyri*²⁰⁴⁹.

1. Scholie initiale : prolégomènes

(A) Γένος Θεοκρίτου

Origine de Théocrite

A [a] (KEbAPT) :

Θεόκριτος ὁ τῶν βουκολικῶν ποιητῆς Συρακούσιος ἦν τὸ γένος, πατρὸς Σιμίχου, ὡς αὐτὸς φησι (VII 21) · ‘Σιμιχίδα, πᾶ δὴ τὸ μεσαμέριον πόδας ἔλκεις’; ἔνιοι δὲ τὸ ‘Σιμιχίδα’ ἐπώνυμον εἶναι λέγουσι – δοκεῖ γὰρ σιμὸς εἶναι τὴν πρόσοψιν – , πατέρα δ' ἐσχηκέναι Πραξαγόραν καὶ μητέρα Φιλίαν. Ἀκουστῆς δὲ γέγονε Φιλητᾶ καὶ Ἀσκληπιάδου, ὧν μνημονεύει (VII 40). Ἦκμασε δὲ κατὰ Πτολεμαῖον τὸν ἐπικληθέντα <Φιλάδελφον τὸν Πτολεμαίου τοῦ> Λάγου. περὶ δὲ τὴν τῶν βουκολικῶν ποίησιν εὐφυῆς γενόμενος πολλῆς δόξης ἐπέτυχε. κατὰ γοῦν τινὰς Μόσχος καλούμενος Θεόκριτος ὠνομάσθη.

Théocrite, le poète des Bucoliques, était originaire de Syracuse. Son père était Simichos, comme il le dit lui-même : « Simichidas, où mènes-tu donc tes pas à cette heure de midi ? ». Mais certains disent que Simichidas est un surnom (en effet, il semble qu'il avait le visage camus) et qu'il eut pour père Praxagoras et pour mère Philina. Il suivit les leçons de Philétas et d'Asclépiade, dont il évoque le souvenir. Il eut son apogée sous le règne de Ptolémée dit Philadelphie, fils de Ptolémée lui-même fils de Lagos. Bien disposé naturellement pour la composition de poèmes bucoliques, il obtint une réputation importante. Selon certains du moins, alors qu'il s'appelait Moschos, il fut appelé Théocrite.

²⁰⁴⁸ Pour une synthèse des scholies à Théocrite, voir Dickey (2007) p. 63-65 : Pagani (2021).

²⁰⁴⁹ Hunt & Johnson (1930).

A [b] GEbPT :

Ἰστέον, ὅτι ὁ Θεόκριτος ἐγένετο ἰσόχρονος τοῦ τε Ἀράτου καὶ τοῦ Καλλιμάχου καὶ τοῦ Νικάνδρου· ἐγένετο δὲ ἐπὶ τῶν χρόνων Πτολεμαίου τοῦ Φιλαδέλφου.

Il faut savoir que Théocrite a été le contemporain d'Aratos, de Callimaque et de Nicandre. C'était au temps de Ptolémée Philadelphie.

B [a] KGEbAT

Εὔρεσις τῶν βουκολικῶν

Invention des poèmes bucoliques.

Τὰ βουκολικά φασιν <ἐν Λακεδαιμονία> εὔρεθῆναι καὶ περισσῶς προκοπῆς τυχεῖν. τῶν γὰρ Περσικῶν ἐνεστώτων ἔτι καὶ φόβῳ πᾶσαν τὴν Ἑλλάδα ταρασσόντων ἐνέστη ἑορτὴ Ἀρτέμιδος Καρυάτιδος. τῶν δὲ παρθένων ἀποκεκρυμμένων διὰ τὴν ἐκ τοῦ πολέμου ταραχὴν ἀγροῖκοί τινες εἰσελθόντες εἰς τὸ ἱερὸν ἰδίαις ᾠδαῖς τὴν Ἄρτεμιν ὕμνησαν· τῆς δὲ τούτων ξένης μούσης ἀρεστῆς γενομένης παρέμεινε τὸ ἔθος καὶ ἐφυλάχθη.

ἄλλοι δὲ <ἐν Τυνδαρίδι> τῆς Σικελίας πρῶτον ἀχθῆναι λέγουσι τὰ βουκολικά. Ὅρεστη γὰρ ἐκκομίζοντι <τὸ> τῆς Ἀρτέμιδος ξόανον ἐκ Ταύρων τῆς Σκυθίας χρησμὸς ἐξέπεσεν ἐν ἑπτὰ ποταμοῖς ἐκ μιᾶς πηγῆς ῥέουσιν ἀπολούσασθαι· ὁ δὲ πορευθεὶς εἰς Ῥήγιον τῆς Ἰταλίας τὸ ἄγος ἀπενίψατο ἐν τοῖς λεγομένοις διαχωρίοις ποταμοῖς. ἔπειτα εἰς Τυνδαρίδα τῆς Σικελίας διήλθεν· οἱ δὲ ἐπιχώριοι τὴν θεὸν ἰδίῳ ποιήμασι καθυμνήσαντες ἔθει τὴν πρώτην παρέδοσαν εὔρεσιν.

ὁ δὲ ἀληθὴς λόγος οὗτος. <ἐν ταῖς Συρακούσαις> στάσεώς ποτε γενομένης καὶ πολλῶν πολιτῶν φθαρέντων, εἰς ὁμόνοιαν τοῦ πλήθους [ποτὲ εἰς] ἔλθόντος ἔδοξεν Ἄρτεμις αἰτία γεγονέναι τῆς διαλλαγῆς. οἱ δὲ ἀγροῖκοι δῶρα ἐκόμισαν καὶ τὴν θεὸν γεγηθότες ἀνύμνησαν, ἔπειτα ταῖς <τῶν> ἀγροίκων ᾠδαῖς τόπον ἔδωκαν καὶ συνήθειαν.

Les bucoliques, dit-on, furent inventés à Lacédémone et ils y obtinrent un succès remarquable. Car, alors que les Perses étaient encore sur le territoire et troublaient d'effroi toute la Grèce, on institua la fête d'Artémis Caryatide. Comme les jeunes filles étaient cachées à cause du trouble causé par la guerre, certaines personnes de la campagne entrèrent dans le sanctuaire et célébrèrent Artémis par des chants à eux. Et parce que leur musique étrangère avait plu, l'habitude demeura et fut conservée.

Cependant, d'autres disent que c'est à Tyndaris, en Sicile, que les chants bucoliques furent d'abord produits. En effet, un oracle demanda à Oreste qui emportait la statue de bois d'Artémis depuis Tauroi de Scythie, qu'il se lavât dans sept fleuves coulant d'une unique source. Lui, ayant voyagé jusqu'à Rhégium en Italie, purgea son sacrilège dans les fleuves appelés « les fleuves transterritoriaux ». Ensuite, il passa à Tyndaris, en Sicile. Les habitants du pays chantant la déesse par des poèmes à eux attribuèrent à cette coutume la première invention (des poèmes bucoliques).

Mais voici la véritable raison : à Syracuse, il y eut jadis une sédition et beaucoup de citoyens périrent. Une fois le peuple revenu à la concorde, il sembla que c'était Artémis qui avait été l'origine de la réconciliation. Les habitants de la campagne lui apportèrent des présents, et, réjouis, ils chantèrent des hymnes à la déesse. Par la suite, ils donnèrent une opportunité à ces chansons des campagnards qui devint une pratique habituelle.

B [b] (KEbAT) :

ἄδειν δέ φασιν αὐτοὺς ἄρτον ἐξηρημένους θηρίων ἐν ἑαυτῷ πλέονας τύπους ἔχοντα καὶ πῆραν πανσπερμίας ἀνάπλεων καὶ οἶνον ἐν αἰγείῳ ἀσκῷ, σπονδὴν νέμοντας τοῖς ὑπαντῶσι, στέφανόν τε περικεῖσθαι καὶ κέρατα ἐλάφων προκειῖσθαι καὶ μετὰ χειρᾶς ἔχειν λαγωβόλον. τὸν δὲ νικήσαντα λαμβάνειν τὸν τοῦ νενικημένου ἄρτον· κάκεινον μὲν ἐπὶ τῆς τῶν Συρακουσίων μένειν πόλεως, τοὺς δὲ νενικημένους εἰς τὰς περιοικίδας χωρεῖν ἀγείροντας ἑαυτοῖς τὰς τροφάς· ἄδειν δὲ ἄλλα τε παιδιᾶς καὶ γέλωτος ἐχόμενα καὶ εὐφημοῦντας ἐπιλέγειν·

δέξαι τὰν ἀγαθὰν τύχαν,

δέξαι τὰν ὑγίειαν,

ἂν φέρομες παρὰ τᾶς θεοῦ,

ἂν ἴεκελάσκετο ἴ τήνα

(Carm. pop. 42 Bergk Poet. lyr. gr. III4 672).

Et l'on dit qu'ils chantent en s'attachant sur eux un pain représentant plusieurs figures d'animaux, une besace remplie d'un mélange de toute sorte de graines et du vin dans une outre en peau de chèvre ; ils en font libation pour ceux qu'ils rencontrent ; ils se ceignent la tête d'une couronne et se coiffent de cornes de cerf, et ils tiennent à la main une houlette de berger. On raconte que celui qui a remporté la victoire prend le pain du vaincu et qu'il reste dans la cité des Syracusains, tandis que les vaincus se retirent dans les villages d'alentour en mendiant leur nourriture. Ils chantent des chansons qui ont matière à plaisanter et à rire et ils ajoutent ces mots

propitiatoires : « Voici pour vous la bonne chance, voici la santé, que nous apportons de la part de la déesse, et c'est elle qui l'a proclamé ».

C [a] :

Τὰ δὲ <βουκολικά> ἔχει <κατὰ> διαφορὰν τὴν τῶν ποιημάτων ἐπιγραφὴν· καὶ γὰρ αἰπολικά ἐστὶ καὶ ποιμενικά καὶ μικτά. τὴν μέντοι ἀπὸ τῶν βοῶν εἴληφεν ἐπιγραφὴν <ὡς> κρατιστεύοντος τοῦ ζῴου· διὸ καὶ βουκολικά λέγονται πάντα. εἴρηται δὲ βουκόλος παρὰ τὸ τὰς βόας <κέλλειν καὶ> ἐλαύνειν ἢ ἀπὸ τοῦ τὰς βόας κολούειν ἀτιμαγλώσας ἢ τῶν βοῶν κομεῖν καὶ ἐπιμελεῖσθαι τροπῇ τοῦ ἀμεταβόλου εἰς ἀμετάβολον.

Les Bucoliques tirent leur nom d'une spécificité de ces poèmes. Car il existe des poèmes de chevriers, de bergers et des poèmes mixtes. Cependant, ils ont pris pour titre celui dérivé des « bœufs », car c'est l'animal le plus puissant. Voilà pourquoi on les appelle tous des « bucoliques ». Le boukolos est appelé ainsi parce qu'il mène les bœufs < et les mène à bon port>, ou bien parce qu'il les rabat lorsqu'ils se sont éloignés du troupeau, ou parce qu'il les soigne et en prend soin (komein), par changement d'une consonne liquide (m) en une autre consonne liquide (l).

C [b] (EbAT) :

σημειῶσαι· ἐπὶ αἰγῶν αἰπόλια, ἐπὶ βοῶν βουκόλια, ἐπὶ προβάτων ποίμνια, ἐπὶ συῶν συβόσια.

Note bien : pour les chèvres c'est « caprin », pour les bœufs « bovin », pour les moutons « ovin », pour les porcs « porcín ».

C [c] :

πῶς βουκολικά ὑπεγράφησαν καίτοι μὴ ὄντων ὅλων βουκολικῶν, ἀλλὰ καὶ ποιμενικῶν καὶ αἰπολικῶν; ἐκ τοῦ κρείττονος μέρους ταῦτα τῶν τετραπόδων ὑπεγράφησαν.

Pourquoi ces poèmes sont-ils intitulés « bucoliques » alors qu'ils ne sont pas entièrement relatifs aux bœufs, mais qu'ils évoquent aussi les moutons et les chèvres ? Parce qu'ils sont la catégorie la plus puissante, ce sont eux parmi les quadrupèdes qui ont été choisis comme titre.

D (KGEBAPT) :

Πᾶσα ποίησις τρεῖς ἔχει <χαρακτῆρας,> διηγηματικόν, δραματικόν καὶ μικτόν. τὸ δὲ βουκολικὸν ποίημα μῖγμά ἐστι παντὸς εἶδους καθάπερ συγκεκραμένον· διὸ καὶ χαριέστερον τῆ ποικιλία τῆς κράσεως, ποτὲ μὲν συγκείμενον ἐκ διηγηματικοῦ, ποτὲ δὲ ἐκ δραματικοῦ, ποτὲ δὲ ἐκ μικτοῦ, ἤγουν διηγηματικοῦ καὶ δραματικοῦ, ὅτῃ δὲ ὡς ἂν τύχη. εἰς ὅσον δ'οἶόν τέ ἐστι, τὰ τῶν ἀγροίκων ἦθη ἐκμάσσεται αὕτη ἢ ποίησις, τερπνῶς πάνυ τοὺς τῆ ἀγροικία σκυθρωποὺς κατὰ τὸν βίον χαρακτηρίζουσα· ἐκπέφυγε δὲ τὸ ἄγαν ἀδρὸν καὶ ὑπέρογκον τῆς ποιήσεως.

La poésie comporte en tout trois types de style : le narratif, le dramatique et le style mixte. Le poème bucolique est un mélange pour ainsi dire imprégné de chaque genre : c'est pourquoi, à cause de la variété de cet alliage, il est aussi assez charmant, puisqu'il est tantôt formé du genre narratif, tantôt du genre dramatique, tantôt du genre mixte (c'est-à-dire du narratif et du dramatique) ; parfois c'est « au bonheur la chance ». Cette poésie se modèle, autant que possible, sur les mœurs des gens de la campagne, caractérisant de manière tout à fait agréable ceux qui ont été assombrés, toute leur vie durant, par les mœurs rustiques. Elle échappe à l'excessive abondance et à l'enflure de la poésie.

E [a] :

Ἰστέον δέ, ὅτι <εἰδύλλιον> λέγεται τὸ μικρὸν ποίημα ἀπὸ τοῦ εἶδος ἢ θεωρία, οὐχ ἡδύλλιον παρὰ τὸ ἦδω τὸ εὐφραίνω.

Il faut savoir qu'on appelle « idylle » le petit poème d'après le terme eidos, « spectacle », et non « une hédylle » par rapprochement avec le verbe hêdô, « réjouir ».

E [b] (EbAT) :

εἰδύλλιον λέγεται, ὅτι εἶδός ἐστι λόγου· ὑποκοριστικῶς δὲ εἴρηται εἰδύλλιον.

On l'appelle « idylle », parce qu'il s'agit d'un genre, (eidos) de discours ; et c'est de manière diminutive que l'on dit « idylle ».

E [c] :

εἰδύλλια λέγονται ταῦτα ἀπὸ τοῦ εἶδω τὸ ὁμοιω· εἰκότες γὰρ τοῖς προσώποις εἰσὶν οἱ λόγοι.

Ces poèmes sont nommés « idylles » à partir du verbe eidô, « rendre semblable ». En effet, les discours ressemblent aux personnages.

E [d] :

πῶς οὐχ ὑπογράφονται ταῦτα τὰ ποιήματα διάλογοι— διαλέγεται γὰρ ἔν τισι τούτων πρόσωπα— ὡς καὶ τὰ τοῦ Λουκιανοῦ; οὐκ ἤθελεν ὁ ποιητὴς θεῖναι ἀλλοίας καὶ ἀλλοίας ὑπογραφάς, ἀλλὰ μίαν ἀρμόζουσαν πᾶσι τοῖς ποιήμασιν αὐτοῦ. εἶδος γὰρ λόγου ἐστὶ καὶ τὸ διηγηματικὸν καὶ τὸ δραματικὸν καὶ τὸ μικτόν, καὶ διὰ τοῦτο ὑπεγράφησαν εὐδύλλια.

Pourquoi ces poèmes ne sont-ils pas appelés dialogues (en effet, dans certains d'entre eux, des personnages dialoguent) comme les œuvres de Lucien ? C'est que le poète n'a pas voulu donner une variété de titres différents, mais un seul titre qui convienne à tous ses poèmes. En effet, c'est un style (eidos), de discours que le narratif, le dramatique et le mixte : voilà pourquoi ces poèmes ont été intitulés « Idylles ».

F [a] (KEbAT) :

Δωρίδι δὲ καὶ Ἰάδι <διαλέκτῳ> κέχρηται Θεόκριτος, μάλιστα δὲ ἀνειμένη καὶ χθαμαλῆ Δωρίδι παρὰ τὴν Ἐπιχάρμου καὶ Σώφρονος· οὐ μὴν δὲ ἀπολιμπάνεται καὶ Αἰολίδος.

Théocrite a employé le dialecte dorien et Ionien ; mais un dorien très relâché et bas par rapport à celui d'Épicharme et de Sophron. Cependant, il n'abandonne pas non plus l'éolien.

F [b] (EbAT) :

Ἰστέον, ὅτι ὁ Θεόκριτος Δωρίδι διαλέκτῳ κέχρηται τῇ νέᾳ. δύο γὰρ εἰσι, παλαιὰ καὶ νέα· καὶ ἡ μὲν παλαιὰ τραχεῖά τις ἐστὶ καὶ οὐκ εὐνόητος· ἡ δὲ νέα, ἥ καὶ Θεόκριτος χρῆται, μαλθακώτερα καὶ εὐκολωτέρα.

Il faut savoir que Théocrite emploie le dialecte dorien moderne. En effet, il y en a deux : un ancien et un moderne. L'ancien est rude et peu intelligible ; tandis que le moderne, que Théocrite utilise, est plus doux et plus facile à comprendre.

F [c] (GP) :

Δωρίδι δὲ διαλέκτῳ κέχρηται ὁ Θεόκριτος ἀνειμένη.

Théocrite utilise un dialecte dorien sans contrainte.

F [d] (A Can) :

αἱ ἀφαιρέσεις τῶν Ἴόνων, αἱ συγκοπαὶ τῶν Αἰολέων, αἱ ἀποκοπαὶ τῶν Ἀττικῶν καὶ οἱ πλεονασμοὶ τῶν Ἴόνων. αἱ ἐπενθέσεις τῶν Αἰολέων ὡς τὸ κυσὶ ‘κύνεσσι’, τῶν Ἀττικῶν αἱ ἐπεκτάσεις ὡς τὸ οὔτως ‘οὔτωσί’. <...> ‘ἀταρτηροῖς ἐπέεσσιν’ (A 223) ἀτηροῖς.

<On y trouve> les aphérèses des Ioniens, les syncopes des Éoliens, les apocopes des Attiques, et les pléonasmes de Ioniens ; les épenthèses des Éoliens comme le mot κύνεσσι pour κυσὶ, « aux chiens » ; les épectases des Attiques comme ‘οὔτωσί’ pour οὔτως, « ainsi », et ἀταρτηροῖς ἐπέεσσιν’ (A 223) pour ἀτηροῖς.

G [a] (KbGEbAT Anth.) :

Ἀρτεμιδώρου γραμματικοῦ ἐπὶ τῇ ἀθροίσει τῶν βουκολικῶν ποιημάτων·

Βουκολικαὶ μοῖσαι σποράδες ποκά,

νῦν δ' ἅμα πᾶσαι ἐντὶ μιᾶς μάνδρας, ἐντὶ μιᾶς ἀγέλας.

<Voici les mots> d'Artémidore le grammairien, à propos de son recueil des poèmes bucoliques :

« Les Muses Bucoliques, jadis dispersées,

Sont désormais rassemblées toutes, en une seule étable, en un seul troupeau ».

G [b] (KbEbAT Anth.) :

Ἄλλος ὁ Χῖος· ἐγὼ δὲ Θεόκριτος, ὃς τάδ' ἔγραψα,

εἷς ἀπὸ τῶν πολλῶν εἰμὶ Συρηκοσίων,

υἱὸς Πραξαγόραο περικλειτῆς τε Φιλίνης,

μοῦσαν δ' ὀθνεῖην οὔτιν' ἐφελκυσάμην.

Celui de Chios, c'est un autre. Moi, le Théocrite qui ai écrit cela,

Je suis l'un des nombreux habitants de Syracuse,

Fils de Praxagoras et de la très illustre Philinè

Et je n'ai traîné derrière moi aucune Muse étrangère.

H* (EbPrT) :

Ὡσπερ σκύφος γάλακτος ἢ καὶ κισσύβη
 ἢ βουκολικὴ πᾶσιν ἄγκειται βίβλος·
 τοιγὰρ ροφῶμεν οἱ θέλοντες τὸν λόγον
 στόμασι λάβροις, εἰ κελεύουσι φρένες.

Comme un récipient de lait ou un vase en bois de lierre,

Le livre bucolique est offert à tous :

Alors engloutissons-le, nous qui désirons ce discours

Pour nos bouches avides, si nos âmes l'ordonnent !

2. Scholies de l'Idylle 15

Συρακόσiai ἢ Ἀδωνιάζουσαι

Les Syracusaines ou les Femmes célébrant la Fête d'Adonis.

(arg) KLUEAGP :

Ἐπιγράφεται μὲν τὸ εἰδύλλιον Συρακόσiai ἢ Ἀδωνιάζουσαι. ὑποτίθεται δὲ τινὰς Συρακοσίας τὸ γένος παρεπιδημούσας ἐν Ἀλεξανδρείᾳ καὶ κατὰ σύνταξιν ἐπὶ θεᾶν ἐξιούσας τῆς πομπῆς τοῦ κοσμηθέντος Ἀδώνιδος ὑπὸ Ἀρσινόης τῆς Φιλαδέλφου γυναικός. ἔρχεται δὲ Γοργῶ πρὸς Πραξινόαν καὶ παραλαβοῦσα αὐτὴν ἐξέρχεται ἐπὶ τὴν θεᾶν. παρέπλασε δὲ τὸ ποιημάτιον ἐκ τῶν παρὰ Σώφρονι Ἴσθμια Θεωμένων (cf. Kaibel Com. gr. fgm. I 1, 155) καὶ κεχωρισμένον ἐστὶ τοῦ ποιητικοῦ προσώπου. ἔθος δὲ εἶχον οἱ κατ' Ἀλεξάνδρειαν ἐν τοῖς Ἀδωνίοις διακοσμήσαντες τὰ εἶδωλα τοῦ Ἀδώνιδος μετὰ τῶν νομιζομένων ἐπὶ τὴν θάλασσαν κομίζειν. αἱ δὲ Συρακόσiai ἐξεληθοῦσαι τῶν οἴκων θαυμάζουσι τὸν ὄχλον καὶ ὅσα ἐν τῷ ὄχλῳ. διαγράφει δὲ ὁ Θεόκριτος ἐπιδημήσας ἐν Ἀλεξανδρείᾳ, χαριζόμενος τῇ βασιλίδι, τὸν τε σκυλμὸν καὶ βιασμὸν τῶν ἀνδρῶν καὶ ἄδουσαν τινὰ καὶ τὴν πολυτέλειαν τῆς Ἀρσινόης δι' ὧδης ἀπαγγέλλουσαν.

Il donne pour titre à l'idylle Les Syracusaines ou Les Femmes célébrant la Fête d'Adonis. Il prend pour sujet de narration des femmes, originaires de Syracuse, qui ont immigré à Alexandrie et qui, sortent de chez elles en groupe pour assister au spectacle de la procession solennelle d'Adonis orchestrée par Arsinoé, la femme de Philadelphie. Gorgô se rend chez Praxinoa et,

*l'ayant prise avec elle, sort pour assister au spectacle. Il a façonné son petit poème à partir des Spectatrices des Jeux Isthmiques de Sophron et le poème ne mobilise pas le persona loquens du poète*²⁰⁵⁰. À Alexandrie, lors des Adonies, les célébrants avaient l'habitude, selon les usages, d'emporter la statue d'Adonis à la mer. Les Syracusaines, étant sorties de chez elles, regardent avec étonnement la foule, et tout ce qui se trouve dans la foule. Théocrite a émigré à Alexandrie et cherche à plaire à la reine, il décrit le tourment et la violence causés par les hommes et une chanteuse qui loue également la magnificence de la reine à travers son chant.

v. 1 a (KUEAGP) :

ἐνδοῖ : ἀντὶ τοῦ ἔνδον. ἔστι τοπικὸν ἐπίρρημα ὡς τὸ Μεγαροῖ, Πυθοῖ. ἀντιπίπτει δὲ τούτοις τὸ οἴκοι.

ἐνδοῖ à la place de ἔνδον. C'est un adverbe de lieu comme : Μεγαροῖ, à Mégare, Πυθοῖ, à Delphes. L'adverbe οἴκοι, à la maison, est accentué de manière opposée à ces mots.

v. 1 b :

ἡ Γοργῶ δὲ φησι πρὸς τὴν θεράπαιναν ὅτι 'ἐνδον ἐστὶν ἡ Πραξινοῖα;' πρὸς ἣν ἡ δούλη 'ὡς χρονία', λέγει, 'Γοργῶ φίλη' ἀντὶ τοῦ ὡς διὰ χρόνου. εἶτα μικρὸν διαστήσασα ἐπάγει 'ἐνδοῖ' ἀντὶ τοῦ ἔνδον.

Gorgô demande à la servante : « Praxinoa est à l'intérieur ? ». L'esclave lui répond : ὡς χρονία, « comme tu as tardé, chère Gorgô ! », à la place de ὡς διὰ χρόνου. Ensuite, s'étant un peu écartée, elle la fait entrer en employant « ἐνδοῖ », à l'intérieur » au lieu de l'adverbe ἔνδον.

v. 3 (KgUgEgPg) :

<ποτίκρανον:> προσκεφαλίδα.

ποτίκρανον : appuie-tête, oreiller.

v. 4-5 (KUEAGP) :

ἀλεμάτω : ἤγουν τῆς ἐπιπόνου. μόλις πρὸς ὑμᾶς ἐσώθην ἀπὸ τοῦ ὄχλου καὶ τῶν ἀρμάτων.

²⁰⁵⁰ Sur l'expression, fréquente dans les scholies, voir Schironi (2019).

ἀλεμάτω : *Elle voulait dire «à grand peine». C'est à peine si j'ai pu me tirer vivante, pour venir vous voir, de la foule et des chars.*

v. 6-7 (KUEAGP) :

κρηπίδες : πανταχοῦ κεκρηπιδωμένοι ἄνδρες· λέγει δὲ τοὺς ἐν τῇ πόλει στρατιώτας· ἡ δὲ ὁδὸς πολλή· ἐκαστέρω δὲ ἀντὶ τοῦ πορρω<τέρω>.

κρηπίδες : *Il y a partout des hommes chaussés de crépides. Elle parle des soldats qui se trouvent en ville. La rue en est pleine ; ἐκαστέρω* : *à la place du mot πορρω<τέρω>, « plus loin ».*

v. 8 a (K) :

ταῦθ' ὁ πάραρος : ἡ Πραξινοῖα ταῦτά φησι περὶ τοῦ ἰδίου ἀνδρός, ὅτι μακρὰν ἐμισθώσατο τὴν οἰκίαν· *πάραρος* δὲ ὁ παρηρμένος τὴν γνώμην.

ταῦθ' ὁ πάραρος : *Praxinoa dit cela au sujet de son propre époux, parce qu'il a loué une maison éloignée. πάραρος* : *celui qui a perdu la raison.*

v. 8 b (UEAGP) :

πάραρος : ἀνάρμοστος, ὁ ἀχρήσιμος καὶ μάταιος ἐκ μεταφορᾶς τῶν παρηόρων ἵππων, οἵτινες οὐ τῷ ζυγῷ χρησιμεύουσιν.

πάραρος : *Signifie « inepte », « bon à rien et stupide », à travers la métaphore des chevaux de volée, qui, précisément, ne sont d'aucune utilité pour l'attelage.*

v. 9 (KUEAGP) :

ἰλεὸς δὲ ὁ φωλεὸς ἀπὸ τοῦ τὰ ἔρπετὰ ἐνειλεῖσθαι ἐν αὐτῷ.

ἰλεὸς : « *Trou, tanière* » ; *le mot vient du fait que les serpents s'y enroulent.*

v. 10 (K) :

φθονερὸν δὲ ἀντὶ τοῦ φιλόνεικον.

φθονερὸν : *À la place de φιλόνεικον, « qui aime la querelle ».*

v. 13 a (UgEg) :

πρὸς τὸ τέκνον ταῦτα.

Cela s'adresse à l'enfant.

v. 13 b (KUEAGP) :

ἀπφῶν: οὕτως τὸν πατέρα καλοῦσιν, ἤδη δὲ ἀπὸ τούτου καὶ τὸν πρεσβύτην.

ἀπφῶν : On nomme ainsi le père, et parfois, dérivé de ce sens, aussi le vieillard.

v. 13 c (K) :

ἀπφῶς δὲ ὁ πατήρ, ἀφ' οὗ οἰονεῖ τις πέφυκε· λέγεται ὑποκοριστικῶς.

ἀπφῶς : Le père, comme si le mot était prononcé par son enfant. Le mot est employé comme diminutif.

v. 13 d (KUEAGP) :

ναὶ τὰν πότνιαν : ναὶ μὰ τὴν θεόν, ναὶ μὰ τὴν Κόρην. εὖ δὲ τὸ τὰς Συρακοσίας ταύτην ὀμνύναι· φασὶ γὰρ τὸν Δία τῇ Περσεφόνη τὴν Σικελίαν δωρήσασθαι.

ναὶ τὰν πότνιαν : « Par la déesse », « Par Korè ». C'est bien par elle que jurent les Syracusaines. En effet, on dit que Zeus a fait don de la Sicile à Perséphone²⁰⁵¹.

v. 15-17 :

ἀπφῶς μὰν τῆνος : ... ἡ Πραξινοῖα φησὶ τὸν ἄνδρα μεμφομένη. ὁ ἀπφῶς οὖν, φησὶν, ὡς λόγῳ εἶπεῖν, τρισκαιδεκάπηχυς ὑπάρχων ἀνήρ, ὅτε ἠγόραζε πρώην ἐν τῇ πανηγύρει νίτρον καὶ φῦκος, ἄλλας ἀγοράσας ἤνεγκεν ἡμῖν ὡς νίτρον [ἄλας] αὐτῷ δεδωκότος τοῦ πωλοῦντος. διὸ ἐπισκώπτει αὐτοῦ τὸ μέγεθος καὶ τὴν ἄνοιαν.

ἀπφῶς μὰν τῆνος : Praxinoa le dit en blâmant son mari. Donc ἀπφῶς, le « para », dit-elle, pour le dire en un mot, est un homme « épais de treize coudées », puisque la veille, il est allé au marché pour acheter du natron et du rouge, mais après avoir acheté des sels, il nous les a rapportés comme étant du natron, étant ainsi servi par le vendeur. Voilà pourquoi elle raille sa taille et sa sottise.

v. 15-17 (KUEAP) :

²⁰⁵¹ Pind., *Ném.* 1. 16-20 ; Bacch., *Ép.* 3. 1-2.

ἀπὸ σκανᾶς: σκηνη λέγεται, παρόσον ἐν ταῖς πανηγύρεσι σκηναὺς ἐποίου οἱ πωλοῦντες.

ἀπὸ σκανᾶς : *on dit « σκηνη (tente)» dans la mesure où dans les marchés, les vendeurs se montaient des tentes comme échoppe.*

v. 18-20 a (KUEAGP) :

χώμός: ἡ Γοργὼ ἐπὶ τοῖς ὁμοίοις μεμφομένη τὸν οἰκεῖον ἄνδρα φησί· καὶ ὁ ἐμὸς ἀνὴρ Διοκλείδας ἐπτὰ δραχμῶν ἠγόρασε <πέντε> ποκάρια γεγηρακότων προβάτων.

χώμός : *Gorgô dit, raillant, à propos des mêmes choses, son propre mari. « Et mon mari aussi, Diocleidas, il a acheté au prix de sept drachmes <cinq> petites toisons de vieux moutons. »*

v. 18-20 b :

οὐκ ἔρια, ἀλλ' ἔργον ἐπ' ἔργῳ διὰ τὸ δις αὐτὰ πλύνεσθαι. κυνάδας δὲ οἶον κύνεια, τραχέα.

Non de la laine, mais « travail sur travail », du fait de les laver deux fois. κυνάδας, comme des peaux de chien, des peaux rugueuses.

v. 21 a (K) :

ἀλλ' ἴθι τὸμπέχονον : τὸ περιβόλαιον, τὸ ἱμάτιον.

ἀλλ' ἴθι τὸμπέχονον : *Le manteau, le pardessus.*

v. 21 b (KUEAGP) :

καὶ τὰν περονατρίδα : τὸ πέπλον καὶ ἔνδυμα <...> ὅπερ πρῶτον ὑπεζώννυντο ὡς αἱ Μακεδονίτιδες. εἴρηται δὲ ἀπὸ τοῦ περονᾶσθαι καὶ τῆς ἐπωμίδος ἐπιλαμβάνεσθαι.

καὶ τὰν περονατρίδα : *Le péplos et l'enduma (vêtement), ce que précisément les Macédoniennes se nouaient en-dessous, en premier. On dit ainsi à cause du fait d' « agraffer sur soi » et de saisir la partie du vêtement à accrocher sur l'épaule.*

v. 22 :

βᾶμες : ἐς τὰ πλούσια βασιλεία πορευθῶμεν τοῦ Πτολεμαίου.

βᾶμες : *Partons vers le riche palais de Ptolémée.*

v. 25 :

ὧν εἶδες δὲ καὶ ὧν εἶπας ἀντὶ τοῦ· ἐξ ὧν εἶδες καὶ ἐξ ὧν ἐθεάσω, ἐκ τούτων διηγήσαιο ἂν τῷ μὴ θεασαμένῳ.

ὧν εἶδες δὲ καὶ ὧν εἶπας : *À la place de « des choses que tu as vues et que tu as admirées, de cela, tu pourrais parler en détail à celui n'aura rien vu du spectacle ».*

v. 27-29 a (KUEAP) :

Εὐνόα, αἶρε τὸ νᾶμα : ἡ Πραξινόα φησὶ πρὸς τὴν δούλην ἐν ἤθει· ὦ Εὐνόα, ἄρασα τὸ νᾶμα ὡς καὶ πρόην ἐς μέσον αὐτὸ θές. θέλει δὲ εἰπεῖν· μὴ ἀμελῶς εἰς τὸ μέσον αὐτὸ θήσεις.

Εὐνόα, αἶρε τὸ νᾶμα : Praxinoa parle à son esclave, avec ironie²⁰⁵² : « Eunoo, saisis la pelote et replace-la comme elle était auparavant, au milieu ». Elle veut dire : « Tu ne la replaceras pas au milieu, sans faire attention ».

v. 27-29 b (UgEg) :

<αἰνόθρυπτε >: κενόδοξε, ἐπὶ κακοῖς.

αἰνόθρυπτε : Sans jugeotte, à propos des méchantes gens.

[v. 30] :

<ἄδ' εἰς νᾶμα φέρει >: ἀντὶ τοῦ· ἴδε εἰς ποῖον ἀγγεῖον τὸ νᾶμα φέρει.

< ἄδ' εἰς νᾶμα φέρει > : *Au lieu de « vois vers quel récipient elle porte l'eau ».*

v. 32 (KUgEgPg) :

ὀκοῖα θεοῖς : ἀντὶ τοῦ· εἶτε καλῶς εἶτε κακῶς.

ὀκοῖα θεοῖς : Au lieu de : « bien » ou « mal ».

v. 33 (KgUgEgPg) :

<κλάξ> ἢ κλείς Δωρικῶς.

<κλάξ> : *La clé, en dorien.*

²⁰⁵² ἐν ἤθει : ou « avec émotion ».

v. 34 (KUEAGP) :

τὸ καταπτυχῆς : τὸ δίπτυχον ἐμπερόνημα καὶ διπλοῦν. λέγοι δ' ἂν τὴν διπλοῖδα, ἣν Ὅμηρός φησι 'δίπλακα μαρμαρέην' (Γ 126).

τὸ καταπτυχῆς : La robe agrafée sur l'épaule d'un côté et de l'autre et mise en double ; on pourrait dire la diploïs, qu'Homère appelle « double <de pourpre> resplendissante » (Il. 3. 126).

v. 35 :

κατέβα τοι : ἀντὶ τοῦ· διὰ πόσου σοι ἀπὸ τοῦ ἱστοῦ καθηρέθη [καὶ] οἶον ἐξυφάνθη ;

κατέβα τοι : Au lieu de : « à quel prix l'a-t-on décroché du métier, pour toi une fois fini d'être tissé tel qu'il est ? ».

v. 35 (UEAGP) :

ἀφ' ἱστῶ : [ἦ] διὰ πόσης ἐξόδου κέκοπται ἀπὸ τοῦ ἱστοῦ ;

ἀφ' ἱστῶ : [Ou] « pour quelle dépense a-t-il été coupé du métier ? ».

v. 36 (K) :

καθαροῦ μνᾶν : πλεον ἠνάλωσα, φησίν, [ἦ] δυοῖν μνῶν καθαροῦ ἀργυρίου.

καθαροῦ μνᾶν : « J'ai dépensé plus, dit-elle, de deux mines d'argent pur ».

v. 38-39a (KUEAGP) :

τοῦτό κα εἶπας : τοῦτο ἀληθές εἶπας, ὅτι κατὰ γνώμην μοι ἐξυφάνθη. εἶτα ἀντιστρέφει τὸν λόγον πρὸς τὴν θεράπαιναν.

τοῦτό κα εἶπας : « Tu dirais à juste titre qu'il a été tissé conformément à mes attentes ».
Ensuite, elle adresse la parole à sa servante.

v. 38-39b :

καὶ τὰν θολίαν : καὶ τὸ σκιάδειον εὐκόσμως ἐπίθετος. εἴρηται δὲ ἀπὸ τοῦ θόλω εὐοικέναι. οἱ δὲ Ἀττικοὶ τὸ σκιάδειον σκίρον καλοῦσι.

καὶ τὰν θολίαν : « Mets-moi bien aussi l'ombrelle. » Elle le dit à la place de « tour de tête » car c'est la même chose. Les gens de l'Attique appellent l'ombrelle, « skiron ».

v. 40 a :

Μορμώ, δάκνει ἵππος : ἀπέστρεψε πάλιν τὸν λόγον πρὸς τὸ παιδίον <τὸ> κλαῖον.

Μορμώ, δάκνει ἵππος : Elle se tourne de nouveau et adresse son discours au petit enfant qui pleure.

v. 40 b :

Μορμώ : εἰς κατάπληξιν τοῦτο ἔταπτον, ὅθεν καὶ τὰ προσωπεῖα μορμολύκεια ἔλεγον.

Μορμώ : On employait ce mot pour susciter l'effroi ; de là vient aussi que l'on appelait les masques de théâtre des mormulekeia.

v. 40 c (UEAGP) :

[ἵππος] Μορμώ : Λάμια βασίλισσα Λαιστρυγόνων ἢ καὶ Γελλῶ λεγομένη δυστυχοῦσα περὶ τὰ ἑαυτῆς τέκνα ὡς ἀποθνήσκοντα ἤθελε καὶ τὰ λειπόμενα φονεύειν.

[ἵππος] Μορμώ : Lamia, la reine des Lestrygons qui est aussi appelée Gellô, ravagée de douleurs parce que ses enfants avaient été tués, voulut assassiner aussi tous ceux qui restaient.

v. 46 (KUEAP) :

πολλά τοι ὦ Πτολεμαῖε : τὸν Φιλάδελφον λέγει.

πολλά τοι ὦ Πτολεμαῖε : Elle veut dire Philadelphie.

v. 47 :

τὸ δὲ ἐξ οὗ ἐν ἀθανάτοις ὁ τεκὼν ἀντὶ τοῦ· ἐξ οὗ ὁ πατήρ σου ἀπεθεώθη, ὁ Σωτὴρ Πτολεμαῖος, ὅς ἦν πατὴρ Φιλαδέλφου.

τὸ δὲ ἐξ οὗ ἐν ἀθανάτοις ὁ τεκὼν : À la place de « depuis l'apothéose de ton père, Ptolémée Sôter » : il était le père de Philadelphie.

v. 48-50 (KUEAGP) :

Αἰγυπτιστί : πρὸς τοῖς ἄλλοις σου καλοῖς ἔργοις καὶ τοῦτο. οὐκέτι γὰρ κακοῦργός τις λυμαίνεται τὸν παριόντα ἐξαπατήσας Αἰγυπτιστί· ἠπάτων γὰρ πολυπείρως παίζοντες κακὸν παίγνιον <οἱ Αἰγύπτιοι>.

Αἰγυπτιστί : « *Pour tes autres beaux travaux et pour celui-ci* » : en effet, plus aucun malfaiteur ne maltraite le passant, l'ayant trompé à l'égyptienne. En effet, les Égyptiens en faisant les rusés coquins étaient des maîtres trompeurs.

v. 48-50 b :

<Αἰγυπτιστί > παραλογισμοῖς Αἰγυπτιακοῖς. ἀπατηλοὶ γὰρ οἱ Αἰγύπτιοι, ὡς καὶ Αἰσχύλος (fgm. 373 Nauck Trag. gr. fgm.2 110) φησί· ‘δεινοὶ πλέκειν τοὶ μηχανὰς Αἰγύπτιοι.’

<Αἰγυπτιστί > *Pour les tromperies des Égyptiens. En effet, les Égyptiens sont fourbes, comme le dit aussi Eschyle : « les Égyptiens sont assurément dangereusement habiles à ourdir des machinations ».*

v. 48-50 c (UEAP) :

κεκροτημένοι : ἀντὶ τοῦ διερραπισμένοι, ἐθάδες πανούργων ἔργων. ἢ δὲ μεταφορὰ ἀπὸ τοῦ κεκροτημένου χαλκοῦ.

κεκροτημένοι : *À la place de roués, habitués aux travaux fourbes. La métaphore vient de la forge du bronze.*

v. 48-50 d (UEAP) :

καὶ Σοφοκλῆς (fgm. 827 Nauck Trag. gr. fgm. 2324)· ‘πάνσοφον κρότημα, Λαέρτου γόνος.’
Et Sophocle dit : « Charlatan, versé en toute chose, rejeton de Laërte ! ».

v. 48-50 e (UgEg) :

<ἀλλάλοις ὁμαλοῖ > εἰς μίαν συμβουλήν ὄντες.

<ἀλλάλοις ὁμαλοῖ > *Ils n'ont qu'un seul objectif.*

v. 51 (KUEAGP) :

ἠδίστα Γοργώ : ἀντὶ τοῦ· ὦ γλυκεῖά μοι Γοργώ, τί ἄρα ἡμῖν ἔσται; εὐλαβοῦνται γὰρ θεασάμενοι τοὺς πολεμικοὺς ἵππους πομπεύοντας.

ἠδίστα Γοργώ : *Au lieu de « ma douce Gorgó, que nous arrivera donc-t-il ? » En effet, elles sont sur leurs gardes, ayant aperçu les chevaux de guerre défiler.*

v. 52 (UEAGP) :

φίλε : τοῦτο πρὸς τινὰ τῶν ἐπιβεβηκότων τοῖς ἵπποις φησὶν ἐν τῷ πλήθει.

φίλε : Elle dit cela à l'un de ceux qui, dans la foule, ont croisé les chevaux.

v. 53 (Ug) :

<κυνοθαρσής :> ἀναίσχυντος.

<κυνοθαρσής :> *Impudente*.

v. 54 (KUEAGP) :

διαχρησεῖται τὸν ἄγοντα : διαφθερεῖ τὸν ἵπποκόμον ἢ τὸν ἠνίοχον.

διαχρησεῖται τὸν ἄγοντα : *Il tuera l'écuyer ou le cavalier*.

v. 57-58 :

τοὶ δ' ἔβαν : οἱ δὲ ἵπποι κεχωρήκασιν εἰς ὃν ἔδει τόπον. τὸ δὲ καὐτὰ συναγείρομαι ἀντὶ τοῦ· ἀνακτῶμαι

ἐμαυτὴν ἀπὸ τῆς ταραχῆς. ψυχρὸν δὲ ὄφιν λέγει τὸν ψυχροποιόν.

τοὶ δ' ἔβαν : *Les chevaux se sont avancés vers la place qui était assignée. L'expression καὐτὰ συναγείρομαι est employée pour dire : « Je me reprends après ce moment de trouble. » Elle dit : « le froid serpent » pour « qui donne froid ».*

v. 60-62 a (K) :

ἐξ αὐλᾶς, ὧ μᾶτερ : ἡ Γοργώ φησι πρὸς γραῦν τινα· λέγε ἡμῖν, ὧ μῆτερ, εὐμαρὲς εἰσελθεῖν; ἡ δὲ φησι· πειράθητε καὶ εἰσελεύσεσθε εἰς τὴν τῶν βασιλείων αὐλήν.

ἐξ αὐλᾶς, ὧ μᾶτερ : *Gorgô parle à une vieille femme : « Dis-nous, ma mère, est-il facile d'entrer ? » Celle-ci répond : « Essayez et vous entrerez dans la cour du palais royal ».*

v. 60-62 b (UEAGP) :

ὧ μῆτηρ : ἡ Γοργώ φησι πρὸς τινα πρεσβῦτιν ὡς ἐκ τῆς αὐλῆς καὶ τῶν βασιλείων ἐρχομένην· ἄρα ἔστιν ἡμῖν εὐκόλως εἰσελθεῖν; ἡ δὲ φησι· πειράθητε καὶ εἰσελεύσεσθε· οἱ γὰρ Ἀχαιοὶ πειραθέντες εἰσήλθον εἰς τὴν Ἴλιον.

ᾧ μήτηρ : Gorgô parle à une vieille femme qui semble venir de la cour et du palais royal « Est-il pour facile nous d'entrer ? » Et celle-ci répond : « Essayez, vous entrerez. En effet, les Achéens à force d'essais entrèrent dans Iliion. »

v. 63 (KUEAP) :

χρησµῶς ἅ πρεσβῦτις : ἡ Γοργώ φησιν, ὅτι χρησµοὺς ἀποφοιβάσασα ἡ γραῦς ἀπῆλθεν.

χρησµῶς ἅ πρεσβῦτις : Gorgô dit que la vieille femme est partie après avoir composé des oracles sous l'effet d'une inspiration.

v. 64 (KUEAGP) :

πάντα γυναῖκες ἴσαντι : <ἴσασι,> ὅπως ὁ Ζεὺς τῇ Ἥρᾳ λάθρα συνῆλθεν. Ὅμηρος (Ξ 296)· 'εἰς εὐνήν φοιτῶντε φίλους λήθοντο τοκῆας'. Ἀριστοκλῆς (fgm. 5 Mueller Fgm. hist. gr. IV 330) δὲ ἐν τῷ περὶ τῶν Ἑρμιόνης ἱερῶν ἰδιωτέρως ἱστορεῖ περὶ τοῦ Διὸς καὶ [τοῦ τῆς] Ἥρας γάμου. τὸν γὰρ Δία μυθολογεῖται ἐπιβουλεύειν τῇ Ἥρᾳ μιγῆναι, ὅτε αὐτὴν ἴδιοι χωρισθεῖσαν ἀπὸ τῶν ἄλλων θεῶν. βουλόµενος δὲ ἀφανῆς γενέσθαι καὶ μὴ ὀφθῆναι ὑπ' αὐτῆς τὴν ὄψιν μεταβάλλει εἰς κόκκυγα καὶ καθέζεται εἰς ὄρος, ὃ πρῶτον μὲν Θόρναξ ἐκαλεῖτο, νῦν δὲ Κόκκυξ. τὸν δὲ Δία χειμῶνα δεινὸν ποιῆσαι τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ· τὴν δὲ Ἥραν πορευομένην μόνην ἀφικέσθαι πρὸς τὸ ὄρος καὶ καθέζεσθαι εἰς αὐτό, ὅπου νῦν ἐστὶν ἱερὸν Ἥρας τελείας. τὸν δὲ κόκκυγα ἰδόντα καταπετασθῆναι καὶ καθεσθῆναι ἐπὶ τὰ γόνατα αὐτῆς πεφρικότα καὶ ῥιγῶντα ὑπὸ τοῦ χειμῶνος. τὴν δὲ Ἥραν ἰδοῦσαν αὐτὸν οἰκτεῖραι καὶ περιβαλεῖν τῇ ἀμπερόνῃ. τὸν δὲ Δία εὐθέως μεταβαλεῖν τὴν ὄψιν καὶ ἐπιλαβέσθαι τῆς Ἥρας. τῆς δὲ τὴν μίξιν παραιτουμένης διὰ τὴν μητέρα, αὐτὸν ὑποσχέσθαι γυναῖκα αὐτὴν ποιήσασθαι. καὶ παρ' Ἀργείοις δέ, οἱ μέγιστα τῶν Ἑλλήνων τιμῶσι τὴν θεόν, τὸ [δὲ] ἄγαλμα τῆς Ἥρας ἐν τῷ ναῷ καθήμενον ἐν [τῷ] θρόνῳ τῇ χειρὶ ἔχει σκῆπτρον, καὶ ἐπ' αὐτῷ τῷ σκῆπτρῳ κόκκυξ.

πάντα γυναῖκες ἴσαντι : <ἴσασι,> elles savent comment Zeus s'est uni « en cachette » à Héra. Homère dit (Il. 14. 296) : « Ils rejoignirent le lit nuptial en se cachant de leurs parent ». Aristoclès, dans son ouvrage « Sur les cultes d'Hermione », raconte une histoire très singulière sur le mariage de Zeus et Héra. Car la légende raconte que Zeus voulait s'unir à Héra, lorsqu'il vit qu'elle était séparée des autres dieux. Désirant être indétectable et ne pas être vu d'elle, il changea son apparence en coucou et se posa sur une montagne qui s'appelait d'abord Thornax mais qui

s'appelle maintenant Coucou. Zeus fit une terrible tempête ce jour-là ; Héra marchant seule, s'approcha de la montagne et s'arrêta à l'endroit même où se trouve actuellement un temple à Héra Téléia. Le coucou, la voyant, s'envola et se plaça sur ses genoux, ; elle frissonnait et tremblait de froid à cause du mauvais temps. Alors, Héra le vit et eut pitié de lui : elle l'enveloppa dans sa robe. Aussitôt, Zeus change d'apparence et entreprend Héra. Comme elle refusait leur union à cause de leur mère, il promit qu'il en ferait sa femme. Chez les Argiens, qui honorent cette déesse au plus haut point parmi les Grecs, la statue cultuelle d'Héra, assise sur un trône dans le temple, tient un sceptre dans une main et sur ce sceptre est un coucou.

v. 67 (KUEAP) :

Εὐτυχίδος : εἰκὸς τὴν Εὐτυχίδα Γοργοῦς εἶναι θεράπαιναν.

Εὐτυχίδος : Il semble qu'Eutychis soit la servante de Gorgô.

v. 68 :

ἀπριξ ἔχε : ἀντὶ τοῦ ἐμπεφυκότως, ὥστε μὴ διαπρῖσαι τὴν συμφυῖαν.

ἀπριξ ἔχε : Au lieu de ἐμπεφυκότως, « en t'accrochant fermement », afin de ne pas scinder leur couple.

v. 74 :

κεῖς ὄρας : ἀντὶ τοῦ· καὶ εἰσαεὶ ἐν καλῷ εἶης περιστέλλων καὶ τημελούμενος ἡμῶν.

κεῖς ὄρας : Au lieu de « Et puisses-tu être dans le bien pour toujours car tu nous as protégées et pris soin de nous ».

v. 76-77 a (KUEAGP) :

ἄγ', ὧ δειλαία, βιάζου καὶ σὺ καὶ ὄθει, ὥστε σε εἰσελθεῖν. ἔπειτα εἰσελθούσης αὐτῆς φησι· κάλλιστ', ἐνδοῖ πᾶσαι.

« Allons, malheureuse, fais, toi aussi, violence et pousse, de façon à entrer ! ». Ensuite, une fois celle-ci entrée, elle dit : « C'est très bien, on est toutes dedans ! ».

v. 76-77 b :

ὁ τὰν νυὸν εἶπ' ἀποκλάζας· ὡς παροιμίας οὔσης· ἀποκλείσας τὴν νύμφην τις 'καλῶς τὰ γε ἔνδον ἡμῖν ἔχει' φησί· διὸ καὶ ἡ Γοργῶ οὕτως ἐπεφώνησεν.

ὁ τὰν νυὸν εἶπ' ἀποκλάζας : À la manière d'un proverbe ; ayant mis sous clé la jeune épouse, on dit : « tout va bien pour nous là-dedans ». Voilà pourquoi Gorgô s'exprima ainsi.

v. 79 (UEAP) :

θεῶν περονάματα : ἢ ἔργα θεῶν ἢ φορεῖσθαι ὑπὸ θεῶν ἄξια.

θεῶν περονάματα : Soit des travaux des dieux soit dignes d'être portés par des dieux.

v. 80 (KUgEg) :

ἔριθοι : ἢ ὑπουργοὶ ἢ ἐριουργοί.

ἔριθοι : Serviteurs ou travailleurs de la laine.

v. 82 (KUEA) :

ὡς ἔτυμ' ἐστάκαντι : ἀντὶ τοῦ· ὡς ζῶντά εἰσι καὶ οὐχ ὡς ἐνυφαντά.

ὡς ἔτυμ' ἐστάκαντι : Au lieu de : « comme ils sont vivants ! » et pas : « comme ils sont tissés ! ».

v. 86 a :

ὁ τριφίλατος : ὁ πολυφίλητος ὡς καὶ παρ' Ὀμήρω (Θ 488) 'ἀσπασίη τρίλλιστος'. ἢ ὅτι ὑπὸ τριῶν ἐφιλήθη· Διός, Ἀφροδίτης καὶ Περσεφόνης

ὁ τριφίλατος : Le bien-aimé comme chez Homère 'ἀσπασίη τρίλλιστος' « accueilli avec joie et trois fois souhaité » (Il. 8. 488) ; ou alors parce qu'il a été aimé de trois divinités : Zeus, Aphrodite et Perséphone.

v. 86 b :

<κὴν Ἀχέροντι > : ἐν ἄδη.

<κὴν Ἀχέροντι > : Dans l'Hadès.

v. 87-88 :

παύσασθ' ὧ δύστανοι : παύσασθε, φησίν, ὧ επίπονοι, ἄπειρα λαλοῦσαι. τοῦτο δέ φησί τις παρεπόμενος καὶ ἀγανακτῶν ἐπὶ τῇ ἄγαν αὐτῶν ἀδολεσχίᾳ. διὸ καὶ ἐπιτιμᾷ αὐταῖς ὡς τὰ κατὰ μέρος τῶν εἰκόνων ἀνερευνώσαις. εἶτα πρὸς ἑαυτὸν ἐπιστρέφων· τρυγόνες διαφθεροῦσι Δωρίζουσαι πάντα. τὸ γὰρ πλατυάσδοισαι τοιοῦτόν ἐστιν, ὅτι πλατυστομοῦσιν οἱ Δωριεῖς τὸ α πλεονάζοντες· ἐκκναισεῦντι δὲ ἀντὶ τοῦ διαφθεροῦσιν.

παύσασθ' ὧ δύστανοι : « Cessez, dit-il, vous êtes pénibles, à bavasser sans fin. » C'est ce que dit un visiteur en colère du fait de leur bavardage excessif. Et voici aussi pourquoi il les blâme : parce qu'elles analysent en détails les images. Ensuite, il se dit à lui-même : « ces tourterelles ruineront tout à tout doriciser. » En effet, le mot πλατυάσδοισαι veut dire ceci : que les Doriens ouvrent grand la bouche en parlant, et en exagérant la prononciation du « a ». ἐκκναισεῦντι, « elles écorcheront » à la place de « elles ruineront ».

v. 89 (LgUgEg) :

<μᾶ :> ἀγανάκτησις Συρακουσίων τὸ μᾶ.

<μᾶ :> *Le mot μᾶ est une manifestation d'irritation des Syracusains.*

v. 90 (UgEg) :

<πασάμενος :> κτησάμενος δούλους.

<πασάμενος :> *Ayant acheté des esclaves.*

v. 91-92 a (KUEA) :

Κορίνθιαι εἰμές : Κορινθίων γὰρ ἄποικοί εἰσιν οἱ Συρακόσιοι· Κορίνθιος δὲ καὶ ὁ Βελλεροφόντης.

Κορίνθιαι εἰμές : En effet, les Syracusains sont des colons venus de Corinthe. Et Bellérophon est corinthien.

v. 91-92 b :

Πελοποννασιστί : τὴν γὰρ Πελοπόννησον ὄκισαν οἱ Δωριεῖς οἱ σὺν Ἡρακλείδαις.

Πελοποννασιστί : En effet, les Doriens venus avec les Héraclides ont colonisé le Péloponnèse.

v. 94-95 a :

μη φυῆ, Μελιτώδες : ἀντί τοῦ· μηδεὶς γένοιτο, ὃ Περσεφόνη, ἄλλος ἡμῶν κύριος. Μελιτώδη δὲ τὴν Περσεφόνην φησὶ κατ' ἀντίφρασιν ὡς καὶ Κόρην <ἢ> διὰ τὸ τὰς ἱερείας αὐτῆς καὶ τῆς Δήμητρος μελίσσας λέγεσθαι.

μη φυῆ, Μελιτώδες : Au lieu de : « Perséphone, que personne, à l'exception de notre maître, ne le devienne ». Elle appelle « Mélitodè » Perséphone par antiphrase, comme Corè aussi, ou du fait que ses prêtresses, comme celles de Déméter, sont appelées « abeilles ».

v. 94-95 b (Lm) :

<Μελιτώδες > ὃ Περσεφόνη. κατὰ ἀντίφρασιν· πολλὰ γὰρ τὰ ἐν Ἄιδῃ πικρά. διὰ μέσου ἐπιφώνημα.

Μελιτώδες : Ô Perséphone ! Par antiphrase. En effet, la plupart des choses dans l'Hadès sont amères ; exclamation parenthétique.

v. 94-95 c (K) :

κενεὰν ἀπομάξις; μή μοι κενὸν τὸ μέτρον ἀποψήσις.

Tu racles à vide : Ne m'arase pas une mesure vide.

v. 97 (KUEA) :

ἡ τῆς Ἀργείας θυγάτηρ : ἄδηλον, τίς ἢ ποιήτρια αὕτη· ἔνιοι δὲ Ἀργείας αὐτὴν φασὶν εἶναι θυγατέρα ὁμώνυμον τῇ μητρὶ, εἶναι δ' ἐκείνην Σικυωνίαν.

La fille de l'Argienne ou d'Argia : on ne peut savoir clairement qui est cette poétesse. Certains disent que la fille d'Argia porte le même nom que sa mère et qu'elle est Sicyonienne.

v. 100-101 :

δέσποιν' ἃ Γολγῶς : πόλις Κύπρου ὠνομασμένη ἀπὸ Γολγοῦ τοῦ Ἀδώνιδος καὶ Ἀφροδίτης. Ἰδάλιον δὲ πόλις Κύπρου. Ἔρυξ δὲ πόλις Σικελίας ἀπὸ Ἐρυκος τοῦ Βούτου καὶ Ἀφροδίτης. τὸ δὲ χρυσῶ παίξουσ' Ἀφροδίτα τοιοῦτον ἴσως ἐστίν, ὅτι οἱ ἐρῶντες χρυσῶ πείθουσι τὸ ἐρώμενον.

δέσποιν' ἃ Γολγῶς : Cité de Chypre nommée du nom de Golgos, fils d'Adonis et d'Aphrodite. Idalion est une cité de Chypre. Et Éryx est une cité de Sicile nommée du nom d'Erykos, fils de

Boutos et d'Aphrodite. Pour l'expression χρυσῶ παίζουσ' Ἀφροδίτα, c'est peut-être que les amants persuadent leurs amoureux avec de l'or.

v. 103 a :

μηνὶ δωδεκάτῳ : τινὲς δι' ἑξαμήνου φασὶν ἀνέρχεται τὸν Ἄδωνιν.

μηνὶ δωδεκάτῳ : Certains disent qu'Adonis remonte au bout de six mois.

v. 103b :

μαλακαί : μαλακούς φησὶν ἔχειν πόδας τὰς Ὠρας, ἐπεὶ τὸ ἔαρ μαλακόν.

μαλακαί : Elle dit que les Saisons ont les pieds doux, puisque le printemps est doux.

v. 106-107 :

τὴν γὰρ μητέρα Βερενίκην καὶ τὸν πατέρα Πτολεμαῖον ἀπεθέωσεν. Βερενίκην δὲ λέγει τὴν τοῦ Σωτῆρος γυναῖκα, μητέρα δὲ τοῦ Φιλαδέλφου <καὶ> Ἀρσινόης.

En effet, il a divinisé sa mère Bérénice et son père Ptolémée. Et elle dit que Bérénice était la femme de Sôter et la mère de Philadelphie et d'Arsinoé.

v. 109-111 a (KUEAGP) :

τὴν δὲ χαριζομένα : [ἀντὶ τοῦ] σοί, φησὶν, ἀντιχαριζομένη <ἢ> τῆς Βερενίκης θυγάτηρ Ἀρσινόη, ἀνθ' ὧν ἀθάνατον ἐποίησας τὴν μητέρα.

τὴν δὲ χαριζομένα : Il dit cela au lieu de : « Arsinoé, fille de Bérénice témoignant en retour sa reconnaissance envers toi de ce que tu as fait de sa mère une immortelle ».

v. 109-111 b :

<ἀτιτάλλει :> ἐπεὶ τὴν πρόβασιν εἰς αὐξήσιν ποιεῖ.

ἀτιτάλλει : car elle fait sa fortune, pour le grandir.

v. 109-111 c (UEmA) :

ἀτιτάλλω ἐκ τοῦ α στερητικοῦ μορίου καὶ τοῦ ταλάσσω τὸ κοπιῶ. σημαίνει δὲ τὸ ἀναπαύω καὶ μὴ διὰ κόπου ταλαίνω. ἢ ἀπὸ τοῦ ἄττω τὸ ὀρμῶ καὶ τοῦ ἄλλω τὸ πηδῶ, καὶ σημαίνει τὸ αὐξάνω.

ἀτιτάλλω : D'après le α préfixe privatif et le verbe *ταλάσσω* « *endurer* », « *être las* ». Elle veut dire « *se reposer* » et non pas « *endurer* » à cause de la peine. Ou bien, cela vient du verbe ἄπτω, « *s'empresser* » et de ἄλλω, « *s'élancer* » et cela veut dire « *accroître* ».

v. 112-113 (KUEAGP) :

ὄσα δρυός : πάντα, φησί, τὰ ἀκρόδρυα παρατίθεται τῷ Ἀδώνιδι ἀπὸ παντοίας ιδέας ὀπωρῶν. εἰώθασι γὰρ ἐν τοῖς Ἀδωνίοις πυροὺς καὶ κριθὰς σπείρειν ἔν τισιν ὄστρακίοις καὶ <τοὺς> φυτευθέντας κήπους Ἀδωνείους προσαγορεύειν.

ὄσα δρυός : « *Tous les fruits des arbres* », dit-elle, sont présentés à Adonis au lieu de « *toutes sortes de genres de fruits* ». En effet, on a l'habitude lors des Adonies de semer des grains de blé et des grains d'orge dans des tessons et de nommer les pousses « *jardins d'Adonis* ».

v. 114-116 a (KUEAP) :

χρύσει' ἀλάβαστρα : ἀλάβαστρα σκεύη μύρων δεκτικά, πλαθάναι δέ, ἐν οἷς διαπλάττουσι τοὺς ἄρτους.

χρύσει' ἀλάβαστρα : *Vaisselle en albâtre contenant des parfums. Et les plateaux, ce dans quoi elles forment les pains.*

v. 114-116 b (KUEAGP) :

τὸ δὲ ἄνθεα τὰ ἐπιπάσματα τῶν ἄρτων· λέγοι δ' ἂν τὰ σήσαμα.

Quant au mot « fleurs », ce sont les herbes à saupoudrer sur les pains ; on pourrait dire « les graines de sésame ».

v. 117 (KLmUEAP) :

ὄσσα τ' ἀπὸ γλυκερῶ : ἀντὶ τοῦ πλακοῦντες διάφοροι.

ὄσσα τ' ἀπὸ γλυκερῶ : *Au lieu de « des gâteaux variés ».*

v. 119 (K) :

χλωραὶ δὲ σκιάδες : σκιάδες καὶ καλύβαι ἀνήθων αὐτῶ τῷ καρπῷ καταβριθόμεναι γεγόνασιν.

χλωραὶ δὲ σκιάδες : Les niches et les dais sont alourdis par la graine-même des aneths.

v. 120-121 (KLmUEAP) :

οἱ δέ τε κῶροι : τὰς καλύβας, φησὶν, ὑπερπέτονται οἱ Ἔρωτες ὡς οἱ νεοσσοὶ τῶν ἀηδόνων.

οἱ δέ τε κῶροι : Des Amours, dit-elle, volent au-dessus des pergolas²⁰⁵³ comme des petits de rossignols.

v. 123 :

ὦ ἔβενος : τὴν λοιπὴν κόσμησιν τὴν βασιλικὴν θαυμάζει.

ὦ ἔβενος : Elle admire le reste de la mise en scène royale.

v. 124 (KUEAP) :

αἰετοὶ : ὡς πεποικιλμένων ἀετῶν ἐλεφαντίνων καὶ βασταζόντων τὸν Γανυμήδη.

αἰετοὶ : À savoir des aigles ciselés en ivoire et qui enlèvent Ganymède.

v. 125-126 a (KUEAGP) :

πορφύρει δὲ τάπητες : ὡς μαλακῶν ταπήτων ὑπεστρωμένων τῇ κλίνῃ τῆς Ἀφροδίτης· οὓς φησὶν ὑπὸ τῆς Μιλήτου καὶ Σάμου ῥηθήσεσθαι μαλακωτέρους ὕπνου διὰ τὸ παρ' αὐτοῖς εἰς κάλλος τὰ στρώματα γίνεσθαι.

πορφύρει δὲ τάπητες : À savoir que des tapis moelleux ont été étendus sur la couche d'Aphrodite ; et il dit qu'ils sont appelés « plus doux que le sommeil » par Milet et Samos du fait que les couvertures sont produites par eux pour faire beau.

v. 125-126 b (KUE1.2AGP) :

ἃ Μίλατος : τὰ Μιλήσια καὶ Σάμια ἔρια. τὴν δὲ κατὰ ἀναστρεπτέον· ἔστι γὰρ 'κατὰ τὴν Σάμον βόσκων'. <ἦ> οἷον καταβοσκόμενος καὶ κατανεμόμενος.

²⁰⁵³ La pergola (ou le dais) sous laquelle est étendu Adonis est dénommée καλύθη en AP 5. 53.

ἄ Μίλατος : *Les laines milésiennes et samiennes. Il faut inverser τὴν et κατὰ. En effet, c'est κατὰ τὴν Σάμον βόσκων, « faisant paître sur Samos ». Ou bien c'est comme καταβοσκόμενος et κατανεμόμενος : « faisant paître ».*

v. 129 (LmUmEgPm) :

τὸν ἄνδρα γαμβρὸν λέγει ὡς οἱ Αἰολεῖς.

Il appelle l'époux « γαμβρὸν », comme les Éoliens.

v. 130 (KUEAGP) :

τὸ φίλημ' ἔτι : τὸ τοῦ Ἀδωνίδος δηλαδή. οὐδέπω γὰρ κέκαρται τὰ γένεια, ὡς κεντῶσιν, ἀλλ' ἔτι χνοάζει.

τὸ φίλημ' ἔτι : De toute évidence, celui d'Adonis. En effet, jamais ne fut coupée sa barbe de sorte qu'elle piquât, mais il a toujours son premier duvet.

v. 132 :

ἄμα δρόσῳ : ἀντὶ τοῦ ἄμα ἡμέρα· τότε γὰρ πίπτει δρόσος ἐν τῇ γῆ.

ἄμα δρόσῳ : Au lieu de « avec le jour ». En effet, c'est alors que la rosée tombe sur la terre.

v. 133 (KUEAP) :

οἰσεῦμες : ἐπὶ γὰρ τὴν θάλασσαν ἐκφέροντες τὸν Ἄδωνιν ἔρριπτον ἐπ' αὐτήν.

οἰσεῦμες : En effet, ils emportaient l'Adonis vers la mer puis l'y jetaient.

v. 138 (EgA) :

βαρυμάνιος : βαρείας μανίας ἀναδεδεγμένος διὰ τὸ μὴ τυχεῖν τῶν ὄπλων.

βαρυμάνιος : Ayant conçu de violentes colères du fait de ne pas avoir obtenu les armes.

v. 139 (KUEAGP) :

εἵκατι : εἴκοσι παίδων. τῷ ἀρτίῳ ἀριθμῷ ἀποκέχρηται ὡς καὶ Σιμωνίδης (fgm. 49 Bergk Poet. lyr. gr. III4 411). Ὅμηρος (Ω 496) ἐννεακαίδεκα λέγει.

εἴκατι : *Vingt enfants. Il utilise le même nombre que Simonide. Homère dit dix-neuf.*

v. 141 :

Δευκαλίωνες δὲ ἀντὶ τοῦ Δευκαλίδαι ἀπὸ Δευκαλίωνος, Θεσσαλοί· τούτων γὰρ ἐβασίλευσεν ὁ Δευκαλίων. ἢ οἱ Λοκροί· Δευκαλίων γὰρ ἐν Κύνῳ τῆς Λοκρίδος ὄκησεν.

Δευκαλίωνες à la place de Δευκαλίδαι, les descendants de Deucalion, les Thessaliens. En effet, Deucalion était leur roi. Ou les Locriens. Car Deucalion résidait à Kynô de Locride.

v. 142 (UEAGP) :

καὶ οἱ Πελασγοὶ οἱ τοῦ Ἄργους ἄκροι, τουτέστιν οἱ ἐξοχώτατοι.

καὶ οἱ Πελασγοὶ οἱ τοῦ Ἄργους ἄκροι, c'est-à-dire « les plus distingués ».

v. 143 a (KUEAGP) :

ἴλαθι : ἀντὶ τοῦ ἰλάσθητι κατὰ ἀποκοπὴν, Δωρικῶς.

ἴλαθι : à la place de ἰλάσθητι, par apocope en dorien.

v. 143 b (UEAGP) :

καὶ ἐς νέω : ἀντὶ τοῦ ἐς νέωτα, τουτέστιν εἰς ὥρας, εἰς νέον ἔτος.

καὶ ἐς νέω : au lieu de « ἐς νέωτα », c'est-à-dire « pour l'année nouvelle ».

v. 143 c (UgEg) :

<ἐς νέωτ'> ἀντὶ τοῦ εἰς τὸ μέλλον.

<ἐς νέωτ'> Au lieu de « à l'avenir ».

v. 145* :

ἡ Γοργὸν τὴν θήλειαν ἤγουν τὴν γυναῖκα.

Gorgô a pris le mot « la femelle » pour « la femme ».

v. 147 a (G) :

καὶ ἐς οἶκον [ἀνάριστος] : λείπει τὸ πορεύεσθαι.

καὶ ἐς οἶκον [ἀνάριστος]: *elle omet « aller ».*

v. 147 b (UgEgG) :

ἀνάριστος : ἦτοι ἄσιτος.

ἀνάριστος : *En vérité, « à jeun ».*

v. 148 (UEAGP) :

χώνηρ ὄξος ἄγαν : ἀντὶ τοῦ ὀξύθυμος καὶ ἀκρόχολος.

χώνηρ ὄξος ἄγαν : *Au lieu d'« irascible» et d' « emporté ».*

v. 149 a :

<ἀφίκευ :> ὑπόστρεψον.



<ἀφίκευ :> *Reviens.*

v. 149 b (UmEg) :

καὶ ὑποστρέψας εὐρήσεις ἡμᾶς χαίροντας.

Et lorsque tu reviendras, tu nous trouveras réjouis.

Annexe 3 : Annexe iconographique

<p>Figure 1²⁰⁵⁴ :</p>	 <p><i>Mnaieion</i> d'or frappé à Alexandrie sous le règne de Ptolémée II (vers avant 272-261 av. J.-C.)</p> <p>Collection : Lawrence University and Buerger Coin Collections</p> <p>Inventaire : 91.098</p>
<p>Figure 2²⁰⁵⁵</p>	 <p>Plaque de bronze figurant les bustes de Sol et d'Isis-Séléné (Ptolémée II et Arsinoé II) ; Basse-Égypte, Alexandrie, III^e siècle av J.-C.</p> <p>Collection : Bibliothèque Nationale de France, Paris, Cabinet des médailles.</p> <p>Inventaire : bronze.121</p>

²⁰⁵⁴ Source de l'image : https://library.artstor.org/asset/SS36140_36140_26505914

²⁰⁵⁵ Source de l'image : <https://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gbdw6z>

Figure 3²⁰⁵⁶

Le camée « Gonzague », portraits de Ptolémée II et d'Arsinoé II
Alexandrie, III^e siècle av J.-C.

Collection : Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

Inventaire : GR-12678.

Figure 4²⁰⁵⁷

Portraits de Ptolémée II et d'Arsinoé II, 278 - 269 av. J.-C.

Collection : Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung

Inventaire : Antikensammlung, IXa 81

²⁰⁵⁶ Source de l'image : Sailko, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons.

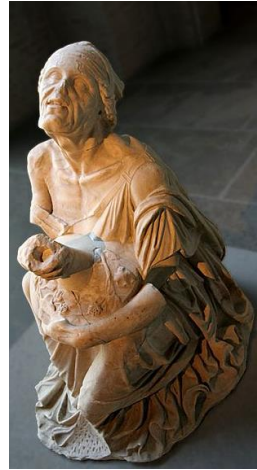
²⁰⁵⁷ Source de l'image : <https://www.khm.at/objektdb/detail/59173/>

Figure 5²⁰⁵⁸Tombe de Perséphone, Kom el-Shoqafa, II^e s. ap. J. -C.Figure
5bis²⁰⁵⁹

Enlèvement de Perséphone par Hadès, fresque de la tombe de Vergina, Grèce, vers 340 av J.-C.

²⁰⁵⁸ Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Persephone_tomb_in_Kom_el-Shoqafa,_2nd_century_CE.jpg

²⁰⁵⁹ Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Aigai#/media/Fichier:Hades_abducting_Persephone.jpg

Figure 6²⁰⁶⁰

Vieille femme ivre, Copie en marbre d'un original perdu datant probablement du III^e siècle av J.-C.

Collection : Glyptothèque, Munich.

Inventaire : Inv. 437.

Figure 7²⁰⁶¹



Dame en bleu (Tanagra, 4^e quart IV^e s. av. J.-C.)

Collection : Musée du Louvre, Paris. Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines.

Inventaire : MNB 907 ; S 1633 bis.

²⁰⁶⁰ Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Old_drunkard_Glyptothek_Munich_437_n1.jpg

²⁰⁶¹ Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Lady_in_blue_Louvre_MNB907.jpg

Figure 8 ²⁰⁶²	 <p><i>Statue d'Arsinoé II en Granite noir, Alexandrie, III^e s. av. J.-C.</i></p> <p>H. 150 cm, l. 55 cm, ép. 28 cm</p> <p>Conservation : Grande bibliothèque d'Alexandrie.</p>
Figure 9 ²⁰⁶³	 <p>Personnage féminin lisant un volumen (3^e quart V^e s. av. J.-C.). Lécycthe attique à figures rouges attribué au peintre de Kluegmann, Athènes.</p> <p>Conservation : Musée du Louvre, Paris. Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines.</p> <p>Inventaire : CA 2220</p>

²⁰⁶² Ce document provient du site Internet de l'Institut Européen d'Archéologie Sous-Marine (IEASM) consulté en mai 2023. Les droits de reproduction sont réservés et strictement limités : <https://ieasm.institute/artefacts-modal.php?lang=en&site=canope&scanr=SCA0208>.

²⁰⁶³ Source de l'image : Site du Musée du Louvre (© 1993 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski).

Figure
10²⁰⁶⁴





Figurine de Tanagra (2e quart III^e s. av. J.-C.)

Collection : Musée du Louvre, Paris. Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines.

Inventaire : MNB 574

²⁰⁶⁴ Source de l'image : Site du Musée du Louvre (© 2007 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda).

<p>Figure 11²⁰⁶⁵</p>	 <p>Pyxis représentant Scylla : Trésor de Morgantina, Sicile, III^e s. av. J.-C. Conservation : Musée archéologique d'Aidone.</p>
<p>Figure 12²⁰⁶⁶</p>	 <p>Stèle de Dexiléos, Athènes, 394 av. J.-C. Conservation : Musée du Céramique, Athènes. Inventaire : P 1130/I 220.</p>

2065

Source

de

l'image :

https://en.wikipedia.org/wiki/Morgantina_treasure#/media/File:Tesoro_di_morgantina,_07.JPG

2066

Source

de

l'image :

[https://en.wikipedia.org/wiki/Grave_Stele_of_Dexileos#/media/File:Grave_relief_of_Dexileos,_son_of_Lysanias,_of_Thorikos_\(Ca._390_BC\)_4454389225.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Grave_Stele_of_Dexileos#/media/File:Grave_relief_of_Dexileos,_son_of_Lysanias,_of_Thorikos_(Ca._390_BC)_4454389225.jpg)

Figure
13²⁰⁶⁷

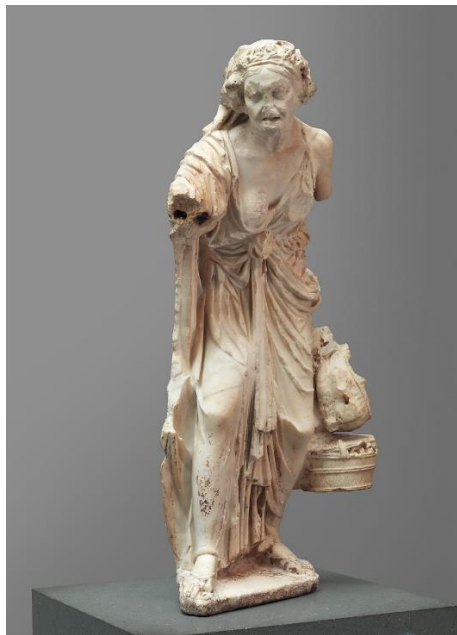


Stèle de Pélopidès, calcaire peint, deuxième moitié du IIIe. av. J.-C.

Conservation : The Metropolitan Museum of Art, New York.

Inventaire : 04.17.3.

Figure
14²⁰⁶⁸



Vieille femme au marché, marbre. Copie romaine d'un original grec du II^e s. av. J.-C.

Conservation : The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1909

Inventaire : 09.39

²⁰⁶⁷ Source de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247108>

²⁰⁶⁸ Source de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248132>

Figure
15²⁰⁶⁹



Groupe de boulangères travaillant au son de l'*aulos*. Terre cuite béotienne du VI^e s. av. J.-C.

Conservation : Musée du Louvre, Paris.

Inventaire : CA 804

Figure
16²⁰⁷⁰



Boulangers appartenant à la boulangerie et à la brasserie miniature de la tombe de Mékétré. Bois, gesso, lin, peinture, ca. 1981-1975 av. J.-C.

Conservation : The Metropolitan Museum of Art, New York.

Inventaire : 20.3.12-BAKERS.

²⁰⁶⁹ Source de l'image : © 2003 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski ; <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010258992>

²⁰⁷⁰ Source de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/685331>

Figure
17²⁰⁷¹



Venus Bengazi, cyrénaïque, 150-100 av. J.-C.

Conservation : Penn Museum, Philadelphie.

Inventaire : inv. 69-14-1.

Figure
18²⁰⁷²



Tasse Farnèse, camée en sardonix, Alexandrie, fin du II^e ou du I^{er} siècle av. J.-C.

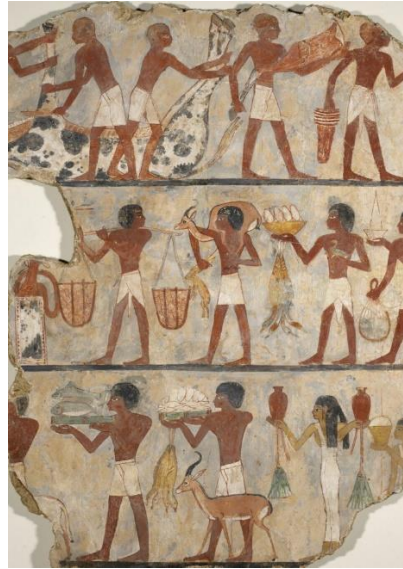
Conservation : Musée archéologique de Naples

Inventaire : 27611.

²⁰⁷¹ Source de l'image : https://www.penn.museum/collections/object_images.php?irn=92140

²⁰⁷² Source de l'image : <https://mann-napoli.it/gemme-farnese/#gallery-4>

Figure
19²⁰⁷³



Peinture d'Ounso, Thoutmosis III (-1480 - -1425), Thèbes.

Conservation : Département des Antiquités égyptiennes, Musée du Louvre, Paris

Inventaire : N 1393 (N° anc. coll. : Salt n°3857).

Figure
20²⁰⁷⁴



Orphée charmant les animaux, mosaïque, III^e siècle après J.-C.

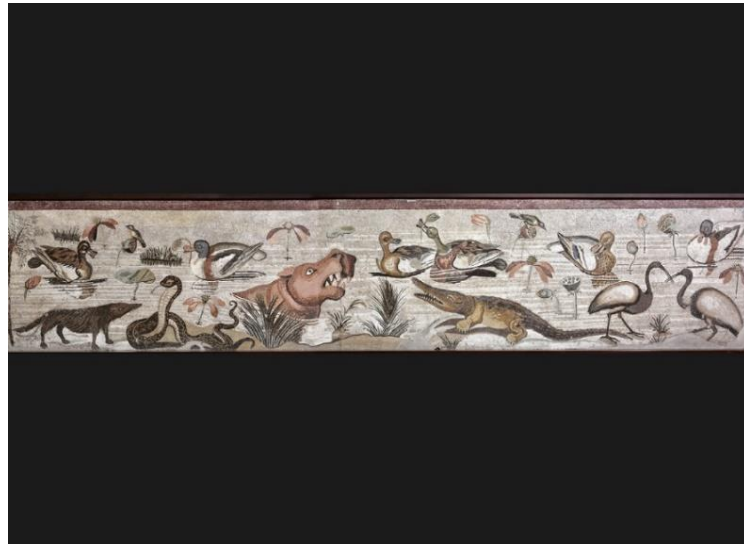
Conservation : Musée archéologique de Palerme (Sicile).

Inventaire : NI 2287.

²⁰⁷³ Source de l'image : © 2008 Musée du Louvre / Christian Décamps

²⁰⁷⁴ Source de l'image : [https://en.wikipedia.org/wiki/Orpheus#/media/File:DSC00355_-_Orfeo_\(epoca_romana\)_-_Foto_G._Dall'Orto.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Orpheus#/media/File:DSC00355_-_Orfeo_(epoca_romana)_-_Foto_G._Dall'Orto.jpg)

Figure
21²⁰⁷⁵

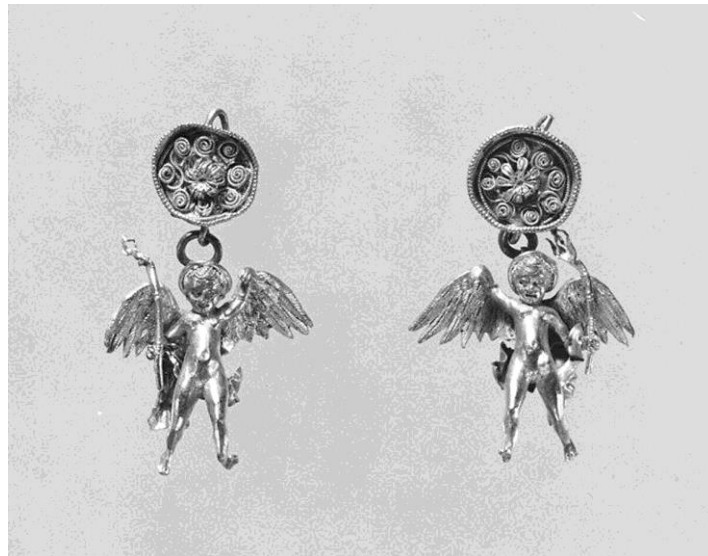


Scène nilotique, Pompéi, Maison du Faune.

Conservation : Musée archéologique de Naples

Inventaire : Inv. 9990.

Figure
22²⁰⁷⁶



Paire de boucles d'oreilles avec des Eroses, or, IV^e- III^e siècle av. J.-C.

Conservation : The Metropolitan Museum, New York

Inventaire : 1995.539.8a, b

²⁰⁷⁵ Source de l'image : <https://mann-napoli.it/mosaici/#gallery-5>

²⁰⁷⁶ Source de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/256235>

Figure
23²⁰⁷⁷



Ganymède enlevé par un aigle, paire de boucles d'oreilles en or, 330-300 av. J.-C.

Conservation : The Metropolitan Museum, New York

Inventaire : 37.11.9.10

²⁰⁷⁷ Source de l'image : <https://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/original/DP-14794-008.jpg>

Annexe 4 : La postérité de l'*Idylle 15*

La réception de l'*Idylle 15* et son héritage littéraire semblent étrangement rares. Cela est peut-être lié au fait que, depuis l'Antiquité, le texte des *Syracusaines* est considéré comme un texte en marge de la production bucolique : sa dimension politique et encomiastique pourrait donc expliquer, du moins en partie, le désintérêt des écrivains pour ce texte pourtant riche et novateur qui se caractérise son discours, une diction complexe et « variée » et, du point de vue politique, par une certaine ambivalence envers le pouvoir royal.

On trouve bien, ici et là, depuis l'Antiquité, des éléments d'intertextualité possibles ou avérés qui lient l'*Idylle 15* et d'autres textes. On pense d'abord à Héronidas, à Bion et à Moschos ou à Nonnos de Panopolis chez les poètes grecs, à Virgile, à Catulle ou même à Juvénal dans sa *Satire 3*, chez les poètes latins. Ils sont très circonscrits. Certains ont suscité quelque intérêt pour la recherche.

Après la période antique, ce sont d'autres liens ponctuels, ténus que j'ai « glanés » : un mime intitulé les *Telephoniazusae* de Knox (1918) dont le titre peut tout aussi bien renvoyer aux *Thesmophories* d'Aristophane. Dans *La Sainte courtisane* une courte pièce inachevée d'Oscar Wilde (1894), la visite de la prostituée Myrrhina à Honorius est située dans une vallée rocheuse près d'Alexandrie. Selon des témoins présents sur la scène : « She has come here to weep for Adonis ». Plus récemment, Erica Jong, dans son roman *Sappho's Leap*, fait d'une Praxinoa la servante de Sappho²⁰⁷⁸.

Ces exemples épars, trouvés souvent par hasard, témoignent d'une part de la difficulté à découvrir des témoignages de la réception et de l'héritage des *Syracusaines* et du vide critique d'autant plus visible qu'il contraste avec l'abondante recherche sur la réception des *Idylles* dites pastorales. J'ai choisi ici de présenter deux « trouvailles », deux textes du XX^e s. écrits en anglais, l'un écrit par une femme, l'autre par un homme et dont les liens avec les *Syracusaines* de Théocrite sont évidents et remarquables. Il s'agit d'une nouvelle inédite de Katherine Mansfield, « The festival of the Coronation (With apologies to Theocritus) » publiée dans le journal *New Age* daté

²⁰⁷⁸ Le nom de Praxinoa apparaît dans une reconstruction par Edmunds (1928) du fr. 82 de Sappho. Il s'agit probablement moins d'une allusion à Théocrite qu'un emprunt à cette édition datée.

du 29 Juin 1911²⁰⁷⁹, dont je propose une traduction française originale²⁰⁸⁰, et d'un poème de John Kinsella, « Ern Malley Jr. : Graphology 130 : The dripping discontinent ».

1. Katherine Mansfield, « The festival of the Coronation (With apologies to Theocritus) »

Katherine Mansfield publie ce texte à l'occasion de la fête du couronnement du roi George V et de la reine Mary qui a eu lieu une semaine auparavant, le 22 juin 1911, à l'abbaye de Westminster. Orage, l'un des éditeurs en chef du journal *New Age* et amateur de Platon, a peut-être suggéré à Katherine Mansfield de composer à cette occasion un dialogue satirique, pastiche de l'*Idylle 15*.

La Fête du couronnement.

(Avec mes excuses envers Théocrite).

GWENNIE : Hallo²⁰⁸¹, ma vieille !

TILLY : J't'attendais plus. Viens dans la cuisine, on va boire un thé. On pourra jamais prendre une tasse, dehors.

GWENNIE : Même les A.B.C.²⁰⁸² sont fermés.

TILLY : Prends un « seat »²⁰⁸³ !

²⁰⁷⁹ *New Age* 9 : 9, daté du 29 Juin 1911, p. 196.

²⁰⁸⁰ La nouvelle a été récemment publiée dans le volume 1 des *Collected Works* de Katherine Mansfield, co-édités par Gerri Kimber qui m'a généreusement transmis ses notes.

²⁰⁸¹ L'anglais a « Hallo ». K. Mansfield joue avec l'interjection « halloo », selon G. Kimber. C'est le cri pour encourager les chiens lors de la chasse au renard (« Ça revaud ! Ça vaud ! », en français). Je considère que c'est cependant, probablement, le salut informel en allemand, une allusion au séjour en Allemagne de l'autrice.

²⁰⁸² Les A. B. C., (The Aerated Bread Company) étaient une chaîne de salons de thé qui vantaient l'absence d'additifs dans leur pain industriel.

²⁰⁸³ Exemple de « franglish » : « One of the half French nonsense phrases which began with the frequency of French emigres and prisoners in England : Started by Grimaldi », selon J. Ware (*Passing Eng. of the Victorian Era* 257/2) cité par Green dans son *Dictionary of Slang* (consulté en ligne).

GWENNIE : Grands dieux, cette cohue ! J'ai pas pu trouver un seul bus, ou même un minable taxi, dans les rues, que des vieux morceaux de journaux déchirés et des policiers errants²⁰⁸⁴. C'est assez inquiétant... une sorte de dimanche, sans les cloches d'église.

TILLY : Je sais. L'arrivée du facteur a paru presque indécente. Je me suis levée ce matin avec une impression de « messe matinale²⁰⁸⁵ » dans l'air. Je ne pourrais jamais vivre à Londres, s'il n'y avait pas le bruit.

GWENNIE : Enfile tes affaires et on démarre. J'ai lu dans le *Daily Mail* que la procession sera merveilleuse.

TILLY : Dans le *Daily Mail*, tout est merveilleux. Tu crois que je prends le risque de mettre mon plus beau chapeau ?

GWENNIE : Je sais pas trop. Je suis sortie déguenillée... Garni ce chapeau avant d'aller au lit hier soir. Le velours rouge vient d'une housse de coussin, ma chère, et j'avais eu les bleuets pour deux francs soixante-quinze la botte, il y a des années et des années.

TILLY : T'es une de ces personnes qui n'ont jamais besoin de bons vêtements. Ô, tu vois ce que je veux dire. Et le chapeau est adorable, terriblement mimi, et convenable. Où est ma clé ? Je perds la clé de cet appartement en essayant tout simplement de la trouver.

GWENNIE : Tilly, cette jupe te va à tomber par terre. Dis-moi, y en a pour combien de tissu ?

TILLY : Deux mètres tout rond, et c'est tout de la faute de Mary. Je n'avais pas porté plus d'un mètre et demi depuis des mois.

GWENNIE : Pauvre de toi, ma chérie. Et je suis persuadée qu'elle ne sera pas heureuse avant d'avoir mis la Cour aux crinolines²⁰⁸⁶.

TILLY : Es-tu prête ? Trente secondes. Je vais juste sortir le pot à lait avant de fermer la porte. (*Elles sortent.*) Bonté divine ! Il n'y a même pas un tram ! On va devoir marcher tout du long jusqu'au métro : tu peux compter les gens sur les doigts de la main. Peut-être que le

²⁰⁸⁴ L'expression fait allusion aux chiens errants (« stray dogs »). La tonalité satirique pourrait impliquer l'errance morale des policiers. Le terme employé en contexte religieux signifie « s'écarter du droit chemin, pêcher » et peut également signifier, par euphémisme, « commettre un adultère ».

²⁰⁸⁵ « Early Communion (service) » : il s'agit de la première messe du dimanche matin.

²⁰⁸⁶ La princesse Mary of Teck a encouragé la mode des jupes volumineuses.

Couronnement a été reporté au dernier moment, après tout. Demande à un policier le chemin le plus rapide pour atteindre le trajet du défilé. Dis : « Officier », ça les rend vraiment plus attentifs.

GWENNIE : Officier, quel est le trajet le plus court pour atteindre le rassemblement ?

LE POLICIER : Métro jusqu'à Piccadilly. Non... il n'y a personne à Piccadilly en ce moment. Essayez Dover Street.

GWENNIE : Merci. (À Tilly) Traversons ici. N'est-ce pas absolument effrayant ? ça me fait comme si on marchait sur des tombes.

TILLY : Je vais prendre les tickets. C'est pour quoi que ce fonctionnaire nous fixe du regard ? Il va se fendre le visage en deux s'il continue à bailler comme ça. En vérité, tu pourrais penser qu'ils font circuler le métro juste pour nous rendre service. Je suis contente que tu sois venue. Je serais terrifiée, toute seule.

GWENNIE : Ce n'est pas chouette de pouvoir lire toutes les publicités confortablement ? Regarde celle-ci pour le nouveau roman de Beeney, *L'Amour et la Tête de mort*²⁰⁸⁷... « des coupes débordantes d'humour sur lesquelles flottent l'écume piquante d'une satire dépourvue de malveillance » ... ça a l'air assez fascinant.

TILLY : Voici le train. Je ne peux pas entrer dans un wagon parfaitement vide. Il y a deux hommes dans ce wagon « fumeurs ». Saute dedans.

GWINNIE : J'aime pas leur mine. Tiens fermement ton sac quand on descend. Comme ils nous reluquent ! Maintenant, ils se mettent à nous siffler.

TILLY : Oh, ils sont inoffensifs. Siffler, ça complimente. La sérénade a la vie très dure... Prends mon bras quand on sort et reste aussi près que possible dans la foule. Si tu as le bras tendu, tu te fais pousser par derrière, et hop, cassé.

GWENNIE : Arrivées ! Regarde les barricades, on dirait un siège russe, et ce cheval angélique avec la peau de léopard sur le dos ! Mais où sont les gens ? Demande à un policier à quelle heure le rassemblement est prévu.

TILLY : Officier, si on passe derrière les barrières, pourrons-nous en ressortir quand la foule arrivera ? (À Tilly.) Il ne répondra pas. Je crois qu'il dort.

²⁰⁸⁷ C'est le titre d'un roman fictif.

LE POLICIER : Celles-là, les barricades, elles ne vont pas servir, Mam'.

GWENNIE : Oh, il y a des gens de ce côté, un bon petit groupe, et trois chevaux en plus. Attendons et voyons ce qui se passe. J'adore écouter les conversations des autres gens. (*Un morceau de papier craft tombe d'une fenêtre qui les surplombe et atterrit sur le chapeau de Gwennie.*) Dieu me protège ! Comme c'est dangereux ! Si ça avait frappé un des chevaux, ils auraient cabré. Qu'est-ce que je vais pouvoir en faire ?

UNE VOIX : Fais-en une boule et piétine-le.

GWENNIE : Peuh, c'est malin ! Je ne pense pas que ce soit drôle du tout. Demande à un policier à quelle heure passe la procession.

TILLY : Officier, la procession sera-t-elle là bientôt ?

LE POLICIER : Deux et d'mie.

TILLY : Et il n'est pas encore neuf heures. Je me taille. Tentons Picadilly. Il commence à pleuvoir, on sera plus abritées dans le métro.

GWENNIE : Oui, et Appenrodt²⁰⁸⁸ est peut-être ouvert. Je commence à avoir l'impression de me noyer.

TILLY : On ne pourra jamais y rentrer... Il y a un ouvrier bien vivant dans le métro, Gwennie. J'ai un début de fou rire.

LE LIFTIER : B'jour Bill, tu sors voir les troupes ?

BILL : Quelles troupes ?

LE LIFTIER : Le Couronnement !

BILL : Pfff, j'vais au boulot, moi.

GWENNIE : T'as déjà vu ça ? Comme ces passages sont sombres... Je me demande si la procession a commencé.

TILLY : Où est Piccadilly Circus ? Avec ces drapeaux, les bâtiments ne sont plus vraiment familiers... Ah ! on y est, Gwennie.

²⁰⁸⁸ Au moment du Couronnement, des panneaux lumineux, « Herr Appenrodt's Continental Comestibles » faisaient la promotion de cette chaîne de boutiques et de cafés.

GWENNIE : Oh, regarde ce vieillard qui fait le tour de la fontaine sur un tricycle. Pathétique ! Ou tu crois qu'il fait partie de la Police Secrète ?

TILLY : Non, pour moi, il a l'air d'un touriste allemand. On y va ? On va prendre un sandwich ? Il n'y a pas âme qui vive dans le café.

GWENNIE : Nourrie, je dois être ! Ensuite, pourquoi pas aller à Oxford Circus et de là marcher jusqu'à Chancery Lane, on serait près de la maison.

TILLY : Je veux bien tenter. Est-ce que le Roi porte sa couronne sur le trajet retour ?

GWENNIE : Non, un truc en hermine, je crois, plus comme une charlotte de bain noire et blanche à pois. Je vais payer, ma chère. Tu dois me laisser faire : c'est ma tournée aujourd'hui parce que je t'avais demandé de venir avec moi. (*Elles sortent*).

TILLY : Il pleut à nouveau. Je vais te dire une chose pas du tout romantique. J'ai un cor à mon petit doigt de pied, et ce temps le fait simplement bourgeonner. N'est-ce pas réconfortant d'être avec une femme et de se sentir capable de dire ces choses ? J'aimerais autant passer du temps avec une femme qu'avec un homme.

GWENNIE : Eh bien-je-ne-sais-pas.

UN VENDEUR DE RUE²⁰⁸⁹ (*poussant une brouette*) : Goûte une pomme, pour ce « visège ».

TILLY : Bête brute ! N'est-ce pas Kipling qui dit que l'East End ne devrait jamais venir à l'Ouest²⁰⁹⁰ ? Je suis assez d'accord.

GWENNIE : Viens à la maison déjeuner avec moi. T'es amatrice de bœuf ? J'ai un morceau délicieux, froid, et des cornichons. On pourrait faire la sieste après.

TILLY : Avec grand plaisir. Il me semble qu'en ce genre d'occasions, la meilleure chose à faire est de rester tranquille à la maison et d'attendre les journaux du soir.

²⁰⁸⁹ Les « Coster » ou « Costermonger » sont des vendeurs de rue mais aussi des poètes et des chanteurs qui proposent un autre visage de la création poétique.

²⁰⁹⁰ Référence à Rudyard Kipling, *The Ballad of East and West* (1889). La citation est inexacte.

En 1911, Katherine Mansfield s'approprié *Les Syracusaines* de Théocrite et publie, une semaine après le couronnement du roi George V et de la reine Mary, un court dialogue au féminin dans le journal *New Age* : « *La fête du couronnement* » : *avec des excuses à Théocrite*. Dès le sous-titre de son œuvre, l'autrice explicite sa dette vis-à-vis de Théocrite et affirme d'emblée l'infériorité littéraire de son texte. Le pastiche apparent d'un texte antique et l'aveu ironique d'une jeune autrice qui affecte de ne pas être sérieuse, ou de ne pas se prendre au sérieux, ne doivent cependant pas nous empêcher de comprendre ce qui fait du texte de Mansfield davantage qu'un divertissement parodique.

Il existe, en effet, une parenté entre ces deux auteurs qui partagent un « statut » d'expatrié, un regard particulier sur la ville qu'ils habitent et mettent en scène mais aussi un regard distancié sur le pouvoir royal et le spectacle qui le manifeste. Comme Théocrite le Syracusain à Alexandrie d'Égypte, Katherine Mansfield, qui a grandi en Nouvelle-Zélande, est étrangère à la métropole qu'elle met en scène. En effet, au moment de la conception de « *La fête du couronnement* », Katherine Mansfield, née Kathleen Beauchamp, n'a quitté sa Nouvelle-Zélande natale pour Londres que depuis un peu moins de trois ans, attirée, comme d'autres Modernistes²⁰⁹¹ par l'effervescence culturelle et les opportunités qu'offre alors Londres.

Les *Syracusaines* de Théocrite témoignent de mêmes émotions mêlées : la curiosité, l'excitation, mais aussi un sentiment d'étrangeté et d'altérité. L'« exotisme » de Londres et d'Alexandrie, est encore accru par la cadre temporel du « jour de fête ». Dans ces deux textes, la ville a tout à la fois une dimension surnaturelle et tristement banale et apparaît tant attrayante que repoussante. Enfin, l'univers urbain s'oppose, par la potentialité réalisée ou non, de sa violence, au caractère confortable et sûr de la maison. On retrouve cette idée dans le poème intitulé « *The Winter Fire* » (1908) :

²⁰⁹¹ Peter Brooker (2009) p. 336 : « The modernists were, we know, frequently émigrés and immigrants, displaced persons in an antagonistic relation to the features of metropolitan modernity in their host cultures » : « Les modernistes étaient, on le sait, souvent des émigrés et des immigrés, des personnes déracinées qui se sont situés dans une relation d'opposition avec ce qui définit la modernité métropolitaine dans leur culture d'accueil ».

Suddenly, from the street, a burst of sound
 A barrel organ, turned and jarred & wheezed
 The drunken bestial, hiccoughing voice of London.
Soudain, de la rue, une explosion de son
Un tonneau orgue, tourné et secoué, sifflé
C'est, ivre, bestiale et hoquetante, la voix de Londres.

Cette conception de la ville comme un espace « étranger » à capturer et à traduire dans une « capsule » littéraire implique, pour les auteurs, un questionnement identitaire qui se traduit par une forme de violence de la part des protagonistes. Chez Théocrite, Praxinoa s'affirme énergiquement Syracusaine face à un « étranger ». Dans la nouvelle de Katherine Mansfield, un homme est moqué car il ressemble à un touriste allemand ; dans les deux cas, les protagonistes ressentent une nécessité d'affirmer leur identité, en tant que doriennes ou en tant que londoniennes.

La question de l'intégration est en question dans les *Syracusaines*. Au contraire, les protagonistes de « *La fête du couronnement* » manifestent une forme de snobisme de classe et de patriotisme anti-allemand qui traduisent leur légitimité dans les espaces traversés. L'inconfort urbain se résout par le dédain de la chose publique et la perspective de jouissances simples et domestiques. Si les deux textes débutent par l'excitation d'un jour de fête placée sous les auspices des fastes royaux, le $\theta\alpha\delta\mu\alpha$ ressenti par les Syracusaines au palais d'Arsinoé II n'est plus d'actualité, la dimension « épique » du trajet des héroïnes de Théocrite se pulvérise sous une brève pluie londonienne, l'irrévérence discrète de Théocrite est devenue franche dérision. Mais une invitation à goûter la vie, présente dans les poèmes bucoliques, demeure.

De fait, comme Théocrite à la cour de Ptolémée II, Katherine Mansfield, pourrait être attirée par les fastes de la cour ; c'est le cas de sa famille, en tout cas. En effet, en mai 1911, la famille Beauchamp (les parents de Katherine, ses deux sœurs et son frère) arrivent de Nouvelle-Zélande à Londres pour assister au couronnement du roi George V²⁰⁹². Les sœurs de Katherine font même une apparition à la cour. Le dédain pour « la mascarade royale », bien perceptible dans « *La fête du couronnement* », traduit autant l'indépendance de Katherine Mansfield que son refus d'adhérer sinon aux ambitions, du moins aux conventions, familiales. Ce qui compte finalement, c'est la maison, un déjeuner simple et une « sieste » en compagnie d'une amie. Davantage que dans

²⁰⁹² Norburn (2008) p. 20.

l'*Idylle 15*, le thème politique s'excentre encore davantage. Le pouvoir royal se borne à l'influence de la future reine sur la mode des crinolines à laquelle Tilly a déjà cédé.

La fête royale est devenue le prétexte à autre chose : Katherine Mansfield ne nous fera rien voir de la procession. Ses personnages ont rebroussé chemin et changé de projet avant même que la parade n'apparaisse. Les tensions entre masculin et féminin persistent mais l'autonomie des femmes se confirme et dans leurs déambulations, et dans l'espace privé.

Le sentiment d'altérité sociale et politique des deux auteurs est l'une des clés pour comprendre leur irrévérence, leur intérêt pour la ville et une forme de réalisme « pittoresque » attentif à l'expression des émotions. À travers l'exercice de cette réécriture, l'écrivaine témoigne, d'ailleurs, d'une sorte d'intimité avec les personnages, Gorgô et Praxinoa, auxquelles elle retire l'époux et offre une sieste troublante. Le tournant érotique possible de la relation de Gwennie et Twilly, semble convoquer le souvenir de Sappho, présent autrement chez Théocrite. Il s'agit surtout, d'évoquer à travers la transtextualité, les sensibilités et les préoccupations féminines de l'autrice elle-même : le refus d'une certaine vision du mariage et la liberté de vivre, sereinement, les amours de son choix que l'on trouve plus explicitement dans *Juliet* écrit entre 1906 et 1907²⁰⁹³.

²⁰⁹³ Texte cité par Kimber, & Stead (2016) p. 161 :

« 'You feel sexual.'

'Horribly. And in need of a physical shock or violence – perhaps a good smacking would be beneficial.'

[. . .]

'Our friendship is unique' said Vere, folding her arms and staring at the light. 'Nothing could separate us, Juliet. All the comforts of matrimony with none of its encumbrances, hein?'

'My word yes! As it is we are both individuals. We both ask from the other personal privacy, and we can be silent for hours when the desire seizes us.'

'Think of a man always with you. A woman cannot be wholly natural with a man – there is always a feeling that she must take care that she doesn't let him go.'

'A perpetual strain.'

'Also I should inevitably want to fly very high if I was certain that my wings were clipped. »

« *Tu te sens sexuelle.*

-*Horriblement. Et je sens le besoin d'un choc physique ou de violence - peut-être qu'une bonne baffe serait bénéfique.*
[. . .]

-*Notre amitié est unique, dit Vere, croisant les bras et fixant la lumière. Rien ne pourrait nous séparer, Juliette. Tout le confort du mariage sans ses inconvénients, hein ?*

-*Ma parole, oui ! Nous sommes toutes les deux des individus. Nous demandons chacune à l'autre une forme d'intimité personnelle et nous pouvons rester silencieuses pendant des heures, lorsque le désir nous saisit.*

-*Pensez à un homme toujours avec vous. Une femme ne peut pas être tout à fait naturelle avec un homme - elle a toujours le sentiment qu'elle doit veiller à ne pas le laisser partir.*

Une tension perpétuelle.

Par ailleurs, au-delà de la présence de Sappho, l'écriture de Katherine Mansfield témoigne d'une lecture sensible du poète hellénistique : elle s'approprie une manière dramatique, et l'importe en son œuvre, ce qui contribue au renouvellement, par une exploration de ses racines mêmes, du genre de la nouvelle, traditionnellement, narrative. Pour T. O. Beachcroft²⁰⁹⁴, la lecture des *Syracusaines* et la rédaction de « *La fête du couronnement* » constituent un moment décisif dans l'œuvre de la jeune autrice : « the *Adoniazusae* of all ancient poems was known to Katherine Mansfield of all writers, became known to her at a particular point in her development, and continued for years as a creative influence in her mind (...) there existed in the *XVth Idyll* of Theocritus an almost perfect model of the short realistic story that is intended for reading and reveals itself without a personal narrator²⁰⁹⁵ ». Cette appropriation des *Syracusaines* se traduit dans d'autres textes, comme dans *Carnation* où la structure dialogique cède la place à la lecture de poèmes par le professeur de français. Dans ce texte, Katherine Mansfield reprend la structure du chant enchâssé fréquente chez Théocrite et met en valeur, par le « cadre » narratif, le texte poétique.

De même, au-delà de l'adoption de la forme du mime, de l'effacement du narrateur au profit du personnage qui se perçoit, en certains points, comme un possible double de l'auteur, remarquable est son appropriation de l'esthétique « variée » de Théocrite qui se traduit, comme dans les *Syracusaines*, linguistiquement, et par une variété de registres et par une variété d'accents.

En conclusion, ce n'est sans doute pas l'occasion, la lecture de l'*Idylle 15* de Théocrite dans le contexte du couronnement de George V, l'influence de son éditeur, Orage, amateur de Platon ou celle des dialogues de Colette qui peuvent simplement expliquer l'intérêt particulier de Katherine Mansfield pour *Les Syracusaines*. Les deux auteurs partagent un intérêt pour « l'imitation de la vie » et l'exploration des sensations, marquées par un sens du comique et une forme d'ironie tant politique que poétique, vis-à-vis leurs personnages²⁰⁹⁶. Dans ces deux textes,

Et puis, j'aurais inévitablement envie de voler très haut, si j'avais la certitude que mes ailes étaient coupées. »

²⁰⁹⁴ Beachcroft (1974) p. 14.

²⁰⁹⁵ Beachcroft (1974) p. 15 : « Eighteen months later in November 1915 she contributed a second story in mime form, 'Stay-Laces', to *The New Age* ; and eighteen months later again, in May and June of 1917, a whole group of stories which are completely in dialogue or monologue appeared in *The New Age* », « Dix-huit mois plus tard, en novembre 1915, elle écrivit une deuxième histoire sous forme de mime, « Stay-Laces », pour *The New Age* ; et dix-huit mois plus tard encore, en mai et juin 1917, tout un groupe d'histoires entièrement en dialogue ou en monologue a été publié dans *The New Age*. »

²⁰⁹⁶ L'intérêt pour Théocrite est documenté encore en 1914. Voir Norburn (2008) p. 28 : « February 7 (Sat) Reads Theocritus for much of the day ». Voir aussi Beachcroft (1974) p. 15 : « In February 1914 she was in Paris and wrote to Middleton Murry, 'I spent a great part of the day reading Theocritus and late last night happening upon our only

et avec toutes les nuances qui s'imposent, les auteurs utilisent l'ironie et la satire pour se moquer des femmes, du mariage, du spectacle politique et proposent, de manière allusive, une réflexion sur la littérature. Chez Mansfield, en témoigne, par exemple, la réflexion métalittéraire inscrite sur l'affiche publicitaire du roman fictif *L'Amour et la Tête de mort* qui a, sans doute, une valeur programmatique : « des coupes débordantes d'humour sur lesquelles flottent l'écume piquante d'une satire dépourvue de malveillance ».

Au spectacle du politique correspond désormais une forme d'indifférence assumée et un engagement presque « épicurien » à saisir les possibilités du moment présent. Katherine Mansfield s'engage et propose, à ses lectrices, en particulier, un « art de vivre » authentique, simple et affranchi des conventions. Tilly et Gwennie réinventent une vie pour Gorgô et Praxinoa.

2. John Kinsella : « Ern Malley Jr. : Graphology 130 : The dripping disincontinent »

La poésie expérimentale du poète et universitaire australien John Kinsella met en scène les paysages de l'Ouest australien. Il s'appuie sur la tradition de la poésie pastorale qu'il revisite : son univers est marqué par l'évocation terrifiante d'un monde irrespectueux des écosystèmes et empreint de violence. Sa poésie est l'une des modalités de son engagement anarchiste, pacifiste, écologiste et végétarien. J. Kinsella occupe actuellement la chaire de poésie à l'Université de Tübingen en tant que « professeur en visite ».

Dans un courriel privé (2022), John Kinsella écrit que Théocrite est l'une des passions de sa vie. Son œuvre se caractérise, en partie, par la création d'éléments de tension avec l'univers de la pastorale hérité de Théocrite²⁰⁹⁷. Cependant, le texte des *Syracusaines* a également retenu l'attention du poète et activiste australien. Dans l'un de ses poèmes de la série des *Graphology*, « Ern Malley Jr : Graphology 130 : The dripping disincontinent », le poète convoque étrangement Diocleidas, le mari de Gorgô :

To drip in disconnect, to lapse

Sainte-Beuve I found the first essay was all about him [i.e. Theocritus]' (Katherine Mansfield's Letters to John Middleton Murry, 1951) », « En février 1914, elle se trouvait à Paris et elle écrit à Middleton Murry : "J'ai passé une grande partie de la journée à lire Théocrite et hier soir, en tombant sur notre cher et unique Sainte-Beuve, j'ai découvert que le premier essai portait sur lui [Théocrite]" ». Dans *The Bay*, un berger est mis en scène.

²⁰⁹⁷ La version anglaise de ce texte, depuis légèrement amendée, a été relue par J. Kinsella.

*the major artery, I sit in puddles of love's excess,
 so myriad and olfactory, so struck by metaphor
 the underwear's lush with growth. So, transmigrate,
 so aware of dinner-time, Diocleidas, so aware of androids
 on the roof, or electric razors taking wool off sheep: the grinder
 scurrilous in shed-time, oh woeful spleen, oh skittish
 logico tractables, in burnt paddocks, smoke curlicues
 about our brazen fires, thighs drawn in blonde grass,
 as beer bottles pop in unison, these propositional signs.
 Inferences: so stagger about our rigorous memories,
 pubic touching in garden darkness.*

Le « projet *Graphology* », tel que John Kinsella le décrit dans *Polysituatedness*, « links the act of reading writing as well as the process of discovering for one self. Graphology is a poetry of reading and experiencing, of witnessing and reacting : its open form allows all that interests me to gather to its magnetic centre, establishing its own coordinates of categorising and arranging figurative and factual 'information'²⁰⁹⁸. »

Ainsi, poète et militant, John Kinsella veut nous forcer à repenser la « ruralité ». Il s'agit, conjointement de transformer l'usage de l'espace rural et celui de littérature « de » et « sur » ces espaces. La littérature n'a de sens que si elle s'engage et soutient des évolutions d'ordre politique ou moral. Mobiliser l'univers de Théocrite peut, selon le poète, être l'un des moyens de provoquer ces changements : « What concerns me is the need for a pastoral to reconfigure how we 'read' and then critique our own position as users of rurality, to be able to position ourselves as consumers of literature 'about' that rurality (real or unreal). It's about land usage. We have to critique our own positions as consumers, as well as that of the writer/artist-musician. As with the 'Grecian urn', what was idealised once in the form of art becomes a remonstrance with the brevity and instant loss of the now, which becomes a perverse irony in its reference and recycling in the art of now - the poem

²⁰⁹⁸ Kinsella (2017) p. 170 : « relie l'acte de lire l'écriture ainsi que le processus de découverte de soi. La graphologie est une poésie de la lecture et de l'expérience, du témoignage et de la réaction : sa forme ouverte permet à tout ce qui m'intéresse de se rassembler en son centre magnétique, établissant ses propres coordonnées de catégorisation et d'arrangement des "informations" figuratives et factuelles ».

that captures and comments and then will be read by a future undergoing the Sane crisis of a lost past²⁰⁹⁹ ».

Ainsi, le poème « Ern Malley Jr : Graphology 130 : The dripping disincontinent » cite et invite Diocleidas dans un paysage polysensoriel aux tonalités apocalyptiques tant sur le plan psychique qu'écologique. Sa présence même contribue à souligner le caractère désormais urbanisé, industrialisé, de la campagne. Kinsella se place dans l'héritage de Théocrite à divers niveaux et son mouvement ne se place pas dans un simple rapport de continuité ou d'« opposition » : du temps même de Théocrite, la pastorale elle-même entrait en tension avec l'univers de la ville et proposait une construction « artificielle » de la nature par un poète « urbain » ; l'obscénité même de Kinsella y trouve des racines.

Diocleidas a donc quitté Alexandrie et se trouve désormais, toujours affamé, dans un élevage ovin australien. Il apparaît à partir du cinquième vers et semble prendre la place « dissociée », « transmigrée » du « je » poétique initial (v. 2) :

So, transmigrate,
so aware of dinner-time, Diocleidas, so aware of androids
on the roof, or electric razors taking wool off sheep
Alors, transmigre
si conscient de l'heure du dîner, Diocleidas, si conscient des androïdes
sur le toit, ou des rasoirs électriques qui enlèvent la laine des moutons

La répétition de « so aware » fait de Diocleidas une apparition moins physique que densément sensorielle. Le personnage est à la fois centré sur lui-même (il a faim, il « entend ») et absorbé par l'environnement à travers la perception de sons électriques qui émanent du toit et de l'extérieur : le poète convoque ainsi la vision de robots humanoïdes électrifés susceptibles de rejouer, ironiquement, le rôle des femmes célébrant les Adonies à Athènes²¹⁰⁰. Avec les « rasoirs

²⁰⁹⁹ « Ce qui me préoccupe, c'est la nécessité d'une pastorale pour reconfigurer la façon dont nous "lisons" et critiquons notre propre position en tant qu'utilisateurs de la ruralité, afin de pouvoir nous positionner en tant que consommateurs de littérature "sur" cette ruralité (réelle ou irréelle). Il s'agit de l'utilisation des terres. Nous devons critiquer nos propres positions en tant que consommateurs, ainsi que celle de l'écrivain/artiste-musicien. Comme pour « l'Urne grecque », ce qui était idéalisé sous forme d'art devient une protestation contre la brièveté et la perte instantanée du présent, qui devient une ironie perverse dans sa référence et son recyclage dans l'art du présent : le poème qui capture et commente, sera lu, ensuite, par un futur qui subit la crise de la raison d'un passé perdu. »

²¹⁰⁰ À moins que ce ne soit le souvenir des chats sur les toits brûlants ou la menace de loup dans le conte traditionnel des *Trois petits cochons* ?

électriques », ces humanoïdes télescopent et sapent l'évocation pastorale « topique » de la laine et des moutons. Le paysage extérieur a muté : des hauteurs du toit à la terre se dessine un nouveau genre de décor « urbano-pastoral ». Ce que l'on devine être une ferme avec ses moutons devient l'espace d'un chaos industriel, futuriste, « dé-animalisé » et déshumanisé, centré sur la production au risque de plonger dans la folie l'homme qui y vit. Le lecteur hésite pour imaginer le paysage : le poète combine des éléments du paysage rural contemporain et des banlieues industrielles des villes où la vie peut s'installer, ou perdurer, entre terrains vagues et friche. Des références aux arts visuels s'imposent également.

Comme pour Gorgô, dans la quinzième *Idylle* de Théocrite, nous sommes sans illusion sur le malaise « domestique ». Cependant, de Théocrite à Kinsella, d'Alexandrie à la campagne australienne, l'environnement extérieur a désormais un impact sur l'espace intérieur, normalement sûr et protecteur de la maison et dérègle encore davantage l'état mental des hommes. Diocléidas est désormais plus victime qu'un tyran et permet au poète John Kinsella de recréer un univers fictif où le bucolique et l'urbain s'entrechoquent, s'entremêlent et semblent s'effondrer ensemble.

L'absence de Gorgô qui explique la « faim » de Diocléidas prend aussi une autre dimension, c'est peut-être d'ailleurs sa voix qui s'exprime depuis l'espace extérieur et fortement sexualisé du jardin, dans la nuit. En effet, Diocléidas n'est mentionné, chez Théocrite, que par sa femme qui s'en plaint. Kinsella sans doute s'en souvient et remet en question les conventions de genre dans ce poème. La voix poétique qui s'exprime et évoque Diocléidas peut difficilement être réduite à la voix du poète en tant que commentateur et lecteur de Théocrite : ce cri pourrait bien être celui de Gorgô, capturée dans un instant de bascule incertaine, entre suicide et érotomanie.

De fait, la réception et l'appropriation de Théocrite et de Diocléidas dans un environnement agro-industriel rural, dérangé et dérangeant et pourtant toujours « pastoral », peut fournir, aussi étrangement et perturbant qu'il soit, un moyen de transmettre un sentiment de permanence et d'immortalité dans le chaos. Cette violence, urgente, inévitable pour le poète, opérée sur l'héritage théocritéen n'est pas gratuite : comme d'autres artistes dont l'expression personnelle soulève des questions politiques et manifeste une forme de rage sociale, J. Kinsella espère apporter une contribution porteuse de sens²¹⁰¹. Diocléidas est devenu l'un des personnages du poète mobilisé dans le « saccage » de l'univers de Théocrite pour nous enjoindre de réagir.

²¹⁰¹ Kinsella (2017) p. 363 : « Daydream Nation played by Sonic Youth by the Swan Hiver under the gaze of King's Park and the mining towers of Perth: surreal, extra-natural, slightly incongruous, but brilliantly and excitingly a trashing of the pastoral. That's what I like about this process: streetwise Cage undoing Arcadia, death being overtaken

La résurrection de Diocléidas et la réécriture de ses obsessions offrent à la fois une nouvelle perspective et une ombre sur l'œuvre du poète syracusain, celle de notre époque, marquée par des déséquilibres morbides tant écologiques que sociaux. Le poète réoriente et réactualise complètement la signification politique de *l'Idylle* qui portait peut-être déjà en germe certaines conclusions pessimistes sur l'urbanisation et les désordres psychiques de ceux qui, comme Praxinoa, ne sont pas en harmonie avec leur environnement.

En conclusion, voici les mots du poète lui-même : « there is (...) a strongly 'anti-pastoral' undoing of literary and even colonial agricultural conventions. so, diocleidas becomes the vector for an 'flipping' of conventions... there's also a play on capitalist fetishising of garments (produced by agriculture and industry, of course), and the ironies of desire when configured through literary convention. ern malley was the infamous hoax poet constructed by two conservative australian poets who wanted to lampoon and trick max harris and the angry penguins (journal and movement in australia), to reveal that modernism was a shipshod joke. of course, ern malley became a symbol of modernist drive and necessity, and thus their tragic faux poet ern went from folly to inspiration. there was also an infamous trial around the ern malley poems which were prosecuted for obscenity... or rather their defender max harris (not knowing of the hoax when he published them) was prosecuted for publishing pornographic and offensive material. so the poem plays on that by upending conventional pastoral motifs and role-play, and undoing contesting roles of authority²¹⁰²».

Théocrite est « de retour » et ce retour évoque, assez ironiquement, finalement, la « résurrection » d'Hipponax dans les *Iambes de Callimaque*. Comme ses *alter ego* alexandrins, Kinsella réinvente les potentialités créatrices, politiques et sociales de la poésie, qui sont sans fin.

by the zip of life (...), performance, skateboards, punk love, sex, city meets country (...). I am not really sure what my part is. », « Daydream Nation joué par Sonic Youth au bord du Swan Hiver sous le regard de King's Park et des tours minières de Perth : surréaliste, extra-naturel, légèrement incongru, mais brillamment et de manière très excitante, « un saccage de la pastorale ». C'est ce que j'aime dans ce processus : le Johnny Cage de la rue qui défait l'Arcadie, la mort défaite par le zip de la vie (...), la performance, les skateboards, l'amour punk, le sexe, la ville qui rencontre la campagne (...). Je ne sais pas vraiment quel est mon rôle. »

²¹⁰² J. Kinsella, correspondance électronique privée du 14 février 2023.

Bibliographie

I. Usuels

- Bailly = Bailly, A. (2004), *Dictionnaire grec-français*, Paris : Hachette (1^{ère} éd. 1884).
- DELG = Chantraine, P. (1980), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, achevé sous la direction de Michel Lejeune, Paris : Klincksiek.
- LGPN : *Lexicon of Greek Personal Names* (consulté en ligne).
- LIMC : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Artemis, 1988, tome IV, vol.1.
- LSJ = Liddel, H. G, R. Scott et H. S. Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1969 (1^{ère} éd. 1843), neuvième édition avec supplément [en ligne].
- TLG = *Thesaurus linguae graecae* [en ligne].
- LGPN : *Lexicon of Greek Personal Names* [en ligne].

II. Éditions, commentaires et scholies des *Idylles* de Théocrite

- Cholmeley, R. J. (1901), *The Idylls of Theocritus*, Londres : George Bell & Sons [en ligne].
- Cusset, C. (2001), *Les Bacchantes de Théocrite : texte, corps et morceaux : édition, traduction et commentaire de l'Idylle 26*. Paris : L'Harmattan.
- Cusset, C. (2011), *Cyclopedie. Édition critique et commentée de l'Idylle VI de Théocrite*, Lyon : Maison de l'Orient méditerranéen.
- Dover, K. J. (1971), *Theocritus, Select Poems. Edited with an introduction and commentary*. Londres : Macmillan.
- Frazier, F. (2009), *Idylles*. Paris, Les Belles Lettres (édition de Legrand, revue et introduite par F. Frazier).
- Gallavotti, C. (1993), *Theocritus quique feruntur Bucolici Graeci*. Rome : Istituto Poligrafico e Zecca Dello Stat (1^{ère} éd. 1946).
- Gow, A. S. F. (1952), *Theocritus*. Cambridge : Cambridge University Press (1^{ère} éd. 1950).
- Hunter, R. (2003), *Encomium of Ptolemy Philadelphus*, Berkeley : University of California Press.
- Legrand, P.-E (1925), *Bucoliques grecs. Texte et traduction*. Tome I : Théocrite. Paris : Les Belles Lettres.
- Legrand, P.-E (1927), *Bucoliques grecs. Texte et traduction*. Tome II : Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, divers. Paris : Les Belles Lettres.
- Monteil, P. (1968), *Théocrite, Idylles II, V, VII, XI, XV*. Paris : P. U. F.
- Sens, A. (1997), *Theocritus : Dioscuri (Idyll 22)*, Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht.

Wendel, C. (1914), *Scholia in Theocritum vetera*. Leipzig : Teubner.

III. Éditions, commentaires d'autres auteurs grecs

Allan, W. (2008). *Euripides : 'Helen'*. Cambridge : Cambridge University Press.

Bornmann, F. (1968), *Callimachi Hymnus in Dianam. Introduzione, testo critico e commento*. Florence : La Nuova Italia.

Bulloch, A. W. (1985), *Callimachus, The Fifth Hymn. Edited with introduction and commentary*, Cambridge : Cambridge University Press.

Chryssafis, G. (1981), *A Textual and Stylistic Commentary on Theocritus' Idyll XXV*. Amsterdam : Uithoorn.

Floridi, L. (2020), *Edilo, Epigrammi : introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Berlin ; Boston : De Gruyter.

Fries, A. (2014), *Pseudo-Euripides, Rhesus*. Berlin ; Boston : De Gruyter.

Hopkinson, N. (1984), *Callimachus, Hymn to Demeter*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press.

Hunter, R. L. (2015), *Argonautica : Book IV*, Cambridge : Cambridge University Press.

Liapēs, V. (2012), *A commentary on the Rhesus attributed to Euripides*, Oxford ; New York : Oxford University Press.

Lieberman, G. (1999), *Alcée : Fragments*, Paris : Les Belles Lettres.

Livrea, E. (1973), *Apollonii Rhodii Argonauticon, liber quartus* (1. ed.). Florence : La nuova Italia.

McLennan, G. R. (1977), *Callimachus, Hymn to Zeus : Introduction and Commentary*, Rome : Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.

Pfeiffer, R. (1949), *Callimachus : Vol. I, Fragmenta*. Oxford : Clarendon Press.

Pfeiffer, R. (1953), *Callimachus : Vol. II, Hymni et Epigrammata*. Oxford : Clarendon Press.

Raffa, M. (2018), *Theophrastus of Eresus : Commentary*. Leyde ; New-York : Brill.

Roisman, H. M., & Luschnig, C. A. E. (2011), *Euripides' Electra : A commentary*, Norman ; University of Oklahoma Press.

Sens, A. (2011), *Asclepiades of Samos. Epigrams and Fragments*. Oxford ; New York : Oxford University Press.

Sommerstein, A. H. (2013), *Menander. Samia*. Cambridge : Cambridge University Press.

Stephens, S. (2015), *Callimachus : The Hymns*. Oxford : Oxford University Press.

Waddell, W. G. (1940), *Manetho* (Loeb classical library). Londres ; Cambridge, MA : Harvard University Press.

West, M. L. (1978), *Hesiodus : Works and days*. Oxford : Clarendon Press.

Ypsilanti, M. (2018), *The Epigrams of Crinagoras of Mytilene*, Oxford : Oxford University Press.

IV. Études

Abdo, Amr. 2022. *Alexandria Antiqua : a Topographical Catalogue and Reconstruction*. Oxford : Archaeopress Publishing Ltd.

Acosta-Hughes, B. (2002), *Polyeideia : the Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*. Berkeley : University of California Press.

Acosta-Hughes, B. (2010), *Arion's Lyre. Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*. Princeton : Princeton University Press.

Acosta-Hughes, B. (2012), « 'Nor when a man goes to Dionysus' holy contests' (Theoc. 17.112) : outlines of theatrical performance in Theocritus ». Dans : Bosher, K. (éd.), *Theater Outside Athens : Drama in Greek Sicily and South Italy*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press.

Acosta-Hughes B. et Stephens S. A. (2012), *Callimachus in context : from Plato to the Augustan poets*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press.

Akriagg, B. et R. Tordoff (2013), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press.

Albiani, M. G. (1998), « Theocr. 15. 50 », *Eikasmos* 9, p. 159-163.

Albersmeier, S. et M. Minas-Nerpel (1998), « Ein Weihrelief für die vergöttlichte Arsinoe II ». Dans : Clarysse, W., A. Schoors, et H. Willems (ed.) : *Egyptian Religion. The Last Thousand Years. Part I. Studies Dedicated to the Memory of Jan Quaegebeur*. Louvain : Peeters, p. 3-29.

Abritta, A. (2018), « Preliminares Para Un Análisis Métrico-Acentual de La Poesía de Teócrito », *Emerita* 86 (1) p. 1-25.

Ambühl, A. (2005), *Kinder und junge Helden. Innovative Aspekte des Umgangs mit der literarischen Tradition bei Kallimachos*, Louvain ; Dudley MA : Peeters.

Ambühl, A. (2007), « Children as Poets: Poets as Children? Romantic Constructions of Childhood and Hellenistic Poetry ». *Hesperia Supplements* 41, p. 373-383.

Amigues, S. (1996), « De la botanique à la poésie dans les " Idylles " de Théocrite », *Revue des études grecques* 109 (2), p. 467-488.

Anagnostou-Laoutides, E. (2017), *In the Garden of the Gods : Models of Kingship from the Sumerians to the Seleucids*, Abingdon, Oxon ; New York : Routledge.

Anastasiades, A. (2009), « Two Ptolemaic Queens and Cyprus: Iconographic issues ». *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes* 39 (1), Nanterre : Université Paris X, p. 259-270.

Angiò, F., M. Cuypers, B. Acosta-Hughes, E. Kosmetatou (2021), *New Poems attributed to Posidippus, a text in progress edited and periodically updated*, Version 14, Harvard : The Center for Hellenic Studies [en ligne].

- Arnold, M. (1865), « Pagan and medieval religious sentiment ». Dans : *Essays in Criticism*, Boston : Ticknor and Fields, p. 143-162.
- Ashton, R. H. J. (2019), « Astragaloi on Greek Coins of Asia Minor », *Archimède. Archéologie et Histoire Ancienne* 6, p. 113-126.
- Assaël, J. (2002), « Tisser un chant, d'Homère à Euripide ». *Gaia* 6 (1), p. 145-168.
- Atallah, W. (1966), *Adonis dans la littérature et l'art grecs*. Paris : Klincksieck.
- Aufrère, S. H. (2005), « Quelques notes sur l'inceste en Égypte pharaonique, lagide et romaine ». Dans : *Barbares et civilisés dans l'Antiquité*, Paris : L'Harmattan, p. 233-247.
- Avram, A., Chiriac, C. & Matei, I. (2013), « Balles de fronde grecques en pays Gète et ailleurs. Sur les traces de Zopyrion dans le bas Danube », *Revue archéologique* 56(2), p. 227-303.
- Bader, F. (1993), *Anagrammes et allitérations*. Paris : Peeters.
- Bagnall, R. S. (2002), « Alexandria : Library of dreams », *PAPhS* 146 (4), p. 348-62.
- Bagnall, R. S., Crihiore, R. & Ahtaridis, E. (2006), *Women's Letters from Ancient Egypt, 300 BC-AD 800*, Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Bakkal-Lagarde, M. A. (2017), « Les tireuses d'épine : représentation et symbolique médiévale », *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Val de Sèvre* 163, p. 1-20.
- Barbantani, S. (2005), « Goddess of Love and Mistress of the Sea : Notes on a Hellenistic Hymn to Arsinoe-Aphrodite ("P. Lit. Goodsp. 2", I-IV) ». *Ancient Society* 35, p. 135-165.
- Barbantani, S. (2014), « Mother of snakes and kings. Apollonius Rhodius' Foundation of Alexandria », *Histos* 8, p. 209-245.
- Barbantani, S. (2020), « Ptolemaic women's patronage of the Arts ». Dans : Carney, E., E. Donnelly & S. Müller (éd.), *The Routledge Companion to Women and Monarchy in the Ancient Mediterranean World*, Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge, p. 108-120.
- Barrios-Lech, P. (2021), « Developments in Politeness from Aristophanes to Menander and Beyond ». Dans : Martin, G., Iurescia, F., Hof, S., & Sorrentino, G. (dir.), *Pragmatic Approaches to Drama*, Leyde : Brill, p. 234-263.
- Basta Donzelli, G. (1984), « Arsinoe simile ad Elena (Theocritus *Id.* 15, 110) ». *Hermes* 112, p. 306-316.
- Bastin Hammou, M. (2004), « Eschyle agriopoiios : de la sauvagerie comme catégorie poétique chez Aristophane », *Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité* 925 (1), p. 179-192.
- Bauschatz, J. (2013), *Law and enforcement in Ptolemaic Egypt*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Beachcroft, T. O. (1974), « Katherine Mansfield's Encounter with Theocritus » *English* 23 (115), p. 13-19.
- Beaux, N. (1990), *Le cabinet de curiosités de Thoutmosis III, plantes et animaux du « Jardin botanique » de Karnak*, Louvain : Peeters.
- Beaudou, A. (2017), « Les Abeilles et Mélissa, du symbole universel à l'hapax mythologique », *Cahiers des études anciennes* LIV, p. 95-125.

- Bélis, A. (1998), « Les fabricants d'*auloi* en Grèce : l'exemple de Délos », *Topoi* 8. 2, p. 777-790.
- Bennett, C. (2001-2011) : <https://www.instonebrewer.com> [en ligne].
- Bennett, C. (2003), « Three Notes on Arsinoe I ». Dans : Eyma, A. K. & C. J. Bennett (éd.), *A Delta-Man in Yebu*, Parkland FL : Universal Publishers, p. 64-70.
- Bennett, C. (2018), « Soter and the Calendars ». Dans : McKechnie, P., & Cromwell, J. (2018). *Ptolemy I and the transformation of Egypt, 404-282 BCE*, Leyde ; Boston : Brill, p. 46-69.
- Benton, S. (1969), « Pet Weasels : Theocritus xv. 28 ». *The Classical Review* 19 (3), p. 260-263.
- Berge, L. P. M. (2015), *Faiblesse et force, présidence et collégialité chez Paul de Tarse : recherche littéraire et théologique sur 2 Co 10-13 dans le contexte du genre épistolaire antique*, Leyde : Brill.
- Bertier, J. (1972), *Mnésithée et Dieuchès*, Leyde : Brill.
- Bing, P. (1988), *The Well-Read Muse : present and past in Callimachus and the Hellenistic poets*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- Bing, P. (1998), « La culture littéraire d'Alexandrie au III^e s. avant J.-C. » Dans : *La gloire d'Alexandrie : Musée du Petit Palais, 7 mai-26 juillet 1998*, Paris : Paris-musées : AFAA.
- Bingen, J. (1981), « L'Égypte gréco-romaine et la problématique des interactions culturelles ». Dans Bagnall, R. S. (éd.), *Proceedings of the Sixteenth International Congress of Papyrology*, Chico : Scholars Press, p. 3-18.
- Bingen, J. (1982), « Les fragments de Théocrite du Louvre. Pack2 1448 », *CE* 57 N° 114, p. 309-316.
- Bionda R. (2017), *Les conditions du théâtre. Le théâtralisable et le théâtralisé*, Fabula-LhT, n° 19.
- Blanchard, A (2003), « Sémonide, fr. 7, v. 1-95 : pourquoi les femmes ne ressemblent-elles pas davantage aux hommes ! », *Publications de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 14 (1), p. 77-88.
- Bobou, O. (2015), *Children in the Hellenistic World : Statues and Representation*, Oxford : Oxford University Press.
- Boedeker, D. (1984), *Descent from heaven : images of dew in Greek poetry and religion*, Chico : California Scholars Press.
- Bogensperger, I. (2016), « How to order a textile in ancient times. The step before distribution and trade ». Dans : Dross-Krüpe, K., & M. Nosch, *Textiles, trade and theories : From the ancient Near East to the Mediterranean*, Münster : Ugarit-Verlag.
- Bonnafé, A. (1985), *Eros et Eris*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Borea, M. (2013), « A propos du zeugma de Hermann : de Théocrite à Virgile », *RELat* 13, p. 71-82.
- Borea, M. (2017), « Les armes de la langue et du mètre : le discours iambique des *Syracusaines* de Théocrite », *Athenaeum* 105/2, p. 421-443.
- Bosch-Puche, F. (2013), « The Egyptian Royal Titulary of Alexander the Great, I : Horus, Two Ladies, Golden Horus, and Throne Names », *The Journal of Egyptian Archaeology* 99 (1), p. 131-154.

- Bosch-Puche, F. (2014), « The Egyptian Royal Titulary of Alexander the Great, II : Personal Name, Empty Cartouches, Final Remarks, and Appendix », *The Journal of Egyptian Archaeology* 100 (1), p. 89-109.
- Bouly de Lesdin, L. (2021), *Une poésie en trompe-l'œil : la poétique de Théocrite dans les Idylles XXIV, XV et VII*. Thèse de doctorat en Langues et littérature anciennes sous la direction de F. Blaise, Université de Lille.
- Bousquet, J. (1988), « La stèle des Kyténiens à Xanthos de Lycie. » *REG* 101, n° 480-481, p. 12-53.
- Breton, C., F. Médail, C. Pinatel & A. Berville (2006), « De l'olivier à l'oléastre : origine et domestication de l'*Olea europaea* L. dans le Bassin méditerranéen », *Agricultures* 15 (4), p. 329-336.
- Bresciani, E., Giannotti, S., Gorini, C., Grassi, L., Menchetti, A., & Rogoznica, N. (2003), « ANCORA SULL'ISCRIZIONE DEMOTICA DI ELEFANTINA », *Egitto E Vicino Oriente* 26, p. 33-39.
- Breuil, J.-L. (1989), « KPATOΣ et sa famille chez Homère : étude sémantique ». Dans : Casevitz, M (dir.), *Études homériques. Séminaire de recherche*. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, p. 17-53.
- Bricault, L. (1996), *Myrionymi : les épiclèses grecques et latines d'Isis, de Sarapis et d'Anubis*. Stuttgart : Teubner.
- Brioso Sanchez, M. (1976), « Aportaciones al estudio del hexámetro de Teócrito », *Habis* 7, p. 21-56.
- Brooker, P. & Thacker, A. (éd.) (2009), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Vol. 1 : Britain and Ireland 1880-1955*, Oxford : Oxford University Press.
- Bruce, W. (2011), « A Note on Anacréon 388 », *Classical Quarterly* 61. 1, p. 306-309.
- Brumbaugh, M. (2019), *The New Politics of Olympos : Kingship in Kallimachos' Hymns*, New York : Oxford University Press.
- Brunet, Ph. (1999), « Les dactyles lyriques de la tragédie », *Revue des Études Grecques* 112, p. 127-140.
- Bruneau, P. (1962), « Ganymède et l'aigle : images, caricatures et parodies animales du rapt », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 86. 1, p. 193-228.
- Bulloch, A. W. (1993), *Images and ideologies : self-definition in the Hellenistic world*, Berkeley : University of California Press.
- Bundy, E. L. (1962) *Studia Pindarica, I-II*. Berkeley : University of California Press (version digitale publiée en 2006).
- Buraselis, K. (2008), « The Problem of the Ptolemaic Sibling Marriage : A Case of Dynastic Acculturation ? » Dans : Mckechnie, P., & Guillaume, P. (éd.), *Ptolemy II Philadelphus and His World*. Leyde : Brill.
- Burckhardt, J. L. (1972), *Arabic Proverbs, or, The Manners and Customs of the Modern Egyptians* (3è éd.), Londres ; Totowa, N. J. : Curzon Press.
- Burkhalter, F. (2012) « Les Grecs en Égypte au iiiie siècle av. J.-C. », *Pallas* 89, p. 307-316.

- Burton, J. B. (1995), *Theocritus' Urban Mimes. Mobility, Gender, and Patronage*, Berkeley ; Los Angeles : University of California Press.
- Calame, C. (1995), « *Les Hymnes homériques* [Modalités énonciatives et fonctions] », *Métis* 9, n. 1, p. 391-400.
- Cameron, A. (1995), *Callimachus and His Critics*. Princeton : Princeton UP.
- Caneva, S. (2014), « Courtly love, stars and power. The Queen in 3rd-century royal couples, through poetry and epigraphic texts ». Dans : M. A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker (éd.), *Hellenistic Poetry in Context*, Louvain ; Paris ; Walpole : Peeters, p. 25-57.
- Caneva, S. (2015), « Paradoxon ! Perception de la puissance divine et du pouvoir royal dans l'Alexandrie des Ptolémées » *Mythos* 8, p. 55-75.
- Caneva, S. (2016), « The perseia tree from Alexander to Late Antiquity: A contribution to the cultural and social history of Greco-Roman Egypt », *Ancient Society* 45, Louvain : Peeters.
- Capra, A & L. Floridi (éd.) (2023), *Intervisuality : New Approaches to Greek Literature*, Berlin ; Boston : De Gruyter.
- Carlier, P. (1996), « Les *basileis* homérique sont-ils des rois ? » dans : *Ktèma : civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques* 21, p. 5-22.
- Carney, E. D. (2000), *Women and monarchy in Macedonia*. Norman : University of Oklahoma Press.
- Carney, E. D. (2011), « Being royal and female in the early Hellenistic period ». Dans : Erskine, A. et al. (éd.), *Creating a Hellenistic World*, Swansea ; Oakville, CT : Classical Press of Wales, p. 195-220.
- Carney, E. D. (2013). *Arsinoë of Egypt and Macedon : A royal life*, New York : Oxford University Press.
- Carney, E. D., E. Donnelly & S. Müller (éd.) (2020), *The Routledge Companion to Women and Monarchy in the Ancient Mediterranean World*, Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge.
- Casevitz, M. (1985), *Le vocabulaire de la colonisation en grec ancien : étude lexicologique : les familles de [ktizō] et de [oikeō-oikizō]*. Paris : Klincksieck.
- Casevitz, M. (1995), « Sur ἐσχατία (*eschatia*). Histoire du mot ». Dans : *Frontières terrestres, frontières célestes dans l'Antiquité*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan.
- Caspers, C. (2019), « Pantāi krēpides ». Dans : Pickup, S. and S. Waite (ed.), *Shoes, Slippers, and Sandals : Feet and Footwear in Classical Antiquity*. Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge, p. 118-130.
- Cauville, S. (1997), *Le temple de Dendara : les chapelles osiriennes*. Le Caire : Institut français d'archéologie orientale.
- Cauville, S. & E. Chassinat (1998), *Dendara : traduction*. Louvain : Peeters.
- Cauville, S. (2004), *Dendara V-VI : Les cryptes du temple d'Hathor*, Louvain : Peeters.
- Cayla, J.-B. (2016), « Le paysage des théonymes en Crète et à Chypre. » *Cahier du Centre d'études chypriotes* 46 (1), p. 139-156.
- Chaniotis, A. (2005), *War in the Hellenistic world : a social and cultural history*, Malden, MA ; Oxford : Blackwell Pub.

- Chauveau, M. (1999), « Alexandrie et Rhakôtis : Le point de vue des Égyptiens », *Publications De L'Académie Des Inscriptions Et Belles-Lettres* 9 (1), p. 1-10.
- Chauveau, M. et Ch. Thiers (2006), « L'Égypte en transition : des Perses aux Macédoniens ». Dans : Briant, P. et F. Ioannès (éd.), *La transition entre l'empire achéménide et les royaumes hellénistiques vers 350-300 av J-C.*, Paris : De Boccard, p. 375-404.
- Clarysse, W. (1998), « Ethnic diversity and dialect among the Greeks of Hellenistic Egypt », Dans : Verhoogt, A., S. Vleeming & al. (éd.), *The two faces of Hellenistic Egypt*. Boston : Brill, p. 1-13.
- Clarysse, W. (1985), « Greeks and Egyptians in the Ptolemaic Army and Administration », *Aegyptus* 65, no. 1/2, p. 57-66.
- Clarysse, W., & Thompson, D. J. (2006), *Counting the people in Hellenistic Egypt*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press.
- Coin-Longeray, S. (2014), *Poésie de la richesse et de la pauvreté : étude du vocabulaire de la richesse et de la pauvreté dans la poésie grecque antique, d'Homère à Aristophane*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- Coin-Longeray, S. (2017), « La richesse : quelques emplois particuliers », *Syntaktika*, p. 1-14.
- Cole, S. (2019), « Ptolemaic Cavalrymen on Painted Alexandrian Funerary Monuments », *Arts* (Bâle) 8. 2, p. 58.
- Colin, F. (1994), « L'Isis "Dynastique" et la Mère des dieux phrygienne : Essai d'analyse d'un processus d'interaction culturelle », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 102, p. 271-295.
- Collins, N. (2000), *The library in Alexandria and the Bible in Greek*, Leyde ; Boston : Brill.
- Connelly, J. B. (1988), *Votive Sculpture of Hellenistic Cyprus*, Nicosie ; New York : New York University Press.
- Cooper, G. L., & Krüger, K. W. (2002), *Early Greek Poetic and Herodotean Syntax. Volume 3*, Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Coqueugniot, G. (2007) « Coffre, casier et armoire : la Kibôtos et le mobilier des archives et des bibliothèques grecques », *Revue archéologique* 44. 2, p. 293-304.
- Corsten, T. (2010). *A lexicon of Greek personal names* (Vol. 5A). Oxford : Clarendon Press.
- Couch, H. N. (1949), *The Syracusan women. An acting version of the Fifteenth Idyl*. Providence : Arx antiqua.
- Cribiore, R. (1996), *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt*. Atlanta, GA : Scholars Press.
- Cribiore, R. (2005) *Gymnastics of the Mind : Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton, NJ : Princeton University Press.
- Cunliffe, R. J. & J. H. Dee (2012), *A Lexicon of the Homeric Dialect*, Norman : University of Oklahoma Press (1ère éd. 1924 ; édition revue et augmentée).
- Cusset, C. (1999), *La Muse dans la bibliothèque. Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Paris : CNRS Éditions.

- Cusset, C. (2009), « Irrévérence de l'éloge du pouvoir lagide dans les *Idylles* de Théocrite. » Dans : Delignon, B., Y. Roman et S. Laborie (éd.), *Le poète irrévérencieux. Modèles hellénistiques et réalités romaines*. Paris : Librairie de Boccard, p. 89-102.
- Cusset, C. (2019), « Gorgias ». Dans : Sommerstein, A. H. (éd.), *The Encyclopedia of Greek Comedy*, Hoboken, NJ : Wiley Blackwell.
- Cusset, C. (2020), « La poétesse et l'épigramme : les voix féminines d'Anyté et de Nossis », *Annales de l'APLAES* 3, p. 9-22.
- Cusset, C. & F. Levin (2011), « Aspects parodiques et humoristiques de la figure de Ménélas. L'épithalame d'Hélène de Théocrite. » Dans : B. Acosta-Hughes, C. Cusset, Y. Durbec & D. Pralon (éd.). *Homère revisité. Parodie et humour dans les réécritures homériques*, Besançon : PUFC, p. 51-63.
- Dacos, N. (1961), « Le Pâris d'Euphranor », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 85, p. 371-399.
- Dalby, A. (1996), *Siren Feasts : a history of food and gastronomy in Greece*, Abingdon, Oxon : Routledge.
- Dalby, A. (2003), *Food in the ancient world from A to Z*, Abingdon, Oxon : Routledge.
- Daniel, R. W. (1977), « Three notes on Theocritus », *ZPE* 27 p. 77-83.
- Daniel, R. W. (1985), « Theocritus XV 76 Again », *ZPE* 59, p. 9-12.
- D'Arcy Thompson (2013), *Un glossaire d'oiseaux grecs*. Paris : José Corti.
- Darder Lissón, M. (1996), *De nominibus equorum circensium : pars occidentis*, Barcelone : Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- Daumas, F. (1961). « Le sens de la royauté égyptienne. A propos d'un livre récent », *Revue De L'histoire Des Religions* 160 (2), p. 129-148.
- Dasen, V. (2016), « Jeux de l'amour et du hasard en Grèce ancienne », *Kernos* 29, p. 73-100.
- Dasen, V. (2018), « Ganymède ou l'immortalité en jeu », *Kernos* 31 p. 119-140.
- Davison-Pégon, C., & Kimber, G. (2016). *Katherine Mansfield's French lives*. Leyde ; Boston : Brill.
- Delavaud-Roux, M.-H. (2014), « Voile et danse (?) chez les déesses grecques ». Dans : Huet, V. et F. Gherchanoc (éd.), *De la théâtralité des corps au corps des dieux dans l'Antiquité*, Brest : CRBC, p. 107-124.
- Delcourt, M. (1965), *Pyrrhos et Pyrrha ; recherches sur les valeurs du feu dans les légendes helléniques*, Paris : Les Belles Lettres.
- Demetriou, D. (2010), « Τῆς πάσης ναυτιλῆς φύλαξ : Aphrodite and the Sea », *Kernos* 23, p. 67-89.
- Derchain, Ph. (2000), *Les impondérables de l'hellénisation : littérature d'hiérogammates*. Turnhout : Brépols.
- Détienne M. (2007), *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce ancienne*, Paris (1ère éd. 1972) : Gallimard.

- Dettori, E. (2009), « Una varia lectio trascurata a Theocr. 15.81 (“talathea” vs “takribea”) », *SemRom* 12, p. 201-210.
- Deubner, L. (1942), « Theokrit XV,127 », *Philologus* 99, p. 24-26.
- Dickey, E. (2007), *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.
- Dillon, S. (2012), « Case Study III : Hellenistic Tanagra Figurines ». Dans : James, S. et S. A. Dillon (éd.), *Companion to Women in the Ancient World*, Malden, MA : Wiley-Blackwell, p. 231-234.
- Di Nino, M. M. (2010), *I fiori campestri di Posidippo : ricerche sulla lingua e lo stile di Posidippo di Pella*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dobias, C. (2007), « Les dialectes grecs au Sud de la Méditerranée. » *Publications de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 18 (1), p. 79-94.
- Dover, K. J. (1989), *Greek Homosexuality*. Updated and with a new postscript. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Du Sablon, V. (2012), « Sur le sens de la formule κατὰ κόσμον chez Homère », *REG* 125. 2, p. 365-395.
- Eliade, M. (1957), *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard.
- Ellis, W. (1993), *Ptolemy of Egypt*, Londres ; New York : Routledge.
- Empereur, J.-Y. (2018), « New data concerning the foundation of Alexandria ». Dans : C. S. Zerefos & M. V. Vardinoyannis (éd.) *Hellenistic Alexandria : Celebrating 24 Centuries*, Oxford : ArchaeoPress.
- Ernest, W. (1975), « Le rituel des Adonies », *Syria* 52. 1-2. p. 93-105.
- Fantuzzi M. (1995), « Variazioni sull'esametro di Teocrito ». Dans : Fantuzzi, M. & R. Pretagostini (éd.) *Struttura e storia dell'esametro greco*, Rome : Gruppo Editoriale Internazionale, p. 221-264.
- Fantuzzi, M. & Hunter, R. (2004), *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Faucher, T. (2018), « L'or des Ptolémées : l'exploitation de l'or dans le désert Oriental ». Dans : Brun, J., Faucher, T., Redon, B., & Sidebotham, S. (éd.), *Le désert oriental d'Égypte durant la période gréco-romaine : bilans archéologiques*. Paris : Collège de France [en ligne].
- Fenet, A. (2016), *Les dieux olympiens et la mer*. Nouvelle édition [en ligne]. Rome : Publications de l'École française de Rome.
- Fortssier, P. (1995). *Le spondaique expressif dans l'Iliade et dans l'Odyssée*, Paris ; Louvain : Peeters.
- Foster, J. A. (2006), « Arsinoe II as epic queen. Encomiastic allusion in Theocritus, *Idyll 15* », *TAPhA* 136, p. 133-148.
- Foster, J. A. (2016), *Reading Voices : Five Studies in Theocritus' Narrating Techniques*, New York : Peter Lang.
- Fourrier, S. (2015), « Chypre, des royaumes à la province lagide : la documentation phénicienne. » *Topoi. Orient-Occident* 13 (1), p. 31-53.

- Fragaki, H. (2012), « Automates et statues merveilleuses dans l'Alexandrie antique. » *Journal des savants* 1, p. 29-67.
- Fraser, P. (1972), *Ptolemaic Alexandria*. Oxford : Clarendon Press.
- Fröhner, W. (1865), *Les Inscriptions grecques du musée du Louvre*. Paris : Imprimeur des Musées Impériaux.
- Galbois, E. (2018), *Images du pouvoir et pouvoir de l'image : les "médaillons-portraits" miniatures des Lagides*. Bordeaux : Ausonius Éditions.
- Gallavotti, C. (1986), « Pap. Hamb. 201 e questioni varie della tradizione teocritea », *Bollettino dei Classici* 7, p. 3-36.
- Gherchanoc, F. (2009), « Des cadeaux pour *numphai* : *dôra*, *anakaluptêria* et *epaulia* ». Dans : Bodiou, L. et V. Mehl (éd.), *La religion des femmes en Grèce ancienne. Mythes, cultes et société*, Rennes : PUR, p. 207-223.
- Glötz, G. (1920), « Les Fêtes d'Adonis sous Ptolémée II », *REG* 33, n° 152, p. 169-222.
- Goldhill, S. (1987), « An Unnoticed Allusion in Theocritus and Callimachus », *Illinois Classical Studies* 12, No. 1 (SPRING/1987), p. 1-6.
- Goldhill, S. (1991), *The Poet's Voice : Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press.
- Goldhill, S. (1994), « The naive and knowing eye : ecphrasis and the culture of viewing in the Hellenistic world ». Dans : Goldhill, S. et R. Osborne (éd.), *Art and text in ancient Greek culture*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, p. 197-223.
- Gonzalez, J. (2011), « Maltais, *trophè*, *ktèsios* : Remarques autour des figurines de chien en terre cuite d'Égypte », *Cahiers de l'ENIM* 4, p. 158-196.
- Gorre, G. (2003), « Les relations du clergé égyptien et des Lagides d'après la documentation privée », *Cahiers du Centre Gustave Glötz* 14 (1), p. 23-43.
- Gorre, G. (2010), « P. Berlin. 13593 : Nouvelle interprétation », *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete* 56. 1, p. 77-90.
- Gorre, G. (2017), « The Satrap Stela : A Middle Ground Approach », *JEH* 10, p. 51-68.
- Gorzelany, D. (2019), *Macedonia - Alexandria : Monumental Funerary Complexes of the Late Classical and Hellenistic Age*. Oxford : Archaeopress Publishing Ltd.
- Goukovsky, P. (1992), « Fêtes et fastes des Lagides ». Dans : Jacob, C., F. De Polignac et G. Leroux (éd.) *Alexandrie IIIe siècle av. J.-C. Tous les savoirs du monde ou le rêve d'universalité des Ptolémées*, Paris : Autrement, p. 153-159.
- Gow, A. S. F. (1938), « *The Adoniazusae* of Theocritus », *JHS* 58, p. 180-204.
- Gow, A. S. F. (1967), « Mousers in Egypt », *CQ* 17, p. 195-197.
- Grabowski T. (2014), « The Cult of Arsinoe II in the Foreign Policy of the Ptolemies ». Dans : Twardowska, K. & al. (éd.), *Within the Circle of Ancient Ideas and Virtues : Studies in Honour of Professor Maria Dzielska*, Cracovie : Historia Iagielonica, p. 117-128.
- Grand-Clément, A. (2004), « Homère, les couleurs et l'exemple de πορφύρεο », *Pallas* 65, p. 123-143.

- Grand-Clément, A. (2015), « Poikilia ». Dans : Destrée, P & P. Murray (éd), *A Companion to Ancient Aesthetics*, (2015), Hoboken NJ : Wiley Blackwell, p. 406-421.
- Grandet, P. (1995), *Hymnes de la religion d'Aton*, Paris : Le Seuil.
- Green, J. (2023), *Green's Dictionary of Slang* [en ligne].
- Green, P. (1990), *Alexander to Actium : the historical evolution of the Hellenistic age*. Berkeley : University of California Press.
- Griffiths, F. (1979), *Theocritus at Court*, Leyde : Brill.
- Griffiths, F. (1981), « Home Before Lunch : the Emancipated Woman in Theocritus ». Dans : Foley, H. P. (éd.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York : Gordon and Breach Science Publishers, p. 247-273.
- Grillet, B. (1975), *Les femmes et les fards dans l'Antiquité grecque*. Paris : C.N.R.S.
- Grzybek, E. (1990), *Du calendrier macédonien au calendrier ptolémaïque : Problèmes de chronologie hellénistique*, Bâle : F. Reinhardt.
- Guermeur, I. & C. Thiers (2001), « Un éloge xoïte de Ptolémée Philadelphie. La stèle BM EA 616 », *BIFAO* 101, p. 197-219.
- Gutzwiller, K. (1991), *Theocritus' Pastoral Analogies : The Formation of a Genre*. Madison : University of Wisconsin Press.
- Gutzwiller K. (2020), « Female Practices as Models for Hellenistic Poetry ». Dans : Cusset C., Belenfant P. et Nardone C.-E. (éd.), *Féminités hellénistiques*, Louvain ; Paris ; Dudley : Peeters, p. 9-24.
- Haddad, N. A, « Critical Review, Assessment and Investigation of Ancient Technology Evolution of Door Locking Mechanisms in S.E. Mediterranean », *Mediterranean Archaeology and Archaeometry* 16. 1, p. 53-74.
- Hadzsits, G. D. (1909), « Aphrodite and the Dione Myth », *American Journal of Philology* 30 (1), p. 38-53.
- Hansen, H. J. (2010) *Devising Descent ; Mime, Katabasis and Ritual in Theocritus' Idyll 15*. Thèse de Master, University of North Carolina, Chapel Hill.
- Hansen, H. J. (2020), « Theocritus' Idyll 15 : Mime, Metapoetics and the Road », *The Classical Journal (Classical Association of the Middle West and South)* 116 (1), p. 23-44.
- Hauben, H. (1992), « La chronologie macédonienne et ptolémaïque mise à l'épreuve », *Chronique d'Égypte* 67, p. 143-171.
- Hawass, Zahi, et al. (2010), « Ancestry and Pathology in King Tutankhamun's Family », *JAMA* 303, no. 7, p. 638-647.
- Hazard, R. (1987), « The Regnal Years of Ptolemy II Philadelphos », *Phoenix* 41 (2), p. 140-158.
- Hazard, R. (1992), « Did Ptolemy I Get His Surname from the Rhodians in 304 ? », *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik* 93, p. 52-56.
- Hazard, R. (2000), *Imagination of a monarchy : Studies in Ptolemaic propaganda*. Toronto : University of Toronto Press.

- Hazard, R. & Fitzgerald, M. P. V. (1991), « The regulation of the Ptolemaieia : a hypothesis explored », *Journal of the Royal Astronomical Society of Canada* 85 (1), p. 6-23.
- Heap, A. M. (2003), « The baby as hero ? The role of the infant in Menander », *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 46. 1, p. 77-129.
- Helmbold, W. (1951), « The Song of the Argive Woman's Daughter », *CPh* 46, p. 17-24.
- Helmbold, W. (1951b), « Theocritus XV, 87-88 », *CPh* 46, p. 116.
- Henderson, J. (1991), *The maculate muse : obscene language in Attic comedy* (2^e éd.). New York : Oxford University Press.
- Hermay, A. (1997), « Nouveaux documents sur le sanctuaire d'Aphrodite à Idalion (Ohnefalsch-Richter 1885) », *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes* 27, p. 97-108.
- Hermay, A. (2014), « Les fonctions sacerdotales des souverains chypriotes », *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes* 44, p. 137-152.
- Hermay, A. (2015), « Le corps colossal et la valeur hiérarchique des tailles dans la littérature et la sculpture grecques archaïques ». Dans : Bectarte, H. et al. (éd.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 115-131.
- Hicks, P. G. B. (1993), *Studies in the Manuscript Tradition of Theocritus*. Diss. Cambridge : ProQuest Dissertations Publishing.
- Hinge, G. (2009), « Language and race. Theocritus and the Koine identity of Ptolemaic Egypt ». Dans : Hinge G. & J. A. Krasilnikoff (éd.), *Alexandria : A Religious and Cultural Melting Pot*, Aarhus : Aarhus University Press.
- Hölbl, G. (2001), *A History of the Ptolemaic Empire*, Londres ; New York : Routledge.
- Honigman, S. (2003), *The Septuagint and Homeric Scholarship in Alexandria : A Study in the Narrative of the Letter of Aristeas*, Londres : Routledge.
- Hordern, J. H. (2002), « Sophron, fr. 171, and Theocritus 15 », *ZPE* 140, p. 1-2.
- Humbert, J. (1960), *Syntaxe grecque* (3^e éd., revue et augmentée.). Paris : Klincksieck.
- Hunt, A. S. & S. Johnson (1930), *Two Theocritus Papyri*. Londres : Egypt Exploration Society.
- Hutchinson, G. O. (1988), *Hellenistic Poetry*. Oxford : Clarendon Press; New York: Oxford University Press.
- Hutchinson, G. O. (2018), « “Modernism,” “Postmodernism,” and the Death of the Stanza », *Aitia* 8. 1 | 2018 [en ligne].
- Hunter, R. (1991), « Greek and Non-Greek in the *Argonautica* of Apollonios ». Dans : Saïd, S. (éd.), *Hellenismos : Quelques jalons pour une histoire de l'identité grecque*, Leyde ; New York : Brill, p. 81-99.
- Hunter, R. (1996), *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Hunter, R. (2008), « Mime and Mimesis : Theocritus, *Idyll 15* ». Dans : Hunter, R. *On Coming After. Part 1 : Hellenistic Poetry and its Reception*, Berlin-Boston : De Gruyter, p. 233-256. (1^{ère} édition (1996) dans : Harder, M.-A., R.F. Regtuit & G.C. Wakker (éd.), *Theocritus*, Groningen : E. Forsten, p. 149-159).

- Hunziger, C. (1994), « Le plaisir esthétique dans l'épopée archaïque : les mots de la famille de θαῦμα », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* n°1, p. 4-30.
- Jaszczynski, M. (2021), *The Syntax of Participles in Homeric Greek*, Thèse de doctorat sous la direction de D. Petit. Paris : École doctorale de l'École Pratique des Hautes Études.
- Joosten, J. (2012), *Collected Studies on the Septuagint : from Language to Interpretation and Beyond*. Tübingen : Mohr Siebeck.
- Kanellou, M. (2017), « Eros and the Eroses : From the Archaic Erotic Poetry into the Hellenistic Epigram and Beyond ». Dans : Harder, Annette, R. F. Regtuit, and G. C. Wakker, *Past and Present in Hellenistic Poetry*. Louvain : Peeters, p. 137-160.
- Karpyuk, S. (2000), « Crowd in Archaic and Classical Greece », *Hyperboreus* 6. 1, p. 79-102.
- Kassab Tezgör, D. (2007), *Tanagréennes d'Alexandrie : figurines de terre cuite hellénistiques des nécropoles orientales*. Le Caire : Institut français d'archéologie orientale.
- Katsouris, A. G. (1977). « Plural in place of singular », *Rheinisches Museum Für Philologie*, 120 (3/4), p. 228-240.
- Kayser, F. (2003), « Les ambassades alexandrines à Rome (Ier-IIe siècle) », *REA* 105, n°2. p. 435-468.
- Kelder, J. M. (2009), « Royal Gift Exchange Between Mycenae and Egypt : Olives as "Greeting Gifts" in the Late Bronze Age Eastern Mediterranean », *American Journal of Archaeology* 113. 3, p. 339-352.
- Keuls, E. C. (1993), *The Reign of the Phallus : Sexual Politics in Ancient Athens*, Berkeley : University of California Press.
- Kidd, S. E. (2019), *Play and aesthetics in ancient Greece*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press.
- Killeen, J.F. (1960), « Theocritus, *Id.* XV, 101 », *Philologus* 104, p. 293-295.
- Kimber, G. & Stead, C. K. (2016), *Katherine Mansfield : the early years*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Kimber, G., Smith, A., & Plumridge, A. (éd.) (2014). *The poetry and critical writings of Katherine Mansfield*, Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Kinsella, J. (1996), « The Pastoral and the Political Possibilities of Poetry », *Southerly* 56. 3, p. 227-229.
- Kinsella, J. (2017), *Polysituatedness: A Poetics of Displacement*. Manchester : Manchester University Press.
- Klooster, J. et B. Van den Berg (éd.) (2018), *Homer and the Good Ruler in Antiquity and Beyond*, Leyde ; Boston : Brill.
- Koenen, L. (1968), « Die Prophezeiungen des "Töpfers" », *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik* 2, p. 178-209.
- Koenen, L. (1993), « The Ptolemaic king as a religious figure ». Dans : Bulloch, A. W. (éd.), *Images and ideologies : self-definition in the Hellenistic world*, Berkeley : University of California Press.

- Kolb, F. (2004), « Troy VI : A Trading Center and Commercial City ? », *American Journal of Archaeology* 108, n. 4, p. 577-613.
- Kolde, A. (2005), « La chienne de Polyphème. Théocrite, *Idylle 6* », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* n°1, p. 95-112.
- Konstan, D. (2006). *The Emotions of the Ancient Greeks : Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto ; Buffalo : University of Toronto Press.
- Kossaifi, C. (1997), *Recherches sur la poétique de Théocrite*, Thèse de doctorat en Histoire, langues, littérature anciennes, sous la direction de Jean-Marie Jacques. Université Bordeaux III.
- Kossaifi, C. (2002), « L'Onomastique bucolique dans les *Idylles* de Théocrite : Un Poète face aux noms », *Revue des études anciennes* 104 (3-4), p. 349-361.
- Kossaifi, C. (2020), « La belle à la voix qui défaille. La femme dans les *Idylles* bucoliques de Théocrite : une présence dans l'absence ». Dans : Cusset, C., P. Belenfant et C.-E. Nardone (éd.), *Féminités, hellénistiques : voix, genre, représentations*. Louvain : Peeters, p. 367-386.
- Kramer, B. & D. Hagedorn (1984), *Griechische Papyri der Staats und Universitätsbibliothek Hamburg*, Bonn : R. Habelt.
- Krevans, N. (2006), « Is There Urban Pastoral ? The Case of Theocritus' *Id. 15* ». Dans : Fantuzzi, M. & T. D. Papanghelis (éd.), *Brill's Companion To Greek And Latin Pastoral*, Boston : Brill, p. 119-146.
- Kritsky, G. (2015), *The Tears of Re : Beekeeping in Ancient Egypt*, New York, NY : Oxford University Press.
- Kuzmin, Y. (2018), « New Perspectives on the Date of the Great Festival of Ptolemy II », *Klio* 99 (2), p. 513-527.
- Kutzko, D. (2008), « 'All the World's a Page : Imitation of Metatheater in Theocritus 15, Herodas 1 and Virgil *Eclogues 3* », *CJ* 103, p. 141-161.
- Kynaston, H. (1892), *The idylls and epigrams commonly attributed to Theocritus* (5^e éd.), Oxford : Clarendon Press.
- Kyriakou, P. (2018), *Theocritus and His Native Muse : a Syracusan Among Many*, Berlin ; Boston : Walter de Gruyter.
- Lacore, M. (2004), « Les mots de la démesure », *Kentron* 20, p. 47-81.
- Lafont, J. (2017), « Consommation et proscription du miel en Égypte ancienne. Quand *bj.t* devient *bw.t* », *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 116, p. 97-121 [en ligne].
- Lambert, M. (2001), « Gender and Religion in Theocritus, *Idyll 15*. Prattling Tourists at the "Adonia" », *AClass* 44, p. 87-103.
- Lazaridis, N. (2007), *Wisdom in loose form : the language of Egyptian and Greek proverbs in collections of the Hellenistic and Roman periods*. Leyde ; Boston : Brill.
- Lebrère, M. (2015), « L'artificialisation des sons de la nature dans les sanctuaires à automates d'Alexandrie, du III^e s. av. J.-C. au I^{er} s. apr. J.-C. » *Pallas* 98, p. 31-53 [en ligne].
- Leclercq-Marx, J. (1997), *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge : du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles : Publications de l'Académie royale de Belgique-Classe des Beaux-arts [en ligne].

- Leclercq-Neveu, B. (1998), « Jeux d'esprit et mystifications chez Callimaque. » Dans : Trédé, M. et P. Hoffmann (éd.), *Le rire des Anciens*, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, p. 189-200.
- Lee, I. (1999), « The Flower of Adonis at Eryx », *The Numismatic Chronicle* 159 p. 1-31.
- Lefka, A. (2003), « Par Zeus ! Les jurons de Platon », *Revue de philosophie ancienne* 21 (2), p. 55-84.
- Legrand, P.-E (1898), *Étude sur Théocrite*, Paris : A. Fontemoing.
- Legras, B. (2002), « Les experts égyptiens à la cour des Ptolémées », *Revue historique* 304 (4. 624), p. 963-991.
- Lehnus, L. (1972), « Note Stesicoree (Pap. Oxy. 2506 e 2619). » *Studi classici e orientali* 21, p. 52-55.
- Le Meur, N. (2009), « Images des enfants dans l'*Iliade* », *REG* 122 (2), p. 591-607.
- Létoublon, F. (2013), « Commencer à chanter. » Dans : Brillet-Dubois, P. et al. (éd.), *Hymnes de la Grèce antique : approches littéraires et historiques*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, p. 21-35.
- LeVen, P. A. (2013), « The Colors of Sound : *Poikilia* and Its Aesthetic Contexts ». *Greek and Roman Musical Studies* 1(1), p. 229-242.
- LeVen, P. A. (2014), *The many-headed muse*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Lévy E. (1985), « Inceste, mariage et sexualité dans *les Suppliantes* d'Eschyle. » Dans : Vérilhac, A.-M. (éd.), *La femme dans le monde méditerranéen. I. Antiquité*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, p. 29-45.
- Lewis, M. (2016), « Catullus' Intertextual Crossroads: where Theocritus' "*Idyll*" 15 meets Poems 64 and 36 », *The American Journal of Philology* 137. 2, p. 321-357.
- Likosky, M. (2018), *Representations of Women in Theocritus' Idylls : Authenticity of the Female Voice in the Erotic and Non-Erotic Portrayals*, New York : Peter Lang Publishing.
- Lindsell, A. (1937), « Was Theocritus A Botanist ? », *Greece and Rome* 6. 17, p. 78-93.
- Lloyd, A. B. (2002), « The Egyptian elite in the early Ptolemaic period : Some hieroglyphic evidence ». Dans : Ogden, D. (éd.), *The Hellenistic World : New Perspectives*, Swansea : Classical Press of Wales, p. 117-136.
- Lloyd, A. B. (2010), « From Satrapy to Hellenistic Kingdom: the case of Egypt ». Dans : Erskine, A. et L. Llewellyn-Jones : *Creating a Hellenistic World*, Swansea : Classical Press of Wales, p. 83-106.
- Loman, P. (2004) *Mobility of Hellenistic women*. Thèse de doctorat sous la direction de Dr. J. Roy, Université de Nottingham.
- Luce, J.-M. (2008), « Quelques jalons pour une histoire du chien en Grèce antique, » *Pallas* 76, p. 261-293.
- Luz, C. (2010), *Technopaignia, Formspiele in der Griechischen Dichtung* », Leyde ; Boston : Brill.
- Maclachlan, B. (1993), *The Age of Grace. Charis in Early Greek Poetry*. Princeton, NJ : Princeton University Press.

- Mactoux M.-M. (1994), « Autour du travail au féminin (Athéniennes, époque classique) », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 10, p. 307-314.
- Magie D. (1950), *Roman Rule in Asia Minor*, Volume 1 (Text), Princeton : Princeton University Press.
- Magnien, V. (1918), « *Les Syracusaines* de Théocrite. La tradition manuscrite », *REG* 31, n°143-144, p. 344-377.
- Magnien, V. (1918b), *Le Syracusain littéraire et l'Idylle XV de Théocrite*, Paris : Honoré Champion.
- Mahfouz, E. S. & A. Ragab (2022), « L'expédition d'Hatchepsout au pays de Pount », *Abgadīyyāt* 16. 1, p. 52-64.
- Manakidou, F. (1994), « Bemerkungen über die Beziehung zwischen Dichtung und bildender Kunst. Bions *Klage um Adonis* und Theokrits 15 *Idyll* », *Prometheus* 20, p. 104-118.
- Manakidou, F. (2017), « Femmes et politique : les mères chez Théocrite ». Dans : Cusset C., Kossaifi C. et Poignault R (éd.), *Présence de Théocrite*, Clermont-Ferrand : Centre de Recherches A. Piganiol-Présence de l'Antiquité, p. 243-265.
- Manning, J. (2010), *The last pharaohs : Egypt under the Ptolemies, 305-30 BC*, Princeton : Princeton University Press.
- Maresch, K. (1984), « Theokrit XV 76 und *P. Hamburg III* 201 », *ZPE* 55, p. 3.
- Martin, G. (2013), « Praise and persuasion : rhetorical technique in Theocritus' poetry. » Dans : Tempest, K. et C. Kremmydas (éd.), *Continuity and Change. Oratory in the Hellenistic Period*, Oxford : Oxford University Press.
- Masséglià, J. (2015), *Body language in Hellenistic art and society*, Oxford : Oxford University Press.
- Masson O. (1973), « Les noms des esclaves dans la Grèce antique ». Dans : *Actes du colloque 1971 sur l'esclavage. Besançon 10-11 mai 1971*. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 9-23.
- McCail, R. C. (1986), « "Tauta indignantis." Theocritus 15,8 and other passages », *Mnemosyne* 39, p. 395-399.
- McKay, K. J. (1962), *The Poet at Play : Kallimachos, The Bath of Pallas*, Leyde : Brill.
- McKechnie, P., & Guillaume, P. (éd.) (2008), *Ptolemy II Philadelphus and His World*, Leyde ; Boston : Brill.
- McKechnie, P., & Cromwell, J. (2018). *Ptolemy I and the transformation of Egypt, 404-282 BCE*, Leyde ; Boston : Brill.
- McKenzie, J. (2007), *The architecture of Alexandria and Egypt, c. 300 B.C. to A.D. 700*, New Haven : Yale University Press.
- McNeil, L. (2005), « Bridal Cloths, Cover-ups, and Kharis : The 'Carpet Scene' in Aeschylus' *Agamemnon* », *Greece and Rome* 52. 1, p. 1-17.
- Meillier, C. (1989), « Acrostiches numériques chez Théocrite », *REG* 102, fascicule 487-489, p. 331-338.
- Meliadò, C. (2021), « Theocritus' Textual History and Tradition ». Dans : Kyriakou, P. (éd.), *Brill's Companion to Theocritus*. Leyde ; Boston : Brill, p. 63-84.

- Menu, B. (1998), « Le tombeau de Pétosiris (4). Le souverain de l'Égypte », *BIFAO* 98, p. 247-262.
- Meunier, M. (1932), *Femmes pythagoriciennes ; fragments et lettres de Théano, Périclioné, Phintys, Mélissa et Myia*, Paris : L'Artisan du livre.
- Millender, E. (2009), « The Spartan dyarchy : a comparative perspective ». Dans : Hodkinson, S. (éd.). *Sparta : Comparative Approaches*. Swansea ; Oxford ; Oakville : Classical Press of Wales, p. 1-67.
- Molinos Tejada, M.-T. (1990), *Los dorismos del Corpus Bucolicorum*, Amsterdam : Hakkert.
- Montes Cala, J. G. (2000), « Adonis y los Semidioses. Theoc. 15. 136-142 », *Myrtia : Revista de Filología Clásica* 15, p. 161-175.
- Moreno, P. (2004), *Alessandro Magno : immagini come storia*. Rome : Libreria dello Stato.
- Mori, A. (2001), « Personal Favor and Public Influence : Arete, Arsinoë II, and the Argonautica », *Oral Tradition* 16. 1, p. 85-106.
- Mori, A. (2017), « Archives, Innovation, and the Neomorphic Cyclops », *Aitia* 7. 1 | 2017, [en ligne].
- Mossakowska, M. (2000), « Tissus colorés et décorés exportés d'Égypte au Ier s. ap. J.-C. (d'après le *Periplus Maris Erythraei*) », *Topoi* 10/1, p. 289-318.
- Murray, J. (2012), « Burned after reading : the so-called list of Alexandrian librarians in *P. Oxy.* X 1241 », *Aitia* 2 | 2012 (consulté en ligne).
- Nagy, G. (2015), « About three fair haired Egyptian queens », Giza Project at Harvard : <http://classical-inquiries.chs.harvard.edu/about-three-fair-haired-egyptian-queens/> [en ligne].
- Nagy, G. (2016), « A Poetics of Sisterly Affect in the Brothers Song and in Other Songs of Sappho » Dans : Lardinois, A. et A. Bierl (éd.), *The Newest Sappho : P. Sapph. Obbink and P. GC Inv. 105, Frs. 1-4*, Leyde : Brill [en ligne].
- Nardone, C.-E. (2020), *L'humilité dans la poésie hellénistique*. Thèse de doctorat sous la direction de C. Cusset, Université de Lyon ; Università degli studi Roma Tre,
- Nilsson, M. (2012), *The Crown of Arsinoë II : The Creation of an Image of Authority*. Havertown : Oxbow Books Limited.
- Noël, A.-S. (2012), « L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle. » *Agôn* 4 | 2011 [en ligne].
- Noël, A.-S. et M. Rémond (2017), « Des femmes très matérielles ? Objets, féminité et performance dans l'Idylle xv de Théocrite », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2, p. 76-113.
- Norburn, R. (2008), *A Katherine Mansfield Chronology*. Basingstoke ; New York : Palgrave Macmillan.
- Obbink, D. (2010), « Sappho Fragments 58-59 : Text, Apparatus Criticus, and Translation. » Dans : Greene, E. et al. (éd.), *The new Sappho on old age : textual and philosophical issues*, Cambridge ; Washington : Harvard University Press [en ligne].
- Ockinga, B. G. (2018), « The Satrap Stele of Ptolemy : a reassessment ». Dans : McKechnie, P., J. A. Cromwell (éd.), *Ptolemy I and the Transformation of Egypt, 404-282 BCE*, Leyde ; Boston : Brill, p. 166-198.

- Olivier, J. & C. Lorber (2013), « Three gold coinages of third-century Ptolemaic Egypt », *Revue belge de Numismatique et de Sigillographie* CLIX, p. 49-150.
- Oppen de Ruiter, B. F. van (2007), *The religious identification of Ptolemaic Queens with Aphrodite, Demeter, Hathor et Isis*, Thèse de Doctorat : City University of New York.
- Oppen de Ruiter, B. F. van (2010), « The Death of Arsinoe II Philadelphus : The Evidence Reconsidered », *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik* 174, p. 139-150.
- Oppen de Ruiter, B. F. van (2011) « The marriage of Ptolemy I and Berenice I », *Ancient Society* 41, p. 83-92.
- Oppen De Ruiter, B. F. van (2014), « A Study of a Shadowy Queen. Notes on Arsinoe I », *Chronique D'Égypte* 89 (177), p. 158-181.
- Oppen De Ruiter, B. F. van (2015), *Berenice II Euergetis : Essays in Early Hellenistic Queenship*, New York : Palgrave Macmillan.
- Pampanay, E. (2017), « Divinités ou personnifications ? », *Kentron* 33, p. 37-54.
- Papadopoulou M. (2016), « Project Chlamys. The Cultural Biography of a Garment in Hellenistic Egypt », Skłodowska Curie Actions grant 657898 [en ligne].
- Papantoniou, G. (2012), *Religion and Social Transformations in Cyprus : From the Cypriot Basileis to the Hellenistic Strategos*, Leyde : Brill.
- Patera, M. (2005), « Comment effrayer les enfants : le cas de Mormô / Mormolukê et du mormolukeion », *Kernos* 18, p. 371-390.
- Patera, M. (2015), *Figures grecques de l'épouvante de l'antiquité au présent : peurs enfantines et adultes*, Leyde : Brill.
- Peremans, W. (1987), « Les Lagides, les élites indigènes et la monarchie bicéphale ». Dans : Lévy, E. (éd.), *Le Système Palatial En Orient, En Grèce Et à Rome : Actes Du Colloque De Strasbourg, 19-22 Juin 1985*, Leyde : Brill.
- Person, G. L. (2008), « Le portrait du mélancolique dans les *Problèmes* du Pseudo-Aristote et les traités aristotéliens ». Dans : Wilgaux, J., et V. Dasen (éd.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Persyn, M. (2014), *An Innovation in Mundanity : Theocritus and the Quotidian Woman*, Phil. Thes., Waco, Texas.
- Petrovic, I. (2017), « Callimachus, Theocritus and Ptolemaic court etiquette ». Dans : Erskine, A., L. Llewellyn-Jones & S. Wallace (éd.), *The Hellenistic Court*, Swansea : The Classical Press of Wales, p. 143-164.
- Piacenza, N. (2018), « Eronda e la polyeideia di Filita. Per una lettura del *Mim.* 5, tra suggestioni callimachee (*Ia.* 13) e teocritee (*Id.* 15) », *Prometheus* (Florence) 44, p. 122-134.
- Pirenne-Delforge, V. (1994), *L'Aphrodite grecque*. Liège : Presses universitaires de Liège.
- Pollitt, J. J. (1990), *The Art of Ancient Greece : Sources and Documents*. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press.
- Pomeroy, S. B. (1984), *Women in Hellenistic Egypt : from Alexander to Cleopatra*. New York : Schocken Books.

- Porter, J. (2010), « Against λεπτότης : Rethinking Hellenistic aesthetics ». Dans : Erskine, E., L. Llewellyn-Jones & E. Carney (éd.), *Creating a Hellenistic world*, Swansea : The Classical Press of Wales, p. 271-312.
- Power, T. (2020), « Musical Competitors and Competitions in Greece and Rome ». Dans : Lynch, T et Rocconi, E. A. (éd.), *Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken NJ : Wiley, p. 187-199.
- Pratt, L. (2013), « Play, Pathos, and Precocity ». Dans : Tim G., J. E. Grubbs et R. Bell (éd.), *The Oxford Handbook of Childhood and Education in the Classical World*, Oxford ; New York : Oxford University Press.
- Pretagostini, R. (1984), *Ricerche sulla poesia alessandrina*, Rome : Edizioni dell'Ateneo.
- Prioux, É. (2007), *Regards alexandrins : histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*. Louvain ; Dudley : Peeters.
- Prioux, É. (2013), « Représenter les dieux, représenter les rois : hymnes, enkômia et entre-deux. » Dans : Brillet-Dubois, P., Bouchon, R., & Le Meur-Weissman, N. (éd.), *Hymnes de la Grèce antique : approches littéraires et historiques*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, p. 135-150.
- Prioux, É. (2016), « Une histoire des styles en épigrammes : essai de confrontation entre Posidippe et Dioscoride. » Dans : Santin, E. et L. Foschia (dir.), *L'épigramme dans tous ses états : épigraphiques, littéraires, historiques*, Lyon : ENS Editions, p. 90-105.
- Prodi, E. E. (2021), « Notes on P. Oxy. XXXII 2636 (Commentary to Pindar ?) » *Antichistica* 31 | 4 191 ΦΑΙΔΙΜΟΣ ΕΚΤΩΡ, p. 185-202.
- Quaegebeur, J. (1971), « Ptolémée II en adoration devant Arsinoé II divinisée », *BIFAO* 69, p. 191-217.
- Queyrel F. (1987), « Le motif des quatre osselets figurés sur des jas d'ancre antiques », *Archaeonautica* 7, p. 207-212.
- Reed, J. D. (1995), « The Sexuality of Adonis. » *Classical Antiquity* 14 (2), p. 317-347.
- Reinach, A.-J. (1907), « « Argeia et Sperchis dans les Syracusaines ». *REA* 9, n°3. p. 233-260.
- Reitzammer, L. (2016), *The Athenian Adonia in Context: The Adonis Festival as Cultural Practice*, Madison, Wisconsin : The University of Wisconsin Press.
- Rémond, M. (2020). « Le « portrait en objets » d'Arsinoé II dans l'*Idylle* 15 de Théocrite ». Dans : Cusset, C., P. Belenfant & C.-E. Nardone (éd.), *Féminités, hellénistiques : voix, genre, représentations*, Louvain : Peeters Publishers, p. 85-110.
- Rénier, L. (1894), *Théocrite*, Paris : Hachette et cie.
- Richer, H. (2020), « Le babil des femmes et des oiseaux : κωτίλλω et κωτίλος dans l'*Idylle* XV de Théocrite ». Dans : Cusset, C., P. Belenfant & C.-E. Nardone (éd.), *Féminités, hellénistiques : voix, genre, représentations*, Louvain : Peeters Publishers, p. 429-442.
- Riedweg, C. (2005), *Pythagoras : his life, teaching, and influence*, Ithaca : Cornell University Press.
- Rilly, C. (2017), « Des temples dans la savane : le royaume de Méroé. 290 av. J.-C.-350 apr. J.-C ». Dans : Cabon, O. (éd.), *Histoire et civilisation du Soudan : De la préhistoire à nos jours*, Paris ; Khartoum : Africae [en ligne].

- Rochette, B. (1996), « Sur le bilinguisme dans l'Égypte gréco-romaine », *Chronique D'Égypte* 71 (141), p. 153-168.
- Rodriguez, P. (2005), « Les élites égyptiennes et Ptolémée fils de Lagos au début de son gouvernement ». Dans : Nourrisson, D. et Y. Perrin (éd.) *Le Barbare, L'étranger : Images De L'autre : Actes Du Colloque Organisé Par Le CERHI, Saint-Etienne, 14 Et 15 Mai 2004*. Saint-Etienne : Publications De L'Université De Saint-Etienne, p. 33-66.
- Romano, I. B. (2006), *Classical Sculpture ; Catalogue of the Cypriot, Greek and Roman Stone Sculpture in the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology*, Philadelphia : University of Pennsylvania ; Museum of Archaeology and Anthropology.
- Rome, A. (1951), « Glanures dans l'idylle 15 de Théocrite », *BAB* 37, p. 260-267.
- Rossi, L. (2001), *The Epigrams Ascribed to Theocritus*, Louvain ; Paris ; Sterling : Peeters.
- Roux, G. (1960), « Qu'est-ce qu'un κολοσσός ? Le « colosse » de Rhodes ; Les « colosses » mentionnés par Eschyle, Hérodote, Théocrite et par diverses inscriptions », *REG* 62 (1), p. 5-40.
- Ruijgh, C. (1984), « Le dorien de Théocrite. Dialecte cyrénien d'Alexandrie et d'Égypte », *Mnemosyne* 37, p. 56-88.
- Russo, J. A. (2009), « La grécité des proverbes grecs ». Dans : Balansard A. et al, (éd.), *Les Fondements de la Tradition Classique : Hommages à Didier Pralon*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- Rutherford, I. (2005), « Mestra at Athens: Hesiod fr. 43 and the poetics of panhellenism ». Dans : Hunter, R. (dir.) *The Hesiodic Catalogue of Women*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 99-117.
- Rutherford, I. (2009), « Aristodama and the Aetolians. An Itinerant Poetess and her Agenda ». Dans : Hunter, R. et Rutherford, I. (éd.), *Wandering Poets in Ancient Greece Culture*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 237-249.
- Ryholt, K. (2013), « Libraries in ancient Egypt ». Dans : König, J., A. Oikonomopoulou & G. Woolf (éd.), *Ancient libraries*, Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press.
- Sabbahy, L. (2020), « The king's mother in the Old and Middle Kingdoms ». Dans : Carney, E., E. Donnelly & S. Müller (éd.), *The Routledge Companion to Women and Monarchy in the Ancient Mediterranean World*, Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge.
- Schäfer D. (2011), *Makedonische Pharaonen und Hieroglyphische Stelen. Historische Untersuchungen zur Satrapenstele und verwandten Denkmälern*, Louvain ; Walpole : Peeters.
- Schironi, F. (2019), « The Speaking Persona ». Dans : Foster, M., M. Kurke et al. (éd.), *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry : Theories and Models*, Leyde ; Boston : Brill.
- Schnapp-Gourbeillon, A. (1981), *Lions, héros, masques*, Paris : Librairie François Maspero.
- Schneider, P. (2012), « Les rois hellénistiques et la transplantation des plantes à aromates : héritage Proche-Oriental et spécificité hellène », *Phoenix* 66 (3/4), p. 272-297.
- Semenzato, C. (2017). *A l'écoute des Muses en Grèce archaïque : la question de l'inspiration dans la poésie grecque à l'aube de notre civilisation*. Berlin ; Boston : De Gruyter.
- Sirinelli, J. (1993), *Les enfants d'Alexandre*. Paris : Arthème Fayard.

- Sistakou, E. (2008), *Reconstructing the Epic : Cross-Readings of the Trojan Myth in Hellenistic Poetry*. Louvain : Peeters.
- Skinner, M. (2001), « Ladies' day at the art institute: Theocritus, Herodas, and the gendered gaze. » Dans : Lardinois, A. et L. K. McClure (éd.), *Making silence speak. Women's voices in Greek literature and society*, Princeton : Princeton University Press, p. 201-222.
- Sluiter I. et Rosen R. M. (2012), (éd.), *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, Leyde : Brill.
- Smith, T. J. (2021), *Religion in the Art of Archaic and Classical Greece*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- Sommerstein, A. H. (2019), *The Encyclopedia of Greek Comedy*. Hoboken, NJ : Wiley-Blackwell.
- Soyez, B. (1977), *Byblos et la fête des Adonies*, Leyde : Brill.
- Spicq, C. (1953), « Le verbe ἀγαπάω et ses dérivés dans le grec classique. » *Revue biblique* 60, no. 3, p. 372-397.
- Stephens, S. (2003), *Seeing Double. Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*, Berkeley : University of California Press.
- Stephens, S. (2004), « For You, Arsinoe... » Dans : Acosta-Hughes, B., E. Kosmetatou et M. Baumbach. (éd.). *Labored in Papyrus Leaves : Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil.Vogl. VIII 309)*. Washington, D.C. ; Cambridge, MA. : Harvard University Press, p. 278-305.
- Stephens, S. (2006), « Ptolemaic Pastoral ». Dans : Fantuzzi, M. & T. D. Papanghelis (éd.), *Brill's Companion To Greek And Latin Pastoral*, Boston : Brill, p. 91-117.
- Stiévenart, J.-F. (1859), *Une comédie de Théocrite, études sur la XV^e Idylle de ce poète intitulée "Les Syracusaines ou la fête d'Adonis"*, Paris : Hachette.
- Taillardat, J. (1962), *Les Images d'Aristophane*, Paris : Les Belles-Lettres.
- Taillardat, J. (1994), « Théocrite, *Idylle 15*, v. 30 », *REG* 107, p. xi-xiv.
- Teixidor, J. (1988), « Ptolemaic Chronology in the Phoenician Inscriptions from Cyprus », *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik* 71, p. 188-190.
- Testut-Prouha, A. (2017), *Théocrite, lecteur de Platon*. Thèse de doctorat en Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III.
- Thatcher, M. (2021), *The Politics of Identity in Greek Sicily and Southern Italy*. New York : Oxford University Press.
- Thiers, C. (1999), « Ptolémée Philadelphie et les prêtres de Saïs : La stèle Codex Ursinianus, fol. 6 r° + Naples 1034 + Louvre C.123 », *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 99, p. 423-445.
- Thiers, C. (2000), « Copies et citations à Tôd : le cas des dieux maîtres d'autel (Tôd, nos 314-315). » *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 100, p. 393-402.
- Thiers, C. (2003), « Fêtes et propagande sous les Lagides : les sorties processionnelles des statues du Pharaon-Basileus », *Égypte. Afrique & Orient* 32, p. 23-30.
- Thiers, C. (2007), *Ptolémée Philadelphie et les prêtres d'Atoum de Tjékou. Nouvelle édition commentée de la " stèle de Pithom " (CGC 22183) ?* Montpellier : Université Paul Valéry Montpellier 3.

- Thiers, C. (2007b), « Le mariage divin des dieux Adelphe dans la stèle de Mendès (Caire CG 22181) », *Zeitschrift Für ägyptische Sprache Und Altertumskunde* 134. 1, p. 64-65.
- Thiercy, P. (2003), « Cuisine et sexualité chez Aristophane », *Kentron* 19, p. 17-30.
- Thomas, O. (2010), « Ancient Greek Awareness of Child Language Acquisition », *Glotta* (Göttingen), 86 (1-4), p. 185-223.
- Tordoff, R. (2013), « Actors Properties in Ancient Greek Drama : an Overview ». Dans : Harrison, G. W. et Liapēs, V. (éd.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leyde ; Boston : Brill, p. 89-110.
- Toynbee, J. M. C. (1948), « Beasts and Their Names in the Roman Empire », *Papers of the British School at Rome* 16, p. 24-37.
- Traill, A. (2008), *Women and the Comic Plot in Menander*. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press.
- Traunecker, C. (1985), « La chapelle de Khonsou du mur d'enceinte et les travaux d'Alexandre », *CahKarn* 8, p 347-354.
- Tress, H. van (2004), *Poetic memory*. Louvain ; Boston : Brill.
- Tribulato, O. (2021), « Theocritus' Dialects. » Dans : Kyriakou, S. E., & Rengakos, A. (ed.), *Brill's companion to Theocritus*. Leyde ; Boston : Brill, p. 85-104.
- Tsitsiridis, S. (2015). « Mime, *Kinaidoi* and *Kinaidologoi* (II) », *Logeion : Periodiko Gia to Archaio Theatro* 5.
- Vallois, R. (1929), « Le temple délien d'Arsinoé Philadelphie ou d'Agathè Tychè. » *Académie des inscriptions et belles-lettres* 73 (1), p. 32-40.
- Van Raalte, M. (1986), *Rhythm and Metre : Towards a Systematic Description of Greek Stichic Verse*. Assen, Pays-Bas ; Wolfeboro, N.H., U.S.A : Van Gorcum.
- Vartavan, de, C. (et al), *Codex of Ancient Egyptian Plant Remains = Codex Des Restes Végétaux de L'Égypte Ancienne* (2nd éd. rev. et augm.), Londres : SAIS.
- Vatin C. (1970), *Recherches sur le mariage et la condition de la femme mariée à l'époque hellénistique*, Paris : De Boccard.
- Veïsse, A.-E. (2005), « Le discours sur les violences dans l'Égypte hellénistique : le clergé face aux révoltes ». Dans : Bertrand, J. (éd.), *La violence dans les mondes grec et romain*, Paris : Éditions de la Sorbonne.
- Veïsse, A.-E. (2007), « L'expression de l'altérité dans l'Égypte des Ptolémées : *allophulos*, *xénos* et *barbaros* », *REG* 120, n° 1, p. 50-63.
- Veïsse, A.-E. (2013), « Retour sur les “révoltes égyptiennes” », *Topoi. Orient-Occident* 12. 1, p. 507-516.
- Versluys, M., & Bricault, L. (2010), « Understanding Egypt In Egypt And Beyond ». Dans : Bricault, L. et M. Versluys (éd.), *Isis on the Nile. Egyptian Gods in Hellenistic and Roman Egypt*, Leyde ; Boston : Brill, p. 7-36.
- Viel C. et J.-C. Doré (2003), « Histoire et emplois du miel, de l'hydromel et des produits de la ruche », *Revue d'histoire de la pharmacie* 337, p. 7-20.

- Villard F. et G. Vallet (1952), « Les dates de fondation de Megara Hyblaea et de Syracuse. » *Bulletin de correspondance hellénique* 76, p. 289-346.
- Vollgraff, W. (1948), « ΧΡΥΣΩΙ ΠΑΙΖΟΙΣ' ΑΦΡΟΔΙΤΑ », *Revue archéologique* 31/32, p. 1075-1087.
- Wackenier, S. (2008), « Les Grecs à la conquête de l'Égypte: De la fascination pour le lointain à l'appréhension du quotidien », *Hypothèses* 11 (1), p. 27-35.
- Walbank, F. W. et A. E. Astin (éd.) (1994), *The Cambridge Ancient History, Volume 7 Part 1 ; The Hellenistic World*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Weber, G. (1993), *Dichtung und höfische Gesellschaft : die Rezeption von Zeitgeschichte am Hof der ersten Ptolemäer*. Stuttgart : Steiner.
- Weber, G. (1998-1999), « The Hellenistic rulers and their poets: silencing dangerous critics », *AncSoc* 29, p. 147-174.
- West, M. (1977), « Erinna », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 25, p. 95-119.
- West, M. (2017), « Aristophanes of Byzantium's Text of Homer ». *Classical Philology* 112 (1), p. 20-44.
- White, H. (1981), « Theocritus' Adonis song. » *MPhL* 4, p. 191-206.
- White, H. (2003), « Notes on the text of Theocritus' *Idylls* ». *Veleia* 20, p. 391-406.
- Whitehorne, J. E.G (1995). « Women's work in Theocritus, *Idyll* 15 », *Hermes* 123, p. 63-75.
- Wilkins, J. (2001), *The Boastful Chef, The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*. Oxford : Oxford University Press.
- Willi, A. (2004), « Poétique au seuil de l'alexandrinisme : L'idylle 16 de Théocrite », *L'Antiquité Classique* 73, p. 31-46.
- Willi, A. (2007), *The Languages of Aristophanes : Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*. Oxford : Oxford University Press.
- Willi, A. (2012), « We speak Peloponnesian ». Dans : Tribulato, O. (dir.), *Language and Linguistic Contact in Ancient Sicily*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 265-288.
- Worthington, I. (2016), *Ptolemy I : King and Pharaoh of Egypt*, New York : Oxford University Press.
- Yatromanolakis, D. (2008), *Sappho in the Making : The Early Reception*. Washington, DC : Center for Hellenic Studies [en ligne].
- Yche-Fontanel, F. (2001), « Les boiteux, la boiterie et le pied dans la littérature grecque ancienne », *Kentron* 17. 2, p. 65-90.
- Young, D. C. (1992), « Praxinoa's Speech and the Text of Theocritus 15. 15-17 », *Classical Philology* 87 (2), p. 134-137.
- Zanker, G. (2004), *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*. Madison : University of Wisconsin Press.
- Zanker, G. (2015), « Contexts and Experience of Poetry and Art in the Hellenistic World ». Dans : Destrée, P & P. Murray (éd), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Hoboken NJ : Wiley Blackwell, p. 47-67.

Table des matières

Table des matières

Résumé	iv
Introduction	1
1 Résumé de l' <i>Idylle 15</i>	2
2 État de la recherche	5
2.1 Des tensions entre « historicité » et fiction.....	5
2.2 Des tensions entre <i>encomium</i> et parodie.....	8
2.3 Une <i>Idylle</i> comique et des personnages risibles ?.....	12
2.4 Présence de Théocrite : métapoésie et héritages.....	13
2.5 Des pistes prometteuses	15
3 Éléments de chronologie. Datation de l' <i>Idylle 15</i>	17
3.1 Ptolémée I ^{er} et Bérénice I ^{re}	18
3.2 Le mariage de Ptolémée II et d'Arsinoé II et le culte des Dieux Adelphe.....	19
3.3 Le culte d'Arsinoé-Cypris-Zéphyritis.....	22
3.3.1 Une déesse maritime	22
3.3.2 Une déesse patronne des mariages et protectrice de l'amour conjugal	25
3.3.3 Une déesse protectrice des Arts et de la Poésie	25
3.4 Date de composition de l' <i>Idylle 15</i> : entre 272 et 268	26
4 Contexte historique	30
4.1 Un empire en extension	30
4.2 Alexandrie, une capitale politique, économique et culturelle.....	31
4.3 Rois macédoniens - Pharaons égyptiens : une idéologie traduite dans l' <i>Idylle 15</i>	33
4.3.1 L'ordre et l'harmonie	34
4.3.2 Métissages artistiques	39
4.3.3 Une idéologie active à travers fêtes et propagande royale.....	42
4.3.4 Les Adonies d'Arsinoé II.....	46
4.4 Immigration et rayonnement - la présence syracusaine	53
5 Contexte littéraire.....	55
5.1 Un poète à Alexandrie	55

5.2	L' <i>Idylle</i> : une modalité poétique singulière	60
6	La construction de l' <i>Idylle 15</i>	64
6.1	Le premier tableau : une scène de mime, proche de la comédie (v. 1-43).....	66
6.1.1	L'Accueil de Gorgô	67
6.1.2	Plaintes et récriminations	67
6.1.3	L'invitation de Gorgô : un premier éloge de la reine.....	70
6.1.4	Préparatifs	70
6.1.5	Le départ	73
6.2	Le trajet dans les rues vers le palais royal (v. 44-77).....	74
6.2.1	Première scène de foule	75
6.2.2	Un court moment de répit	77
6.2.3	Deuxième mêlée dans la foule	79
6.3	Au palais royal (v. 78-149).....	81
6.3.1	L' <i>ekphrasis</i> dialoguée des Syracusaines.....	82
6.3.2	L'altercation avec l'étranger	83
6.3.3	L'introduction du chant	84
6.3.4	Le chant de la fille de l'Argienne ou d'Argia	85
6.3.5	L'interruption conclusive de Gorgô.....	87
6.4	Conclusion	88
7	Portée religieuse, politique et littéraire de l' <i>Idylle</i>	91
8	La structure métrique de l' <i>Idylle</i>	96
8.1	Remarques préalables	96
8.2	Une diversité hexamétrique remarquable	97
8.3	Entre tradition, parodie, liberté poétique et <i>mimesis</i> : la refonte de l'hexamètre dans les <i>Syracusaines</i>	100
	Texte et traduction	114
1.	Brèves remarques sur la transmission du texte	115
1.1	La transmission du texte de Théocrite	115
1.2	Le cas de l' <i>Idylle 15</i>	116
1.3	Positions remarquables de l' <i>Idylle 15</i> dans les sources manuscrites	117
2	<i>Conspectus siglorum</i>	118

2.1	<i>Papyri</i> et parchemins	118
2.2	Manuscrits.....	118
2.3	Autres abréviations	119
3	Texte et traduction de l' <i>Idylle 15</i>	120
3.1	Remarques préalables	120
3.2	Titres	120
3.3	Texte	123
3.4	Apparat critique	130
3.5	Traduction de l' <i>Idylle 15</i>	132
	Commentaire	141
1	v. 1-43 : Chez Praxinoa.....	142
2	v. 44-77 : Dans les rues d'Alexandrie.....	279
3	v. 78-149 : Au palais	365
	Annexes	592
	Annexe 1 : Quelques remarques sur l'onomastique de l' <i>Idylle</i> : le nom de Gorgô.....	593
1.	Étymologie et sources épigraphiques.....	594
2.	La Gorgone en filigrane	595
3.	Théâtralité du nom ?	596
4.	Une reine homonyme : Gorgô de Sparte.....	597
5.	Souvenirs sapphiques et échos poétiques contemporains.....	598
	Annexe 2 : Les scholies anciennes des <i>Syracusaines</i>	600
1.	Scholie initiale : prolégomènes.....	600
2.	Scholies de l' <i>Idylle 15</i>	607
	Annexe 3 : Annexe iconographique.....	628
	Annexe 4 : La postérité de l' <i>Idylle 15</i>	641
1.	Katherine Mansfield, « The festival of the Coronation (With apologies to Theocritus) »	642
2.	John Kinsella : « Ern Malley Jr. : Graphology 130 : The dripping discontinent ».....	651
	Bibliographie	656
	Table des matières	680

Index des principaux passages cités	684
Index thématique	696

Index des principaux passages cités

- Alcée
- fr. 38 : 444
 - fr. 384 : 189
 - fr. 70 : 156
- Alcidamas
- fr. 5. 89 : 328
- Alexis
- fr. 92 : 416
- Anthologie Palatine*
- 11. 275 : 297
 - 16. 97 : 393
 - 7. 12 : 218
 - 7. 13 : 434
 - 9. 190 : 434
- Antimaque de Colophon
- fr. 1 : 532
 - fr. 156 : 235
- Antipater de Sidon
- AP 6. 174 : 495
 - AP 7. 464 : 555
 - AP. 7. 413 : 218-219
- Antiphane
- AP 11. 322 : 412
 - fr. 136 : 241-242
- Apollodore, *Bibliothèque*
- 2. 20 : 145 ; 596 ; 598
- Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*
- 1. 311-316 : 331
 - 1. 456 : 502
 - 2. 348 : 493
 - 3. 61-63 : 572
3. 72 : 324
4. 895-898 : 435
4. 912-919 : 458
4. 1307 : 413
- Archiloque
- fr. 56 : 172
- Aristophane
- fr. 321 : 196 ; 349
 - fr. 43 : 305
 - Assemblée*, v. 1163-1165 : 231 ; 583
 - Cavaliers*, v. 61 : 332
 - Cavaliers*, v. 693 : 264
 - Grenouilles*, v. 845-846 : 269
 - Grenouilles*, v. 1056-1061 : 203
 - Lysistrata*, v. 45-47 : 244
 - Lysistrata*, v. 99-107 : 205
 - Lysistrata*, v. 838 : 205
 - Lysistrata*, v. 879 : 183
 - Lysistrata*, v. 989 : 421
 - Nuées*, v. 129-130 : 385
 - Nuées*, v. 282 : 245
 - Nuées*, v. 379-381 : 180
 - Nuées*, v. 497 : 218
 - Nuées*, v. 879-881 : 273-274
 - Nuées*, v. 1129-1130 : 294
 - Paix*, v. 147 : 270
 - Paix*, v. 338-345 : 239
 - Paix*, v. 815-816 : 452
 - Ploutos*, v. 1025 : 302
 - Thesmophories*, v. 5-6 : 229
 - Thesmophories*, v. 39-42 : 440

- Thesmophories*, v. 49-50 : 440-441
Thesmophories, v. 95 : 440
Thesmophories, v. 255 : 234
Thesmophories, v. 279-280 : 204
Thesmophories, v. 381-382 : 440, 451
Thesmophories, v. 421-425 : 209
Thesmophories, v. 643 : 306
Thesmophories, v. 921-922 : 294
Thesmophories, v. 1060-1061 : 446-447
Thesmophories, v. 1189-1190 : 230
- Aristote
- Éthique à Eudème*, 1215b : 321
Éthique à Eudème, 1224a : 321
Histoire des Animaux, 488a : 422
Histoire des Animaux, 572b : 352
Histoire des Animaux, 608a : 275
Histoire des Animaux, 616b : 523
Poétique, 1449a : 270
Poétique, 1456b : 426
Politique, 1313b : 597
Politique, 1336a : 267
Politique, 1340b : 273
Problèmes 903b : 303
Problèmes, 924b : 494
Rhétorique, 1383a : 185 ; 313
- Aristoxène de Tarente
- Éléments d'Harmonie*, 20. 16-17 : 450
- Asclépiade
- AP 5. 64 : 525
AP 5. 85 : 408
AP 5. 181 : 196
AP 5. 185 : 196
AP 6. 308 : 387
AP 7. 11 : 218, 242, 545
- AP 12. 46 : 519
AP 12. 163 : 527
AP 12. 505 : 410
- Athénée, *Deipnosophistes*
3. 94 : 201
4. 5 : 520
5. 20 : 401
11. 14 : 424
14. 619 : 447
- Bacchylide, *Odes*
4. 1-2 : 425
- Bion
- Chant funèbre en l'honneur d'Adonis*, v. 66 : 543
fr. 8. 11-14 : 257-258
- Callimaque
- Aitia*, fr. 1. 24 Pf. : 374
Aitia, fr. 1. 25-28 Pf. : 163
Aitia, fr. 1. 27 Pf. : 152, 168
Aitia, fr. 43. 43 Pf. : 457
Aitia, fr. 75 1-9 Pf., 335-336
Aitia, fr. 110 Pf. : 473 ; 482
Aitia, fr. 177 Pf. : 503, 505
Apothéose d'Arsinoé, fr. 228 Pf. : 473, 483
Épigrammes, 7 Pf. : 180
Épigrammes, 20 Pf. : 181-182
Épigrammes, 27 Pf. : 374
Épigrammes, 28 Pf. : 163
Épigrammes, 39 Pf. : 435
Épigrammes, 50 Pf. : 182, 272
Épigrammes, 51 Pf. : 473
Épigrammes, 52 Pf. : 529
fr. 255 Pf. : 227, 481
fr. 398 Pf. : 203
Hécalè, fr. 334 Pf. : 505

- Hymnes*, 1. 66 : 508-509
Hymnes, 2. 38-41 : 476
Hymnes, 2. 50-54 : 191
Hymnes, 3. 6 : 188
Hymnes, 3. 6-7 : 478-479
Hymnes, 3. 66-71 : 264
Hymnes, 3. 128 : 269, 306
Hymnes, 3. 225 : 478
Hymnes, 3. 232 : 483
Hymnes, 4. 13-16 : 497
Hymnes, 4. 55-57 : 532
Hymnes, 4. 121-132 : 538
Hymnes, 4. 165-188 : 194
Hymnes, 4. 203-204 : 538
Hymnes, 4. 266-273 : 538
Hymnes, 5. 55 : 380
Hymnes, 6. 110 : 435
Hymnes, 6. .2 =6. 119 : 478
Iambes, fr. 193 Pf. : 447
Iambes, fr. 194 Pf. : 168 ; 422
Iambes, fr. 197 Pf. : 207
Iambes, fr. 200 Pf. : 471
Iambes, fr. 203 Pf. : 270, 419 ; 432
Iambes, fr. 227 Pf. : 518
- Callixène de Rhodes, *Sur Alexandrie*
fr. 2. 46-47 : 384
fr. 2. 47-50 : 394
fr. 2. 66 : 481
fr. 2. 85-86 : 49
fr. 2. 141 : 513
fr. 2. 283-285 : 526
fr. 2. 313-318 : 538
fr. 2. 394-395 : 469, 528
- Cléanthe
Hymne à Zeus, fr. 1. 1 : 478
- Cléarque
Pandrosos, fr. 4 : 155
- Corinna
fr. 2. 1. 5 : 415 ; 422
fr. 10. 1 : 477
- Crinagoras
AP 9. 234 : 156
- Damagétos
AP 7. 359 : 358
- Démétrios de Phalère
Du Style, 7 : 150
- Denys d'Halicarnasse
Antiquités Romaines, 7. 73 : 171-172
- Dioscoride
AP 5. 53 : 513, 559
AP 7. 167 : 544
- Duris de Samos
fr. 31. 12-16 : 394
- Épicharme
fr. 2. 1 : 511
fr. 151 : 240
fr. 84 : 207, 511
- Épictète
Manuel, 1. 1 : 350
- Érinna
AP 6. 352 : 298, 387, 390, 477
AP 7. 712 : 178 ; 293
fr. 1b ; 264 ; 298 ; 361 ; 545
- Eschyle
Choéphores, v. 490 : 434
Euménides, v. 403 : 168

- Prométhée Enchaîné*, v. 661-662 : 331
- Ésope
- Fables*, 4 : 523
- Euphorion
- fr. 43 : 463
- Eupolis
- fr. 95 : 430
- fr. 164. 4 : 452
- Euripide
- Alceste*, v. 675-678 : 423
- Alceste*, v. 1159-1163 : 258-259
- Andromaque*, v. 353 : 422
- Andromaque*, v. 1284-1288 : 258-259
- Bacchantes*, v. 1388-1392 : 258-259
- Cyclope*, v. 624-628 : 451-452
- Électre*, v. 986-987 : 245
- Électre*, v. 294-296 : 358
- Électre*, v. 516 : 433
- Hécube*, v. 368 : 257
- Hélène*, v. 164-178 : 448
- Hélène*, v. 167-178 : 558
- Hélène*, v. 273-276 : 437
- Hélène*, v. 411-413 : 158-159
- Hélène*, v. 1098 : 469
- Hélène*, v. 1688-1692 : 258-259
- Héraclides*, v. 437-438 : 245
- Héraclides*, v. 668-669 : 280
- Héraclès Furieux*, v. 527 : 162
- Hippolyte*, v. 1-2 : 478
- Hippolyte*, v. 1354-1357 : 304
- Ion*, v. 190-202, 370-371
- Iphigénie à Aulis*, v. 735 : 162
- Iphigénie en Tauride*, v. 5 : 481
- Médée*, v. 417-420 : 428
- Phèdre*, v. 325 : 362
- Phéniciennes*, v. 804-805 : 190
- Rhésos*, v. 306-313 : 159-160
- Troyennes*, v. 645-655 : 312
- Gorgias
- fr. 11a. 206 : 357
- Hédyle
- Épigrammes*, 4 GP : 25
- Épigrammes*, 5 GP : 375
- Épigrammes*, 6 GP : 376, 388
- Héraclite le Paradoxographe
- Sur des faits incroyables*, 28. 4-5 : 530
- Hermésianax
- fr. 7. 61 : 493
- Hermippe
- fr. 47 : 250
- Hérodote, *Histoires*
2. 85 : 555
7. 9 : 329
7. 239 : 418, 597
- Héronidas, *Mimiambes*
1. 1 : 144
1. 7 : 325
1. 8-12 : 147
1. 13 : 170
1. 26-31 : 31-32
1. 32 : 183
1. 26-33 : 161-162
2. 22-23 : 255
2. 94 : 349
3. 13 : 451
4. 20 : 357
4. 27 : 368
4. 27-38 : 365

4. 53 : 360
4. 57-58 : 380-381
5. 2 : 239
5. 66-67 : 371
5. 75 : 210
6. 1 : 155
6. 1-2 : 151
6. 4 : 175
6. 17 : 231
6. 40-41 : 430
6. 71 : 239
6. 75-76 : 368
6. 96-97 : 583
6. 97-98 : 278
7. 5-7 : 237
7. 9 : 239
7. 57-60 : 443
7. 79 : 183
7. 80 : 255
7. 89-90 : 238
7. 113 : 248
8. 4-5 : 237
- Hésiode
- Bouclier*, v. 293 et 296 : 494
- Catalogue des femmes*, fr. 23. 21-24 : 4746475
- fr. 205 : 283-284
- fr. 222 : 501
- Les Travaux et les Jours*, v. 11-24 : 17è
- Les Travaux et les Jours*, v. 26 : 176
- Les Travaux et les Jours*, v. 103 : 467
- Les Travaux et les Jours*, v. 159-160 : 563-564
- Les Travaux et les Jours*, v. 208-209 : 445
- Les Travaux et les Jours*, v. 231-233 : 490
- Les Travaux et les Jours*, v. 312-313 : 232
- Les Travaux et les Jours*, v. 346 : 176
- Les Travaux et les Jours*, v. 373-375 : 208
- Les Travaux et les Jours*, v. 381-382 : 217
- Les Travaux et les Jours*, v. 602-603 : 383
- Les Travaux et les Jours*, v. 706 et 764 : 493
- Les Travaux et les Jours*, v. 823 : 468
- Théogonie*, v. 1 : 560
- Théogonie*, v. 26 : 297
- Théogonie*, v. 27 : 296
- Théogonie*, v. 31-32 : 398
- Théogonie*, v. 96-97 : 579-580
- Théogonie*, v. 98-103 : 445
- Théogonie*, v. 373-375 : 217
- Théogonie*, v. 481 : 200
- Théogonie*, v. 724-733 : 173
- Hippocrate
- Du régime dans les maladies aiguës (= Acut.)*
16. 44-45 : 587
- Des maladies populaires (= De morb. pop.)*
6. 1 : 391-392
- Du Mal sacré (=De morbo sacro)*, 10. 12-15 : 190
- Du Mal sacré*, 14 : 296
- Du Mal sacré*, 17. 23-24 : 189
- Épidémies*, 1. 2. 9 : 303
- Épidémies*, 5. 1. 81 : 316
- Hipponax
- fr. 28. 6 : 320
- fr. 36. 3 : 255
- Homère
- Iliade*, 2. 308-316 : 525
- Iliade*, 2. 461-463 : 523
- Iliade*, 3. 125-128 : 249-250
- Iliade*, 4. 225 : 322
- Iliade*, 4. 422-426 : 554-555

- Iliade*, 5. 387 : 464
Iliade, 6. 150-205 : 428
Iliade, 6. 435 : 327
Iliade, 7. 235-236 : 267
Iliade, 8. 306-308 : 514
Iliade, 8. 39 : 184
Iliade, 9. 311 : 417
Iliade, 10. 271 : 263
Iliade, 11. 118-119 : 322
Iliade, 11. 389 : 438
Iliade, 11. 724 : 322
Iliade, 16. 7-10 : 267
Iliade, 18. 560-561 : 514
Iliade, 20. 232-235 : 530
Iliade, 23. 75-76 : 339
Iliade, 23. 343 : 493
Iliade, 24. 465 : 172-173
Iliade, 24. 543 : 223
Iliade, 24. 723-776 : 448
Odyssée, 1. 124 : 423
Odyssée, 1. 170 : 420
Odyssée, 4. 70-74 : 483
Odyssée, 4. 71-75 : 497
Odyssée, 4. 123-127 : 483
Odyssée, 4. 125 : 494
Odyssée, 4. 131-132 : 494
Odyssée, 4. 296-298 : 535
Odyssée, 4. 483 : 168
Odyssée, 6. 57 : 188
Odyssée, 6. 93 : 216
Odyssée, 7. 53-68 : 501
Odyssée, 7. 67-68 : 501
Odyssée, 7. 71 : 501
Odyssée, 7. 100 : 516
Odyssée, 7. 103-107 : 379, 500-501
Odyssée, 7. 110 : 501
Odyssée, 7. 321 : 168
Odyssée, 8. 114, 470
Odyssée, 8. 487-491, 261-262
Odyssée, 9. 327, 298
Odyssée, 10. 233-236 : 373-506
Odyssée, 11. 122-123 : 200
Odyssée, 11. 178-181 : 311-312
Odyssée, 11. 374 : 252
Odyssée, 11. 543-546 : 568
Odyssée, 11. 634-635 : 173
Odyssée, 12. 89 : 299
Odyssée, 13. 291-295 : 295-296
Odyssée, 13. 397 : 468
Odyssée, 13. 431-437 : 214
Odyssée, 15. 403 : 223
Odyssée, 16. 23 : 186
Odyssée, 17. 41 : 186
Odyssée, 17. 221-222 : 359
Odyssée, 17. 390-391 : 437-438
Odyssée, 17. 390-395 : 439
Odyssée, 17. 420 : 228
Odyssée, 19. 118-120 : 152
Odyssée, 19. 225-256 : 250-251
Odyssée, 19. 97 : 151
Odyssée, 20. 69 : 507
Odyssée, 20. 150-151 : 534
Odyssée, 20. 156 : 233
Odyssée, 21. 431-432 : 263
Odyssée, 23. 81-82 : 444
Odyssée, 23. 131 : 219
Odyssée, 23. 200-201 : 525
Odyssée, 24. 67-68 : 507

- Odyssee*, 24. 343 : 505
- Hymne homérique à Aphrodite*
5. 65 : 460
5. 73 : 476
13. 114-115 : 486
- Hymne homérique à Apollon*
- v. 169-170 : 300
- Hymne homérique à Hermès*
- v. 433 : 262
- v. 482-486 : 449
- Hymne homérique à Dionysos*
- v. 11-13 : 589
- v. 12-13 : 355
- v. 29 : 168
- v. 54 : 580
- Isée
- Περὶ τοῦ Ἀγνίου κλήρου*, 39. 9-10 : 206
- Juvénal, *Satires*
3. 243-248, 165
3. 259-260 : 269
14. 44-49 : 181
- Léonidas de Tarente
- AP 16. 182 : 378, 392-393
- AP 8. 726 : 323
- Lycophron
- Alexandra*, v. 860 : 202
- Lysias
- Contre Simon*, 42-8 : 350
- Méléagre
- AP 7. 15 : 578
- AP 9. 16 : 465
- Ménandre
- Dyscolos*, v. 410 : 302
- fr. 251 : 426
- fr. 346 : 416
- La Samienne*, v. 242-243 : 184
- Sycionios*, v. 364 : 240
- Moschos
- Épitaphe de Bion*, v. 99-101 : 515
- Nicandre de Colophon
- Thériaques*, v. 759-760 : 294
- Nicias
- fr. 566 : 519
- Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*
6. 145-154 : 170-171
19. 210 : 532
33. 75-76 : 532
- Nossis
- AP 5. 170 : 581
- AP 6. 353 : 390
- AP 7. 414 : 396, 400, 444, 520
- AP 9. 332 : 365
- AP 9. 605 : 388, 390-391
- Pausanias, *Périégèse*
4. 4. 2 : 363
6. 6. 7 : 363
8. 47. 4 : 363
- Philétas de Cos
- fr. 27 : 532
- Philippe de Thessalonique
- AP 6. 231 : 503-504
- Philiscos de Corcyre
- fr. 676 : 434-435
- Philostrate
- Images*, 1.1 : 384
- Philostrate le Jeune
- Images*, 867. 13-14 : 395

Pindare

- fr. 122. 4-5 : 519
Isthmiques, 1. 41-45 : 399
Néméennes, 7. 77-79 : 528
Pythiques, 1. 85 : 357
Pythiques, 11. 17 : 485
Pythiques, 8. 95-96 : 422
Pythiques, 9. 62-63 : 475

Platon

- Alcibiade*, 132a : 320
Banquet, 173d : 179
Banquet, 198b : 145 ; 595
Charmide, 156d : 315
Cratyle, 388b-c : 593
Cratyle, 393d : 593
Cratyle, 427d : 593
Euthydème, 287d : 430
Euthydème, 294d : 352
Gorgias, 470d : 216
Ion, 530a : 420
Ion, 534b : 224, 394
Lois, 1. 643b-d : 273
Lois, 2. 664e : 185
Lysis, 203a : 420
Ménexène, 234a : 420
Phédon 117a : 218
Phèdre 227a : 420
Phèdre, 229d : 265, 322
Protagoras, 309a : 420
Protagoras, 311a : 313
Protagoras, 343e-344b : 351
République, 328c : 147
République, 535d : 269
République, 578a : 242

Plaute

- L'Homme aux trois deniers* (= *Trinum.*), v. 151-153 : 333

Plutarque

- Sur Isis et Osiris*, 366B : 173
Sur la manière de lire les poètes, 22-23 : 154

Porphyre, *L'antre des nymphes* (= *De Antro nymph*)

18. 6-7 : 433-434
 18. 11-12 : 434, 507

Posidippe de Pella, *Épigrammes*

- 3 A.-B. : 225
 19 A.-B. : 202
 36 A.-B. : 224-225
 37 A.-B. : 25, 520
 39 A.-B. ; 23-24
 46 A.-B. : 234
 49 A.-B. : 544
 62 A.-B. : 203
 63 A.-B. : 385-386 ; 393
 66 A.-B. : 203
 67 A.-B. : 382
 78 A.-B. : 164, 318
 79 A.-B. : 164, 227
 88 A.-B. : 432
 102 A.-B. : 426 ; 432
 116 A.-B. : 227 ; 542
 118 A.-B. : 234 ; 521
 139 A.-B. : 453, 574
 122 A.-B. : 260 ; 356
 135 A.-B. : 519
 137 A.-B. : 396
 138 A.-B. : 368

Praxilla

- fr. 747 Page : 489

Procope de Gaza

Discours 2. 41-43 : 467

Quintilien

De l'institution oratoire, 1. 1 : 192

Sappho

fr. 1. 25 : 576

fr. 16 : 166-167

fr. 44. 4 : 162, 281, 286, 339, 534

fr. 51 : 344

fr. 54 : 167

fr. 58. 19 : 543

fr. 58. 19-20 : 173

fr. 65 : 409 ; 463

fr. 102 : 325

fr. 103 : 532, 545, 560

fr. 111 : 204

fr. 116 : 549

fr. 117 : 549

fr. 140 : 462, 545, 555

fr. 168 : 461

fr. 189 : 189, 196

fr. 190 : 196, 444

Simias de Rhodes

AP 7. 647 : 599

fr. 16 : 383

fr. 26. 4 : 521

Gorgô, fr. 3 : 598

L'Oeuf, v. 1-3 : 422

Simonide

fr. 7 : 337

fr. 37 : 351

fr. 38. 1 : 190

fr. 54 : 570

Sophocle

Ajax, v. 578-579 : 267

Ajax, v. 581 : 267

Antigone, v. 756 : 415

Antigone, v. 816 : 408

Antigone, v. 1053-1055 : 333

Électre, v. 1495 : 427

fr. 941 : 478

Œdipe à Colone, v. 692 : 512

Œdipe à Colone, v. 839 : 426-427

Sophron,

fr. 10 : 84, 150

fr. 11 : 355

fr. 32 : 334, 365, 565

fr. 46 : 576

fr. 56 : 172, 193

fr. 89 : 342

fr. 90 : 232

fr. 92 : 67, 150

fr. 94 : 382

fr. 97 : 325

Sotadès

fr. 1 : 21, 335

fr. 2 : 157

fr. 16 : 335

fr. 23 : 229

Stésichore

fr. 101. 1 : 559

fr. S89 : 380

Théano

fr. 196. 3 : 267

Théocrite

Bérénice

fr. 3 : 472

Épigrammes

5 : 313

8 : 537

13 : 357

18 : 122, 586

20 : 181-182

Idylles

1. 7 : 180

1. 32 : 376

1. 46 : 514

1. 56 : 376

1. 62 : 368

1. 103 : 409

1. 105-106 : 561

1. 109-110 : 533

1. 140 : 302, 323

1. 149 : 338

1. 150 : 466

2. 21 : 344

2. 66 : 360

2. 69 : 560

2. 70-76 : 222

2. 166 : 536-537

3. 5 : 349

3. 40-52 : 576

5. 23 : 352

5. 26 : 212

5. 34-35 : 430

5. 45-48 : 430

5. 50-51 : 536

5. 50-56 : 304

5. 75 : 429

5. 98 : 215

5. 129 : 304

6. 32 : 278

6. 39 : 554

7. 5 : 428

7. 17 : 212

7. 45-48 : 204-205

7. 47-48 : 414

7. 50-51 : 382

7. 63 : 515

7. 78-85 : 248

7. 82 : 581

7. 83 : 567

7. 85 : 382

7. 86 : 350

7. 96 : 519

7. 115-117 : 519

7. 140-142 : 417

7. 155-156 : 435

8. 11-12 : 238-239

8. 57 : 178

8. 84 : 220

9. 31-32 : 285

9. 35-36 : 353

10. 41 : 478

11. 1-4 : 395

12. 35-37 : 256

13. 66 : 579

14. 3 : 171, 374

14. 12-13 : 443

14. 22 : 449

14. 36 : 178, 332

14. 64 : 241

14. 70 : 241

16. 20 : 60

16. 49 : 578

16. 73-74 : 568	21. 15 : 247
16. 95 : 493	22. 7 : 339
16. 104-105 : 457	22. 98 : 554
17. 1 : 560	22. 116-117 : 449
17. 5-6 : 289	22. 117 : 268
17. 16-17 : 466	22. 163-164 : 428
17. 17-18 : 516	22. 194 : 385
17. 36-37 : 469	24. 7-9 : 287
17. 45-50 : 472-473	24. 7 : 187
17. 46-47 : 282	24. 29 : 320
17. 51 : 537	24. 40 : 355
17. 58 : 486	24. 50 : 153
17. 63 : 484	24. 54-55 : 342
17. 64-71 : 538	24. 73 : 354
17. 66 : 517	24. 97 : 201
17. 70 : 457	24. 99 : 528
17. 71-73 : 532	24. 101-102 : 332
17. 106-107 : 285, 485	25. 18-22 : 512
17. 123-125 : 528	25. 24 : 516
17. 135 : 589	25. 149 : 306
17. 135-136 : 564	25. 204 : 427
18. 5 : 278	26. 7 : 504
18. 15 : 355	27. 1-2 : 483
18. 18 : 564	27. 52 : 361
18. 24 : 578	27. 58 : 177
18. 32-37 : 563	27. 59-60 : 345
18. 38 : 176	28. 4 : 512
18. 47-48 : 388	28. 12 : 215
18. 49 : 549	28. 21 : 537
20. 6 : 297	28. 24 : 539
20. 7 : 422	29. 39 : 277
20. 11 : 554	<i>Théognis, Élégies</i>
20. 40-41 : 532	1. 109 : 242
20. 41 : 530	1. 141 : 580

1. 145-146 : 424
1. 602 : 320
1. 832 : 206-207
1. 1123 : 254
1. 1162 : 580
1. 1191-1193 : 402
2. 1364-1365 : 328
- fr. 295 : 422
- Théophraste, *Caractères***
4. 12 : 144, 274
8. 4 : 276
30. 11 : 438
- Thucydide, *Histoires***
6. 46 : 457
6. 77 : 425
- Timocréon**
- fr. 5. 3 : 467-468
- Xénophon**
- Anabase*, 4. 3. 19 : 177
- Cyropédie*, 5. 1. 6 : 179-180
- Helléniques*, 4. 1. 19 : 314

Index thématique

abeille : 284, 417, 430, 434-435, 490, 504, 508, 523, 547, 581, 621

Achéens : 327-328, 338, 402, 523-524, 563, 617

Achéron : 282, 317, 323, 408-410, 444, 462-463, 472, 561-562

Acribie : 93, 293, 347, 384-385, 395, 403

Adonies, 2-3, 5, 14, 19, 25, 27-28, 30, 39, 42, 44-53, 64, 80, 86-87, 91-92, 94, 122, 161, 164, 198, 216-217, 222-223, 225, 279, 343, 352-353, 365-591, 608, 623, 653

Adonis : 2-5, 10-12, 14, 20, 34, 40, 42-43, 46-48, 51, 60, 64, 69, 80, 82, 86-92, 94, 120, 133, 137-140, 143-144, 146, 149, 157, 162, 170, 174, 180, 185, 192, 196, 202, 203, 221-224, 237, 239, 248, 271-272, 294, 306, 317, 335, 340-341, 352, 363-364, 373, 377-378, 396-410, 436, 447, 450, 452, 454, 456, 458, 459, 461-470, 474-475, 477, 480-481, 484, 486, 488-496, 506, 508, 511-516, 518-519, 522, 524, 529, 533-536, 541-551, 555-571, 574-576, 582-584, 587, 589-590, 596, 607, 621-625, 641

Agamemnon : 566

agencement des mots : 180, 342, 359

Ajax : 567-569, 575

Alexandrie : 2, 5-6, 13-14, 17, 19, 23, 28, 30-33, 36, 39-40, 42-47, 50, 53-57, 59-61, 64-67, 70, 77-78, 84, 86, 93, 120-121, 142, 144, 146, 148, 156, 161, 164, 166, 169, 176, 197, 201, 219, 223, 244, 252, 279, 280, 287, 289, 294, 305, 308, 311, 315-319, 329, 344, 349-352, 357, 367, 370, 384-385, 395, 411, 426-427, 429, 431, 434, 442-443, 464, 474, 481, 491, 494, 498, 503, 509, 518, 562, 597, 608, 629-630, 633, 638, 642, 648, 654-655

alphabétique : 11, 87, 561, 563, 566

ambigu, ambiguïté : 92, 192, 234-235, 250, 259, 288, 309, 318, 369, 376, 437, 453-455, 567

âme : 73, 79-80, 156-157, 167, 242, 250, 257-258, 300, 303, 315, 343, 338, 372, 377, 393-394, 524, 567

Amours : 14, 25, 48-49, 51, 389, 512, 515, 518-520, 624

Anadiplose : 193, 240

anagrammatisation, anagramme : 58, 64, 69, 77, 144, 180, 224, 298, 317, 454, 470, 504, 514

Apophis : 39, 76, 194, 202, 551

apothéose : 27, 41, 47, 62, 86, 290, 469, 473, 475, 483, 525, 529, 614

Arète : 8, 17, 87, 292, 379, 453, 500-502, 505-506, 508, 517

Argéades : 84, 317

argent : 28, 48, 112, 134, 136, 138, 200, 207-208, 221, 228, 247, 254-257, 286, 333, 372, 377, 398, 423-424, 483, 494-495, 497, 499, 505, 525, 613

argien : 93, 441-443, 483, 573, 618

Argos : 572-573

Aristarque : 248, 299

Arsinoé I : 17, 19

Arsinoé II : 2, 3, 8-10, 17-27, 30, 35, 38-41, 46-47, 49-51, 54, 59, 64, 69, 71, 78-80, 82, 86-87, 89, 91-92, 138, 143, 153, 158, 164, 176, 186, 201, 218, 224-227, 230, 244-245, 250, 257, 264, 272, 277, 282, 299, 318, 322, 330, 335, 340, 352-353, 355, 363, 367, 373, 376-377, 379, 381, 386, 389, 401, 405, 435, 438, 441-443, 450, 452-461, 464, 467, 469-473, 475, 477, 479-491, 494, 497, 500-501, 503, 505-506, 508, 513, 515, 525-526, 534, 542, 545, 555, 595, 599, 607, 622, 628-629, 632, 648

artisan : 121, 143, 218, 251, 253, 368, 374, 379-385, 392, 394-395, 494, 500.

Asclépiade : 7, 55, 56, 195, 199, 206, 218, 242, 387, 404, 408, 410, 519, 525, 527, 539, 543, 545, 562, 600

asyndète : 142, 145, 206, 210, 239, 243, 273, 274, 287, 321, 322, 392, 423, 436, 438, 525, 546, 582

Athéna : 167, 184, 191, 211, 214, 257, 295, 352, 379, 380, 381, 400, 468, 474, 483, 496, 498, 500, 568

aube : 3, 47, 86, 88, 550, 551, 553, 554, 586

- babil : 83, 94, 148, 177, 183-184, 188, 208, 414-417, 422, 429-430, 536
 bébé : 183-184, 187, 190, 194, 200, 268-269, 287, 310, 320, 486, 512, 521
 bégaiement : 303
 belette : 92, 112, 236-238, 284
 Bellérophon : 307, 427-428, 620
 berceuse : 6, 187, 190, 287
 Bérénice II : 164, 226-227, 460, 473, 481
 Bérénice I^{re} : 3, 17-19, 47, 50, 54, 56, 62, 80, 86-87, 92, 245, 290, 442, 453, 464, 469, 470-473, 475, 477, 480, 537
 blâme : 8, 62, 80, 168, 170, 179, 181, 193, 231, 288, 343, 621
 boiterie : 77, 93, 187, 269-270
 botanique : 57, 199, 405, 516, 548
 bucolique : 14, 48, 61-63, 82, 84, 94, 162, 187-188, 214, 216, 224, 229, 235, 240, 280, 305, 308, 346, 378, 418-419, 431-432, 435-436, 463, 464, 468, 489, 491, 503, 505, 511, 513-516, 523-524, 526, 530, 534, 536-537, 541, 543, 580, 602-608, 642, 649
 Callicratès de Samos : 23-24, 186, 227, 355
 chaos : 39, 71, 74, 76, 172, 194, 225, 241, 246, 279-280, 308, 654
charis : 39, 375-376, 477, 539, 588
 chaussure : 165, 166, 255, 394
 cheval : 3, 9, 63, 65, 67, 69, 74-77, 84, 90, 92-93, 155, 159-160, 164, 167, 171-172, 175, 186-187, 232, 240, 244, 249, 252, 262, 265-266, 276, 279, 284, 287, 300-307, 310, 313-320, 428, 443, 450, 452, 465-466, 486, 548, 595, 609, 615-616, 644-645
 cheval de Troie : 329
 chevelure : 41, 356, 425, 460, 476, 555-557, 595
 cheville : 269, 306, 556
 chien : 3, 14, 73, 211-212, 238, 247, 274-276, 284, 299, 308-309, 336, 412, 417, 530, 536, 606, 611
 Circé : 8, 9, 17, 62, 82, 87, 92, 149, 191, 257, 353, 373-374, 376, 403, 409, 506
 citation : 15, 58, 62, 82, 93-94, 151, 158-159, 170, 178, 217, 227, 289, 328-330, 333, 339-340, 344, 372, 388, 390, 392, 438, 468, 524, 533, 559, 575
 clé : 66-67, 72, 194, 209, 241, 246, 248, 276, 278, 363, 377, 586, 597, 612, 619, 643
 coffre : 66-67, 71-72, 93, 241, 246-248, 276, 278, 292
 colère : 68, 93, 148-149, 176, 193, 202, 206, 208, 210, 213, 241-242, 298, 303, 317, 418, 567-568, 587, 620, 625
 compassion : 39, 357-358
 Corinna : 178, 199, 343, 415, 422, 476
 Corinthe : 43, 427, 429, 620
 courage : 77, 185, 283, 313, 315, 340, 354, 585
 crachat : 79, 451, 554
 critique : 13, 56, 58, 66, 68-69, 72, 76, 83, 88-89, 94-95, 121, 157, 178, 187, 193-194, 205-206, 210, 217-218, 256, 262, 269, 285-286, 296, 327, 349, 360, 365, 390, 394, 403, 411-412, 414, 422, 426, 431, 436, 516, 565, 576-577, 579, 581, 597, 652
 Cypris : 17, 22-23, 47, 186, 353, 408, 455, 458-459, 463, 468-470, 473, 476-478, 481, 513, 542, 588-589
 Déméter : 44-45, 47, 157, 311, 406, 421, 434-435, 470, 478, 560, 566, 622
 Deucalion : 572, 626
 didascalie, didascalisation : 71, 84, 326, 337, 451
 Dinon : 39, 64, 68-69, 88-89, 144, 170, 172, 177-181, 189, 193, 195-198, 200-205, 207, 209, 216, 224, 241, 356-357, 363, 532, 541, 543, 550, 567
 Diocleidas : 25, 69, 89, 133, 140, 205, 207-210, 215, 217, 246, 255-256, 271, 308, 363, 567, 575, 585, 597-598, 611, 651-653
 Dionè : 469
 ébène : 48, 50, 138, 497-499, 525-527, 529, 570
 éloge : v, 3, 8, 59, 60, 62, 65, 67, 70, 75-76, 82, 86, 89, 92, 121, 122, 146, 164, 170, 224, 251, 287-288, 292,

301, 348, 350, 377-379, 392, 394, 434, 437, 444, 446, 454, 484, 507, 526, 576

enargeia : 63, 159-160, 165, 210, 297, 495, 526

Éryx : 22, 400, 453, 456-459, 622

éthique : 15, 62, 74, 94, 151, 217, 232, 296-297, 320, 346, 350, 354, 360-361, 375, 424

Eumée : 83, 342, 359, 437-439, 444

Eunoa : 2, 67, 69-71, 73, 76, 132-136, 143-144, 151-154, 180, 182, 196, 212, 235-237, 240-243, 259, 262, 279, 283, 287, 309-310, 340-342, 359-361, 413, 465, 533, 613

Eunoia : 39, 152-153

Euploia : 23-24, 355, 457, 460

Eutyphis : 2, 135, 151, 153, 235, 279, 340, 341, 619

féminisation : 400, 539

figure maternelle : 183, 275, 324-326, 442, 471, 473, 480

filage : 72, 94, 210, 213, 215, 217-218, 232, 401, 494

flux : 75, 78, 234, 281, 310, 322, 352, 485

foule : 2-3, 13, 24, 42, 68, 74-80, 82, 84, 89-90, 93, 113, 132, 134-136, 142, 159-163, 166, 174, 180, 240, 265, 279-287, 291, 310, 316, 318-319, 321-322, 324, 331, 338, 342-343, 350, 353, 360, 362, 373, 389, 437-438, 553, 608-609, 616, 644

fouler : 304, 534

fourmi : 75, 265, 277, 283, 284, 285, 286, 296

Ganymède : 182, 256, 272, 321, 461, 525, 528-532, 547, 591, 625, 641

Golgoi : 22, 146, 454-456, 458, 471, 597

Gorgone : 2, 68, 145-146, 160, 167, 173, 264-265, 322, 428, 572, 595-597, 599

guerre : 28, 30-31, 37, 74, 134, 156, 159-161, 177, 219, 236, 267, 277, 279, 301-302, 314-315, 336-337, 341, 380, 402, 425-426, 449, 454, 482-483, 495, 499, 537, 548, 567, 571-573, 602, 616

Hadès : 162, 164, 173, 175, 178, 180, 212, 257, 282, 293, 339, 368, 408-410, 435-436, 463, 529, 572, 620, 622, 631

hapax : 57-58, 94, 165-166, 168-169, 188, 190, 197, 200, 202, 210, 213, 235, 249-250, 260, 291, 298, 300-301, 306, 308-309, 327, 332, 349, 356, 358-359, 377, 403-404, 406, 409, 413-414, 429, 433, 451, 462-463, 466, 476, 478, 480, 493, 500, 505, 518, 525, 544-545

harmonie : 34, 39, 80, 92, 152, 208, 210, 270, 280, 350, 367, 375, 384, 449, 485, 529, 559, 570, 587

harmonie imitative : 268, 291, 317, 502

Hector : 570

Hécube : 570-571

Hélène : 8-9, 17, 84, 86-87, 92, 138, 159, 176, 249-250, 253, 257, 278, 323, 337, 377, 388, 400-401, 405, 416, 437, 443, 448, 454, 461, 469, 480-484, 495, 498, 503, 506-507, 509-510, 525, 533, 535, 544, 550-551, 559, 564-565, 591, 598

hiérogamie : 17, 47, 86, 335, 337, 341, 345-346, 364, 464, 551

hyperbole : 68, 164, 172, 211, 216, 233, 299, 334, 337, 338, 392, 406, 420, 467, 510, 587, 578

hypocoristique : 39, 185, 188, 193-194, 345, 493-495, 520, 562, 590

Idalion : 22, 137, 146, 453-456, 458, 461, 471, 622

immigration : 2, 32, 33, 40, 44, 53-54, 84, 148, 156, 159, 169, 176, 293, 417, 421, 426, 608, 648

immortalisation, immortalité : 47, 86, 91-92, 376, 463, 470, 472, 474, 476, 486-487, 515, 529

intervisualité : 63, 534

invective : 80, 93, 179, 187, 267, 270-271, 297, 300, 320, 343-344, 360-361, 416-417, 422, 468

Isis : 2, 17-18, 20-22, 26, 40, 42, 44, 46-47, 91, 173, 248, 317, 435, 473, 476, 478-479, 481, 498, 503, 509, 521, 529, 553, 629

ivoire : 7, 49, 50, 138, 247, 286, 332, 483, 497-498, 505, 525-528, 536, 625

Korè : 170, 319, 517, 610

laine : 14, 48, 92, 197-198, 210-213, 216, 218, 234, 252, 255, 377, 379, 382-383, 401, 494, 526, 536, 538-539, 612, 620, 654

lamentation : 6, 47, 48, 88, 156, 286, 358, 361, 381, 447, 448, 519, 521, 522, 558

Lapithes : 571-572

lion : 587

maât : 39, 194, 280

maritime : 22, 24, 79, 197-198, 282, 355, 454-456, 459, 480

matrilinéaire : 264, 421, 442, 470, 472, 480, 482, 519, 570

mélancolie : 13, 190, 303, 447, 570, 588

Ménélas : 9, 81, 158-159, 168, 239, 288, 328, 334, 422, 482-484, 498, 506, 526, 534, 536, 565-566, 574, 598

mensonge : 69, 146, 184, 192, 208, 296, 320, 333, 390, 542

métalinguistique : 158, 195, 411

métapoésie : 13, 389, 430

métapoétique : 5, 14, 68, 72, 75, 77, 84, 93, 143, 162-163, 166, 168, 182, 187, 191, 203, 212, 213, 215-216, 225, 234, 235, 248, 250, 259, 262, 266, 270, 271, 273, 283, 293, 304, 306, 312, 318, 324, 331, 365, 367, 371, 374, 376, 379, 380, 382, 383, 388, 395, 411, 418, 430, 434, 435, 442, 443, 452, 503, 508, 522, 529, 553

miel : 83, 137-138, 231, 319, 373, 375, 379, 434-435, 494, 504, 505, 506, 507, 508, 512, 521, 536, 579, 581

Milet : 43, 51, 285, 307, 453, 458, 537-539, 541, 625

mime : iv, 2, 6, 9, 12, 14, 45, 62-66, 68, 74, 81, 84, 88-89, 94, 99, 110-111, 121-122, 142-143, 147, 150, 165, 208, 215, 221, 230, 247, 278, 294, 298, 334, 342, 363, 364, 365, 366, 507, 524, 536, 565, 576, 582, 641, 650

Mormô : 77, 94, 134, 238, 264-265, 283, 298, 319, 594-595

nauffrage : 24, 158-159, 279, 553

Nausicaa : 188, 216-217, 296, 309, 398, 403, 508

nautique : 354, 363, 515

nekuia : 403, 562, 566, 569-570

néologisme : 58, 166, 235, 418, 481

onomastique : iv, 2, 64, 71, 89, 145, 149, 153, 185, 201, 205, 208, 246, 303, 363, 443, 483, 587, 594-596, 598-599

or : 7, 22, 48-49, 137-138, 251, 346, 459, 460, 484, 495-500, 526-529, 623

Osiris : 18, 20-21, 26, 28, 42, 46-49, 91, 173, 248, 407, 435, 462, 470, 486, 493, 553, 555

pastorale : 14, 87-88, 533, 651-655,

pâtre : 12, 87, 110, 139, 285, 297-298, 377, 467, 537, 540, 579

Patrocle : 8, 139, 264, 267, 292, 339, 466, 474, 566, 570

Pélasges : 139, 572

Pélopides : 139, 572

Pénélope : 151-154, 158, 184, 186, 219, 233, 235, 243, 246-247, 250, 257, 276, 311, 336, 374, 401, 438, 444, 453, 514, 525

perception : 75, 286, 294, 316, 350, 378, 435, 653

périple : 279, 322, 354

Perséphone : 5, 47, 68, 84, 152, 164, 170-171, 173, 175, 192, 248, 317, 319, 398, 406, 408, 433-436, 453, 464, 548, 558, 566, 571, 610, 619, 621, 630

Philétas : 7, 25, 55-58, 166, 182, 213, 216, 298, 360, 374, 382, 386, 405, 435, 532, 598, 600

Philia : 39, 146, 180, 457, 576

Philotéra : 17, 54, 435

phobie : 9, 13, 59, 63, 69, 72, 76, 77, 84, 92, 120, 155, 164, 167, 171-172, 175, 180, 185-186, 190, 232, 244, 252, 266, 271, 280, 291, 293, 296, 302, 316, 318-320, 322, 342, 410, 452, 466, 511, 561, 595

Phrygia : 3, 67, 73, 134, 271-274, 287

pleur : 3, 70, 73, 134, 187, 190, 264, 266, 267, 356, 358, 521, 558, 587, 614

poitrine : 469, 476, 513, 556, 558-559

polyptote : 217, 227-229, 240, 327, 578, 589

- polysensoriel : 15, 338, 370, 450, 489, 515, 653
- porc : 82, 136, 284, 322, 351-354, 373, 438, 533, 603
- poulpe : 299-300
- prosopopée : 11, 88-89, 111, 184, 219, 364, 379, 485, 534, 536-540, 562
- proverbe, proverbial : 16, 70, 93, 228, 230, 232, 237, 239, 245, 266, 270, 328, 334, 417, 490, 566, 570, 588, 620
- Ptolémée I^{er} Sôter : 3, 17-18, 27, 32-33, 39, 42-43, 50, 52, 54-55, 57, 93, 159, 188, 195, 221, 224, 265, 288, 290-291, 296, 352, 428, 443, 460, 467, 470, 472-473, 482, 500, 615, 623
- Ptolémée II Philadelphie : v, 2-3, 8, 17-22, 27-28, 30-32, 36, 38, 39-45, 48-51, 54-56, 60, 71, 76, 83, 90-91, 93, 147, 188, 192, 195, 201, 218, 221-222, 224, 228-229, 251-252, 265, 278, 286, 288-292, 295-296, 318, 336, 349, 357, 359, 368, 373, 375, 381, 385-388, 395, 412, 428, 433, 435, 438, 455, 458, 460-461, 464, 466, 472, 476, 482-483, 485-487, 492, 496, 498-499, 502, 509, 514, 517-518, 526-527, 529-530, 532, 539, 549, 565, 566, 591, 602, 629, 630, 649
- Pyrrhus : 570-571
- rapt : 78, 164, 171-172, 174, 200, 321, 435-436, 530-531, 548
- regard : 13, 34, 70, 72, 82, 116, 159, 162, 166, 183, 208, 222, 251, 261, 323, 351, 362, 365-369, 382, 397-398, 402-403, 410, 436, 438, 446, 488, 527, 542, 546, 548, 563, 595, 644, 647, 655
- résignation : 245, 584
- rhétorique : 62, 193, 199, 206, 216, 280, 287, 341, 367, 379, 392, 425, 432-433, 477, 538-539, 564
- rivalité : 71, 147, 150, 156, 178-179, 211, 230, 233, 235, 259, 414, 449, 480, 599
- rosée : 139, 215, 528, 551-552, 625
- rossignol : 14, 49, 139, 222, 235, 390, 397, 401, 415, 417, 423, 445-446, 513, 521-525, 561, 591, 625
- route : 23, 74, 133, 164, 169, 332, 375, 528
- Saisons : 52, 137, 146, 355, 452, 461, 463-467, 469, 475, 484, 489, 532, 584, 622
- Samos : 12, 22-23, 51, 56, 87, 139, 186, 195, 219, 227, 318, 334, 382, 386, 389, 425, 442, 458, 464, 537-539, 541, 543, 624-625
- sandale : 165-166, 244, 443
- Scylla : 15, 24, 279, 299-300, 634
- serpent : 9, 39, 41-42, 69, 75-77, 84, 93, 135, 145, 167, 170-171, 175, 194, 202, 230, 237, 271, 284, 291, 293, 300, 307, 316, 317, 319-320, 342, 410, 511, 524, 595-596, 609, 616
- seuil : 64-67, 74, 89, 142-143, 181, 266, 278, 281-282, 313, 368, 420, 544, 553, 578
- Sicile, sicilien : 15, 53, 54, 61-62, 142, 171-172, 195, 215, 300, 317, 320, 371, 411, 425, 431, 434-435, 457-459, 499, 576, 598, 602, 610, 621, 634, 638
- silence : 12-13, 52, 54, 68, 81, 83-85, 146, 149, 179, 192, 245, 265, 331, 333, 347, 376, 439-440, 502, 567-568, 575-579, 595, 598
- Simias : 56, 58, 61, 271, 383, 414, 422, 442, 521, 532, 574, 598-599
- soulagement : 77, 85, 310-311, 315, 363
- synesthésie : 338-339
- Syracuse : iv, 2, 53-56, 66, 174, 193, 287, 342, 412, 419, 426-428, 445, 460, 518, 555, 599, 601, 603, 607-608
- textile : 3, 15, 51, 64, 69, 72, 83, 90, 122, 149, 198-199, 201, 209, 213, 216, 220, 233, 235, 251-254, 257-258, 262, 264, 267, 293, 344, 354, 357, 366-367, 370-371, 373-378, 380, 382, 384-385, 388, 393, 395, 443, 478, 488-489, 495, 509, 534, 539
- théâtralité, théâtral : 52, 63, 67, 69-70, 235-236, 266, 369, 598
- Théoxéna : 54, 459
- tissage : 72-73, 83, 95, 211, 252, 254-255, 261, 366, 370-371, 374, 378, 380, 384-385, 388, 393-394, 443, 501-502, 507
- tourterelle : 51-52, 84, 320, 415-418, 519, 621
- travail : 58, 61, 70, 73, 75, 133, 134, 149, 204, 208, 217, 218, 228, 231, 232, 253, 256, 269, 274, 288, 289, 297, 375, 377, 379, 381, 382, 383, 392, 395, 397, 417, 434, 435, 441, 442, 494, 500, 501, 502, 503, 540, 611

Troie : 74, 78-79, 136, 140, 157, 160, 162, 263, 280, 320, 328, 331, 403, 411, 455, 459, 481, 483-484, 545, 567, 570-573

Ulysse : 8, 75, 82, 149, 151-154, 156, 158, 168, 173, 212, 214, 216, 219, 226, 232, 243, 250, 252, 261-263, 276, 291-292, 295-296, 298, 301, 311, 332, 341-342, 351-353, 358-359, 362, 398, 401, 403, 409, 417, 452, 468, 505, 508, 516, 525, 544, 562, 566-571, 593

urbain : 14, 39, 59, 67, 70, 73, 89, 93, 154, 160-161, 164, 215, 234, 266, 269, 276, 279, 282, 284, 305, 316, 319, 322, 345, 421, 431, 647, 648, 653, 654

vieille femme : 3, 62-63, 65, 74, 77-79, 89, 94, 97, 99, 120, 154, 195, 213, 219, 264, 279, 281, 302, 323-333, 363, 475, 484, 524, 578, 616, 617

vieillesse : 9, 174, 214, 323-324, 330, 405, 475, 599

vinaigre : 271, 587

Zénodote : 56-57, 360, 410

Zéphyr : 93, 186-187, 553, 555

Zéphyrion (cap) : 17, 22-23, 25, 59, 158, 186

Zéphyritis : 17, 22-23, 25-26, 47, 79, 93, 186, 354, 459-460, 473, 481, 546

Zeus et Héra : 20, 333, 335, 498, 502, 617

Zopyrion : 3, 17, 23, 66-70, 72-73, 77-78, 94, 133, 171, 173, 175, 180-182, 184-187, 191, 193, 242, 263-265, 267-269, 271-274, 276-277, 283, 288, 307, 311-312, 314, 326-327, 460, 476, 508, 542, 582, 598, 660