

## Idylle 22 de Théocrite: quelques réflexions à propos d'une conjecture de Wilamowitz (v. 170)

Par André Kurz, Neuchâtel

L'Idylle 22 de Théocrite est un hymne aux Dioscures, Castor et Pollux, composé de la manière suivante.

Il présente d'abord un *préambule* (vv. 1–26), qui s'inspire manifestement du premier hymne homérique aux Dioscures (33 Allen), et ce préambule a lui-même la forme d'un hymne qui célèbre brièvement et d'une manière toute générale les Dioscures, mais où la formule finale ordinaire – χαῖρε ou χαίρετε suivi du nom de la divinité ou des divinités – est remplacée par une formule de transition (vv. 23–26): «O vous qui secourez tous deux les mortels, vous qui êtes tous deux bien-aimés, cavaliers, citharèdes, athlètes, chanteurs! Commencerai-je mon chant par Castor ou par Pollux? Célébrant tous les deux, c'est Pollux que je chanterai d'abord.»

Le poète va donc séparer les inséparables et les célébrer en deux morceaux distincts de style épique.

Le *premier morceau* (vv. 27–134), destiné à la célébration de Pollux, commence avec l'arrivée du navire Argo au pays des Bébryces sur la côte de la Mer Noire. Après le débarquement et pendant les travaux d'installation du bivouac, Castor et Pollux s'éloignent et vont à la découverte. Leur attention se tourne vers une forêt et une source. Celle-ci coule au pied d'une roche bien lisse, elle est si limpide que les cailloux qui en tapissent le fond y apparaissent comme autant de parcelles de cristal ou d'argent; quant à la forêt, elle est composée de grands pins, de peupliers blancs, de platanes et de cyprès touffus; en outre, il y a les fleurs odoriférantes qui émaillent les prairies au printemps finissant, un butin apprécié des abeilles velues (vv. 27–43).

Sur la toile de fond formée par ce paysage idyllique se détache une espèce de personnage monstrueux assis au soleil, horrible à voir avec ses oreilles broyées par les coups de poing, terrible avec son énorme torse bombé, avec ses biceps pareils aux galets ovoïdes bien polis que roulent les torrents, avec son large dos recouvert d'une peau de lion, avec son aspect de colosse en fer martelé (vv. 44–52).

\* Cet article reproduit le texte, quelque peu modifié, d'un exposé présenté à Fribourg le 17. 11. 1990 devant le Groupe romand des Etudes grecques et latines. Dans ma thèse de doctorat intitulée *Le Corpus Theocriteum et Homère* (Neuchâtel 1982) 104 et n. 220, je me suis contenté de rejeter sans explication personnelle la conjecture en question en me référant à M. Sanchez-Wildberger, *Theokrit-Interpretationen* (Diss. Zürich 1955) 16 et F. T. Griffiths, *Theocritus' Silent Dioscuri*, GRBS 17 (1976) 353–367. Le présent texte précise ma propre position, acquise par un examen de l'ensemble du poème.

Pollux s'adresse alors à ce personnage inquiétant; après lui avoir souhaité le bonjour, il lui demande qui habite ce pays. Suit un dialogue rapide en forme de stichomythie, et le barbare y manifeste sa répulsion à l'égard d'un étranger et lui impose un combat de boxe dont l'enjeu est la soumission du vaincu au vainqueur (vv. 53–74).

Les adversaires rassemblent alors leurs compatriotes et s'affrontent; ces compatriotes sont respectivement les Bébryces, des barbares, et les Argonautes, des Grecs (vv. 75–79).

Le récit du combat est très détaillé et décrit toutes les phases de ce match (vv. 80–134). C'est une sorte de lutte de David contre Goliath où le plus faible triomphe finalement grâce à son intelligence. On arrive à cette situation paradoxale où le plus petit, le Grec fin et racé, frappe à la tête (un coup non seulement autorisé dans le pugilat, mais encore recommandé), tandis que le plus grand, en barbare dépourvu de technique, ne réussit à frapper qu'au-dessous de la tête. Comble d'habileté, Pollux parvient à tirer avantage de l'étroitesse du ring. Un premier round se termine par l'effondrement d'un Amycos au visage tuméfié et crachant du sang parmi les fleurs (v. 106).

Mais Amycos se relève et le combat reprend, acharné. Le barbare tente un grand coup auquel le Grec échappe grâce à son agilité. Evitant un swing d'Amycos, Pollux lui assène un direct au-dessus de la tempe gauche, provoquant une plaie béante, et, profitant du désarroi de son adversaire, le frappe à la bouche, lui brisant les dents, puis lui martèle le visage jusqu'à défiguration totale. Hagard, Amycos s'effondre une nouvelle fois et, en signe de capitulation, lève les deux mains, car il est près de mourir. Pollux, magnanime, se contente de faire jurer le barbare, par son père Poséidon, de ne plus jamais molester les étrangers.

C'est ainsi que se termine la partie de l'hymne consacrée à Pollux; elle est constituée d'un peu plus de cent vers. C'est un véritable chef-d'œuvre de style épique, tout en finesse. En voici quelques caractéristiques<sup>1</sup>.

Le paysage perçu par les Dioscures paraît au premier abord assez conventionnel: c'est le type même de l'ἔκφρασις d'un *locus amoenus*. Mais à y regarder de plus près, la description est pleine de subtilités, particulièrement celle de la source, et plus particulièrement un vers de celle-ci (39), qui, sous une apparence anodine, cache une grande richesse d'expression par sa superposition de perceptions<sup>2</sup>, son harmonie imitative due non seulement aux voyelles, aux allitérations renforcées par une gémiation des consonnes, au rythme, mais aussi à des hiatus rarissimes, sans parler des enjambements du vers 38 au vers 39 et du vers 39 au vers 40, qui visualisent le serpentement de la source.

1 Pour plus de détails, cf. A. Kurz, op. cit. 85–90.

2 λάλλαι – une conjecture de Ruhnken généralement admise à la place de ἄλλαι que portent les manuscrits –, désignant de petits galets, tire son origine du verbe λαλέω reposant lui-même sur une onomatopée (cf. A. Kurz, op. cit. 87).

Si l'on considère l'ensemble de la description de la source, on y trouve des termes ou des expressions homériques, légèrement modifiés, selon le principe alexandrin de la *variatio*: ainsi en va-t-il de la *roche lisse* (v. 37), de l'*eau pure* (v. 38); mais chez Homère les *rochers lisses* se dressent toujours en mer et ne sont rien moins qu'idylliques, l'*eau pure* est celle qu'on verse sur les mains de Priam endeuillé qui s'apprête à adresser une prière à Poséidon (Il. 24, 303)<sup>3</sup>. Quant à κρύσταλλος (v. 39), qui semble désigner ici pour la première fois le cristal, auquel sont comparés les cailloux qui tapissent le lit de la source, on ne le trouve qu'une seule fois chez Homère (Il. 22, 152) avec le sens premier de *glace*, à laquelle est comparée la source froide du Scamandre devant laquelle passent et repassent Hector et Achille dans la célèbre poursuite, ce qui signifie que l'eau de la source est glacée; le terme κρύσταλλος, outre son évolution sémantique, est donc passé de l'expression d'une perception tactile à celle d'une perception visuelle et d'une scène de guerre à une scène idyllique, pour l'instant du moins. C'est là un jeu bien alexandrin.

L'ensemble de la description du paysage n'en reste pas moins assez conventionnelle, et c'est la suite du texte qui nous éclaire sur la véritable signification de cette ἔκφρασις. Elle sert de repoussoir à la description du monstrueux Amycos qui, lui, est un être extraordinaire et unique. Il y a une antithèse violente entre la douceur du milieu naturel et l'horreur que suscite le personnage, entre la beauté du lieu et la laideur de celui qui l'habite, entre la forme harmonieuse de la nature et celle tourmentée du colosse. La transition est faite au vers 44 par les termes ἔνθα δ' ἄνθρωπος «là (se tenait) un homme», comme dans Od. 9, 187, quand le poète passe de la description de l'endroit découvert par Ulysse et ses compagnons à celle de Polyphème. Mais alors que chez Homère l'antithèse est implicite entre l'être monstrueux et le caractère bucolique de son pays, Théocrite l'a mise en forme en concentrant ce qu'il trouvait épars et en décrivant véritablement le personnage, au lieu de se contenter de le qualifier de *monstrueux* et de le comparer au *sommet d'une montagne* (Od. 9, 187. 190–192), comme le fait Homère. La description devient précise au point qu'on se représente le personnage et qu'on ne peut s'empêcher de penser au fameux pugiliste de bronze du musée des Thermes à Rome. Ici encore Théocrite crée en un jeu subtil du neuf avec du matériau connu.

Comme je l'ai déjà relevé, le dialogue vif et percutant qui suit (vv. 54–74) est caractérisé par sa forme de stichomythie, une forme inconnue de l'ancienne poésie épique.

Quant au récit du combat (vv. 80–134), il n'a pas son pareil dans toute la littérature antérieure, qui ne présente que des ébauches de combat comparé à celui de l'Idylle 22, je veux dire par là que tout reste très vague et que, tout au plus, un seul coup précis ou une seule intention précise est présentée; et il en va de même d'un contemporain, Apollonios de Rhodes, qui relate le même pugi-

3 Cf. A. Kurz, op. cit. 86–87.

lat mettant aux prises Pollux et Amycos dans ses *Argonautiques*. En outre, Théocrite manifeste une subtilité dans le langage qu'on ne trouve nulle part ailleurs<sup>4</sup>.

Ce combat est suivi de deux vers de *transition* (135–136) qui rappellent que le poème est en forme d'hymne: «Toi donc, je t'ai accordé ta part de cet hymne, prince. Et c'est toi maintenant, Castor, que je chanterai, Tyndaride aux coursiers rapides, brandisseur de lance, cuirassé d'airain.»

Suit le *second morceau* (vv. 137–211), destiné à la célébration de Castor, et relatant de nouveau un combat, entre Castor et Lyncée cette fois-ci. En effet, les Dioscures sont poursuivis par leurs cousins germains Lyncée et Idas, les Apharides, parce qu'ils leur ont enlevé leurs fiancées, les Leucippides, les filles de Leucippe. Les Dioscures ne leur ont pas enlevé les jeunes filles par la force, mais en faisant de la surenchère auprès du père de celles-ci, c'est-à-dire en offrant une riche dot. La poursuite se termine par un combat près du tombeau d'Aphareus, mais, avant le combat proprement dit, Lyncée adresse un long discours moralisateur à ses cousins, les exhortant à renoncer aux filles de Leucippe (vv. 145–170). N'obtenant aucun résultat, il<sup>5</sup> propose alors un combat singulier entre lui, Lyncée, et Castor; ainsi deux vies seront sûrement épargnées, celles des deux aînés, Pollux et Idas (vv. 171–180). Et le combat a lieu. Il s'étend sur vingt-quatre vers seulement (181–204; celui de Pollux contre Amycos en comprenait quarante-cinq) et il se termine très mal: Lyncée a la main droite mutilée, il laisse tomber son épée et s'enfuit vers le tombeau de son père, poursuivi par Castor, qui, dans le plus pur style épique, lui enfonce son large glaive dans le flanc jusqu'au nombril, lui déchirant d'un coup les entrailles; Lyncée tombe face contre terre et un lourd sommeil s'abat sur ses paupières. Mais le massacre n'est pas terminé: Idas, qui assistait au combat depuis le tombeau, en arrache la stèle et s'apprête à en frapper le meurtrier de son frère, quand Zeus intervient et le neutralise en le foudroyant (vv. 205–211).

Le contraste de ce morceau est grand avec celui consacré à Pollux. Il fait l'impression d'un médiocre pastiche d'Homère et de ses scènes de combat. Quant au discours de Lyncée, il rappelle les nombreuses et souvent longues interventions de Nestor, le moralisateur verbeux. D'ailleurs le verbe *πείθεσθαι*, qui se trouve au début du vers 170 de l'Idylle 22 sous la forme impérative *πείθεσθ'*, dans le sens de *se laisser convaincre* par des arguments, les *écouter*, se retrouve une dizaine de fois dans les discours de Nestor. Et il y a d'autres analogies.

Le poète *conclut* ces deux combats, livrés respectivement par Pollux et Castor, en constatant qu'il n'est pas facile de lutter contre les Tyndarides; ils sont eux-mêmes puissants et issus d'un père puissant (vv. 212–213). Suit la formule traditionnelle *χαίρετε, Λήδας τέκνα*, «salut, fils de Léda». Rappelant la gloire qu'Homère a conférée aux héros tels que les Tyndarides, le poète

4 Sur tout ce morceau (vv. 27–134) cf. A. Kurz, op. cit. 84–98.

5 C'est-à-dire Lyncée, version condamnée par Wilamowitz; cf. infra p. 241.

termine sur ces termes: «à vous, de mon côté, j'apporte les chants des Muses à la voix harmonieuse, tels qu'elles-mêmes me les fournissent et que ma maison les offre. Le plus beau des cadeaux pour les dieux, ce sont les chants» (vv. 214–223).

\*

J'en arrive au problème philologique posé par Wilamowitz. Présentant la partie de l'idylle consacrée à Castor, je disais qu'avant le combat Lyncée adressait un long discours à ses cousins, dans lequel il proposait un combat singulier entre lui, Lyncée, et Castor, dispensant ainsi leurs frères respectifs, Idas et Pollux, de combattre. Or, dans l'édition de Wilamowitz<sup>6</sup>, une lacune est indiquée après le vers 170 avec l'explication: «post 170 multa desunt; Castor verba facit».

Autrement dit, il n'y aurait pas un discours unique de Lyncée, mais deux discours, le premier de Lyncée, dont la fin manquerait, et le second de Castor, dont le début manquerait, et c'est Castor qui ferait la proposition humanitaire de limiter le combat à sa personne et à celle de Lyncée. Wilamowitz a été suivi dans cette voie jusqu'aujourd'hui par la plupart des philologues, et non des moindres, Legrand, Gow, Gallavotti, et j'en passe.

Sur quoi Wilamowitz fonde-t-il une telle conjecture? La raison première en est simple. Au vers 175 la personne qui propose le combat singulier dit, dans son édition: «nous deux, Lyncée et moi, tranchons le différend par les armes, nous qui sommes les plus jeunes». Lyncée et moi, ἐγὼ Λυγκεύς τε; ce n'est de toute évidence pas Lyncée qui parle, mais Castor. Seulement si trois codex portent Λυγκεύς, soit deux codices Vaticani et le Parisinus 2832, le Parisinus 2726 porte bel et bien Κάστωρ. Griffiths<sup>7</sup> formule l'hypothèse que Λυγκεύς est une glose malencontreusement introduite dans le vers. C'est une explication; j'en ai une autre que je présenterai plus loin. En tout cas l'on ne saurait parler d'une plus grande fiabilité des manuscrits portant Λυγκεύς puisque au vers 185 tous les éditeurs, y compris Wilamowitz, s'accordent à suivre la leçon ἄκρας du Parisinus 2726 contre Κάστωρ dans le Vaticanus 1824 et le Parisinus 2832.

Il est vrai qu'il reste une pierre d'achoppement. Au vers 173 l'interlocuteur qui propose le combat singulier dit qu'il le fait pour épargner les vies d'Idas et, en grec, ὄμαιμος ἐμός. Substantivé, le terme désigne un frère ou une sœur, mais il peut aussi désigner simplement un parent par le sang. Si c'est Castor qui parle, comme le prétend Wilamowitz, celui-ci propose d'épargner Idas et son propre frère, Pollux; si c'est Lyncée qui parle, il propose d'épargner Idas et son parent Pollux, rendant par là attentif au fait que, quelles que soient les victimes, elles endeuilleront une seule et même famille; c'est pourquoi il convient de limiter le massacre. Ce sens de *parent*, les éditeurs l'admettent, mais pour-

<sup>6</sup> Oxford 1906.

<sup>7</sup> Op. cit. 354.

quoi ἐμός *mon* parent? Que Castor dise *mon* frère est dans l'ordre des choses, mais Lyncée devrait dire *notre* parent, et non *mon* parent. Si l'objection est fondée, elle n'en est pas moins surmontable. Dans l'épisode de Pollux, Castor est quasi inexistant et, sur une étendue d'une centaine de vers, deux personnages tiennent la vedette, soit Pollux et le monstrueux Amycos. Il en va de même du second épisode. Au début le poète accumule les désinences du duel pour bien marquer le fait que c'est une affaire entre trois couples de jumeaux, les Dioscures, les Leucippides et les Apharides Lyncée et Idas. Ensuite Idas n'est plus nommé que deux fois, une première fois en tant qu'aîné à épargner (v. 173), et à la fin quand il s'empare de la stèle dans l'intention d'en tuer Castor (v. 208). Le meneur de tout cet épisode est Lyncée, et Lyncée seul, et c'est pourquoi il peut se permettre de dire en son nom uniquement: *mon* parent, *mon* cousin. Et c'est peut-être parce qu'on ne savait pas traduire ὄμαιμος ἐμός autrement que par *mon frère* que le terme de Λυγκεύς est venu s'insérer malencontreusement dans le vers 175 à la place de Κάστωρ.

Un argument *contre* la correction de Wilamowitz se présente dans le fait que le vers 171 est parfaitement adapté au précédent, ce que Wilamowitz reconnaît d'ailleurs<sup>8</sup>. D'autre part, il semble que les termes du vers 145 δαιμόνιοι, τί μάχης ἰμείρετε; et les termes du vers 171 εἰ δ'ὕμῖν κραδίη πόλεμον πουεῖ soient prononcés par la même personne, soit Lyncée, et destinés aux mêmes personnes, les Dioscures<sup>9</sup>.

Mais Wilamowitz ne fonde pas seulement sa conjecture sur le texte, mais aussi sur son interprétation. Dans sa *Textgeschichte der griechischen Bukoliker*<sup>10</sup> il écrit qu'il serait tout à fait inconvenant (*ungehörig*) que, dans l'hymne aux Dioscures, seul l'adversaire prenne la parole et qu'avant tout l'humanité doit être du côté des Dioscures. Et ce que Lyncée dit sur leur compte est si peu honorable pour eux qu'une parade s'impose. Pour que Castor garde cette supériorité morale qui s'impose, Wilamowitz imagine alors un texte provocateur prononcé par Lyncée après le vers 170, auquel Castor répondrait par un texte lénifiant mais ferme<sup>11</sup>. Voilà la cause profonde de la manipulation de Wilamowitz: Castor doit faire meilleure figure qu'il ne le fait dans le texte tel qu'il nous a été transmis.

Quittons un instant Wilamowitz et ses conjectures et examinons le poème dans son ensemble. Il faut bien reconnaître qu'on éprouve quelque surprise concernant la forme et le fond. C'est ce qu'exprime, par exemple, Gow<sup>12</sup>. Il dit ne pas comprendre le choix de l'épisode de Castor dans un poème destiné à glorifier les Dioscures. Il est vrai, ajoute-t-il, que, ayant décidé avec quelque imprudence de célébrer séparément ces frères jumeaux inséparables, le poète

8 *Die Textgeschichte der griechischen Bukoliker* (Berlin 1906) 193.

9 Ces deux arguments se trouvent aussi chez Griffiths, op. cit. 353.

10 192.

11 192–193.

12 *Theocritus*<sup>2</sup> (Cambridge 1952) 2, 384–385.

n'avait pas d'exploit de Castor à mettre en parallèle avec celui de Pollux. C'est pourquoi il recourt à une version insolite, car, dans la lutte contre les Apharides, Castor est d'ordinaire tué. Mais la position morale du héros n'est pas flatteuse, pas plus que le style du passage qui le concerne n'est flatteur pour son auteur.

Gow échafaude alors toute une théorie, qu'il est le premier à considérer comme très aléatoire, sur le mode de composition de cette pièce. Théocrite voulait, suggère-t-il, faire la leçon à Apollonios de Rhodes, qui a traité le combat de Pollux contre Amycos dans ses Argonautiques avec beaucoup moins d'originalité. Pour rendre la critique plus discrète, Théocrite aurait jugé bon d'enrober le morceau en recourant à un bref hymne déjà composé, dont il aurait modifié la fin pour l'adapter à la suite et en faire un préambule. Quant à la partie consacrée à Castor, qui n'est pas seulement embarrassante par la médiocrité de son style mais aussi par son incongruité à l'intérieur d'un hymne, Gow émet l'hypothèse que le poète disposait du début de cette partie – destiné à trouver place dans un poème sur les Dioscures et les Apharides – qu'il l'a complété d'un duel hâtivement imité de l'Iliade, et qu'il a ensuite ajouté l'épilogue destiné à parfaire la structure générale de la pièce, à lui donner une forme achevée.

Longtemps j'ai pensé comme Gow que cette pièce était faite de bric et de broc; j'imaginai seulement un rafistolage quelque peu différent du sien. Aujourd'hui je considère ces spéculations comme vaines, car nous nageons en pleine subjectivité. Au premier abord j'ai aussi cru que Théocrite faisait la leçon à Apollonios, mais il resterait à prouver que le morceau de Théocrite est postérieur à celui de son contemporain, à moins qu'on n'en voie justement une preuve dans le fait que Théocrite fait la leçon à Apollonios. Nous sommes dans un cercle vicieux. En conséquence, la méthode qui s'impose consiste à *examiner le poème en lui-même*, tel qu'il se présente à nous dans son ensemble, sans spéculer sur la manière dont le poète l'a composé.

Il faut reconnaître qu'il est parfaitement construit avec son préambule (vv. 1–26), ensuite le combat de Pollux (vv. 27–134), deux vers de transition (vv. 135–136), le combat de Castor (vv. 137–211) et une conclusion (vv. 212–223). Les deux morceaux principaux en sont les combats (avec ce qui les introduit), encadrés et soutenus par le reste. Vu sous l'angle de la structure générale, le poème ne fait pas problème. C'est donc l'interprétation du texte qui en pose un, et ce qui frappe aussitôt au cours de celle-ci, ce sont les contrastes qui opposent les deux morceaux centraux. Ainsi, s'il y a deux fois combat, les raisons en sont contrastées: Pollux est provoqué en duel par un énergumène planté là, tandis qu'il se promène en toute innocence; Castor, lui, est en fuite avec une fille de son oncle Leucippe, poursuivi par Lyncée qui l'accuse de rapt. Quant à l'issue des combats, Pollux, qui aurait de bonnes raisons d'achever son adversaire, dont la provocation était toute gratuite, l'épargne, tandis que Castor tue son propre cousin qui s'estimait lésé et venait de subir un grave préju-

dice par la volonté des Dioscures. Autre contraste: dans le premier morceau les héros se meuvent dans un environnement vivant, luxuriant, avec une source, des arbres, des prairies, des fleurs, des abeilles; ils viennent de quitter la plage grouillante d'Argonautes. Ils rencontrent une sorte de monstre abondamment décrit. Le dialogue en forme de stichomythie est plein de vie, le match est décrit à la manière d'un reportage précis et détaillé, et le géant meurtri tombe dans un parterre de fleurs. Rien de tout cela dans le second morceau. C'est en pleine poursuite que nous rencontrons les héros, dans un environnement inexistant, à l'exception du tombeau d'Aphareus, père d'Idas et de Lyncée, qui surgit tout à coup au milieu d'un désert et vers lequel se dirigent les Dioscures, on ne sait pourquoi. Ce tombeau rappelle celui d'Ilos, grand-père de Priam, un des rares objets mentionnés dans la plaine de Troie et près duquel s'arrête le vieux roi pour abreuver les mules et les chevaux, quand il amène à Achille une rançon pour le rachat du corps d'Hector. Parvenus au tombeau d'Aphareus, les jeunes gens s'arrêtent, eux aussi, mais on ne sait toujours pas pourquoi, descendent de leurs chars et s'élancent les uns contre les autres. Huit vers suffisent à relater ces faits, aussitôt suivis du discours de Lyncée comprenant à lui seul trente-six vers (si l'on refuse la correction de Wilamowitz), alors que la stichomythie ne comprenait que vingt-et-un vers. Le combat est lui-même dépourvu d'environnement, à l'exception toujours du tombeau, mais il n'y a pas de nature, pas de spectateurs qui réagissent au cours du combat.

Ces contrastes ne font pas tellement problème en tant que tels; le contraste peut être un procédé littéraire, et Théocrite en use couramment, au point qu'un Ulrich Ott a publié un ouvrage intitulé «Die Kunst des Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten»<sup>13</sup>, mais ce qui frappe dans la pièce qui nous occupe, c'est la différence de niveau entre les deux morceaux centraux, l'appauvrissement du second, dans la forme et le fond, par rapport au premier. Wilamowitz et ses disciples dénoncent même un appauvrissement moral de Castor par rapport à Pollux. Pourquoi s'achoppent-ils à cela? Uniquement pour des raisons littéraires, parce que nous avons affaire à un hymne et que, par définition, un hymne est composé à la gloire d'un dieu ou d'un héros.

Je déclarais, il y a un instant, qu'il fallait examiner le poème pour lui-même, sans spéculer sur la manière dont le poète l'a composé. J'ajoute maintenant: il faut l'*examiner en tant que tel sans se préoccuper des exigences du genre littéraire*, en une époque où l'on compose tous genres confondus. D'ailleurs chacun admet que l'Idylle 22 est un hymne factice, qui n'a jamais été présenté en tant qu'élément d'un culte. P. E. Legrand, dans son ouvrage classique «Etude sur Théocrite»<sup>14</sup>, consacre tout un chapitre au caractère livresque du Corpus Theocriteum et à la confusion des genres.

Ce Corpus Theocriteum nous réserve d'autres surprises que celles de l'Idylle 22. Prenons, par exemple, l'Idylle 25 Ἡρακλῆς Λεοντοφόνος, «Héraclès

13 Hildesheim/New York 1969.

14 Paris 1898 (réimpression 1968) 2, 413–436.

tueur de lion», considérée par presque tous les éditeurs comme apocryphe; personnellement je suis convaincu qu'elle est bel et bien une création de Théocrite, mais peu importe, elle est en tout cas très représentative de la poésie alexandrine. Elle débute d'une manière très abrupte: «Interrompant le travail qui occupait ses mains, *le* vieux laboureur, surveillant des cultures, *lui* adresse ces mots.» En cours de route, le lecteur aura d'autres surprises, puisqu'il rencontrera encore deux ruptures dans le récit (après les vers 84 et 152). Heureusement le thème est connu et le lecteur peut compléter mentalement les parties manquantes, mais devant une composition aussi insolite, il reste perplexe. Pour ma part, à la première lecture, je n'y ai vu qu'un exercice d'école assez plat, choquant ma logique, puis peu à peu j'y ai découvert toute sorte de finesses qui m'ont séduit, et surtout un réseau extrêmement délicat de correspondances entre les trois parties, comme un triptyque représentant trois phases d'une action, et dont le panneau central et les volets forment une unité parfaite par un jeu subtil de correspondances.

On voit combien la notion de genre littéraire est devenue caduque, et le fond est plus que jamais au service de la forme. Le poète choisit très librement la structure qui convient à ses intentions poétiques.

Relevons qu'en fait de structure Théocrite apprécie particulièrement la division binaire, en général contrastée. Dans la fameuse et mystérieuse Idylle 7, «les Thalysies» (la fête des moissons) deux personnages présentent chacun un chant: le premier est écrit dans le style bucolique luxuriant caractéristique de notre poète, le second rappelle le style froid de Callimaque. Dans l'Idylle 2 *Φαρμακείτρια* (la magicienne), une jeune femme de condition modeste s'est laissé séduire par un garçon appartenant à la jeunesse dorée, et qui ne cherchait qu'une aventure passagère. Dans la première partie du poème elle s'adonne avec énergie et sang-froid à des pratiques magiques destinées à ramener le séducteur, et elle use d'un ton tranchant à l'égard de sa servante; dans la seconde partie elle a renvoyé la servante et, seule, ressasse tout le déroulement des événements. A la tonalité majeure de la première partie succède la tonalité mineure de la seconde.

Revenons à l'Idylle 22. Les deux morceaux centraux y sont suivis d'une conclusion qui est une véritable profession de foi. En dépit de quelque problème d'interprétation, le sens général en est clair: elle condamne le *ζῆλος ὀμηρικός*, l'imitation éculée d'Homère, et défend l'*ὀλιγοστιχία*, c'est-à-dire des poèmes courts (cette interprétation est confirmée par Idylle 7, 45–48). Ce sont là les critères mêmes de Callimaque, le grand théoricien de la modernité, qui préfère la brève élégie à l'épopée, un style fin et subtil (*λεπτός*) au morceau de bravoure. Tout à travers son œuvre – et avec une véhémence qui fait défaut à Théocrite – Callimaque défend sa position et, coïncidence intéressante, entre autres endroits, à la fin de son Hymne à Apollon.

Dans le combat de Pollux Théocrite apporte en quelque sorte la preuve par l'acte de la justesse des vues de Callimaque. Quant au mauvais pastiche

d'Homère qu'est le combat de Castor, il sert de repoussoir au petit chef-d'œuvre de la première partie. Or, qui dit repoussoir dit contraste. On y retrouve même le contraste qui caractérise d'une manière générale l'Odyssée par rapport à l'Iliade, et défini de la manière suivante par Hermann Fränkel<sup>15</sup>: Achille est le héros antique tirant sa grandeur de sa colère rancunière et de son intransigeance mêmes, qui provoquent la mort d'une foule de soldats dans son propre camp; Ulysse est un héros moderne, plus souple, qui emploie toute son ingéniosité à sauver ses compagnons et, s'ils périssent, c'est bien de leur faute. Destruction et autodestruction dans l'Iliade, lutte pour la vie dans l'Odyssée, volonté divine ici, là initiative personnelle, ici nostalgie romantique d'un monde disparu, là confiance en l'homme nouveau qui prend avec intelligence et opiniâtreté son destin en mains, face à tous les obstacles. Dans l'Odyssée le lecteur se sent plus proche du héros qui est sensible à son environnement et qui ne se meut plus dans un monde vide, comme les héros de l'Iliade, mais dans un monde riche en toutes choses, à voir, à entendre, à sentir, à vivre. Le monde suscite la confrontation, l'épreuve, l'affirmation de soi, le plaisir de la découverte et de l'aventure.

Ces caractéristiques s'appliquent – mutatis mutandis – à nos deux morceaux de l'Idylle 22. Nous nous sentons aussi plus proches de Pollux que de Castor qui ne triomphe qu'avec l'aide de Zeus, comme Achille a triomphé d'Hector grâce à l'intervention d'Athéna. Et de même que l'Odyssée est la plus moderne des deux grandes épopées homériques, de même le morceau consacré à Pollux – dont la mise en scène rappelle d'ailleurs l'Odyssée avec ses débarquements, suivis d'une exploration et de rencontres souvent dramatiques – est un échantillon de modernisme, qui va bien au-delà de celui de l'Odyssée certes, tandis que le morceau consacré à Castor est une pâle imitation de l'Iliade, un échantillon en retrait de celle-ci, du sous-Homère. Le contraste entre la première et la seconde partie du poème est d'autant plus manifeste, et telle est assurément la volonté du poète. Ce faisant, il suit d'ailleurs le précepte callimaquéen de la ποικιλία, de la diversité à l'intérieur d'une seule et même pièce.

Parvenu à ce point de nos réflexions, il est permis de spéculer quelque peu sur le mode de composition de l'Idylle 22. D'abord pourquoi avoir choisi Castor et Pollux? Si c'était pour faire de la surenchère par rapport à un texte parallèle d'Apollonios, l'explication réside en ce fait même. Dans le cas contraire, ce n'est sûrement pas par étourderie, comme le pense Gow<sup>16</sup>, que le poète a choisi les inséparables Dioscures pour sa démonstration. Voulant opposer deux formes de combats, il devait justifier le choix des combattants, et surtout du second par rapport au premier. Pourquoi ne pas choisir les inséparables, quitte à les séparer, ceux dont la mythologie lui offrait la matière souhaitée?

15 *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*<sup>2</sup> (München 1960) 94sqq.

16 Op. cit. 2, 384.

Se refusant, d'autre part, à juxtaposer deux morceaux sans explication – comme il l'avait fait des trois morceaux de l'Idylle 25, mais c'est là un cas unique et qui ne se répétera pas –, puisque, en outre, il avait jeté son dévolu sur des héros de la mythologie, l'auteur aura imaginé cette forme d'hymne pour lier le tout.

Pour en revenir à la conjecture de Wilamowitz, je suis convaincu que, dans sa recherche constante du contraste, le poète, en digne représentant du ludisme alexandrin, a créé cette antithèse en quelque sorte absolue et parfaite entre le discours le plus éclaté qu'ait inventé la poésie grecque, où les deux interlocuteurs ont une part égale par alternance continue, et un discours si compact qu'il ne laisse plus aucune place à un second interlocuteur.

A l'émiettement, à l'atomisation du discours qu'est la stichomythie de la première partie correspond par antithèse dans la seconde partie la compacité du discours de Lyncée qui réduit Castor au silence.