

**LES IDYLLES BUCOLIQUES DE THEOCRITE:
UNE POETIQUE DU BONHEUR**

Les *Idylles* de Théocrite témoignent dans leur diversité même d'une vive conscience du chaos qui règne dans le monde et de la souffrance désabusée qui ronge l'individu¹: comme Camus le fera dire à Caligula, «les hommes meurent et ils ne sont pas heureux»². Comment retrouver le bonheur perdu et la joie de vivre ? Par la magie de la poésie, répond Théocrite dans ses *Idylles* bucoliques³: l'*ἄσυχία*, la paix du corps et de l'esprit, s'incarne dans la syrinx de Pan, le dieu-bouc primitif en qui fusionnent animalité et spiritualité. En chantant ses peines d'amour dans une nature complice, le pâtre retrouve l'antique harmonie qui l'unissait au cosmos et au divin. En façonnant les contours subtils de ce qui deviendra le mythe bucolique, le poète explore l'âme humaine et affirme son talent. La *paix* bucolique prend ainsi une double dimension, existentielle et esthétique.

Une nature complice

Le pâtre vit en symbiose avec une nature familière qu'il connaît, qu'il aime et qui lui donne des repères spatiaux stables et rassurants. L'ombre des arbres, la fraîcheur des sources, le tendre tapis de verdure, la luminosité solaire, la grotte des Nymphes, le chant des oiseaux, éléments traditionnels du *locus amoenus*⁴, forment un cadre «aimable et non grandiose»⁵ qui lui offre la douceur du bonheur dans l'écrin de verdure d'un lieu clos; c'est un «tendre gazon» (VI 45) auprès d'une fontaine (v. 3), un «orme» à l'ombre généreuse près des statues de Priape et des Nymphes (I 21–22), un antre habillé de lierre et de fougère (III 14) «près d'un pin» (v. 38). Des rivières et des sources irriguent ce paysage dans lequel serpentent des chemins pierreux, à l'image de celui dont Simichidas «fait chanter toutes les pierres au choc de (ses) chaussures» (VII 26). Une simple notation, visuelle ou auditive, suffit pour dessiner le cadre, que le poète n'éprouve pas le besoin de décrire plus

¹ Sur cet aspect chez Théocrite, cf. C. KOSSAIFI, *Recherches sur la poétique de Théocrite* (abrégé: *recherches...*), p. 165–194, thèse d'université, Bordeaux III, publiée aux Presses Univ. du Septentrion, 1998, p. 246–262 et, pour une approche générale, p. 5–6; cf. également P. LEVEQUE, *Le monde hellénistique*, Paris, A. Colin, «Agora», 1992 [1969], p. 123–206, consacré à «l'ultime mutation de l'hellénisme spirituel»; M.C. AMORETTI et F. RUZE, *Le Monde grec antique*, Classiques Hachette, Paris, 1978, p. 264; E.R. DODDS, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion 1977 [1959], p. 239–241 (le repli de l'individu au sein de cénacles philosophiques et religieux privés).

² Camus, *Caligula*, acte I, scène 4.

³ Nous considérons comme bucoliques les *Idylles* I, III à VII, X et XI, à l'exclusion des *Idylles* VIII, IX et XXVII, inauthentiques; cf., à ce sujet, A.S.F. GOW, *Theocritus* II, Cambridge Univ. Press 1952 (2^e éd.), p. 170–71, 195 et 485. Nous ne partageons pas la thèse de J. IRIGOIN, qui considère les *Idylles* VIII et IX comme «(faisant) partie du recueil original sous la forme même où elles nous sont transmises», in «Les Bucoliques de Théocrite. La composition du recueil», p. 39–42, *Q.U.C.C.*, 19, 1975, p. 27–44.

⁴ Cf., par exemple, Homère, *Od.* V 63–74 (grotte de Calypso), IX 182–3 (grotte du Cyclope), XIII 34 (bois sacré d'Athéna en Phéacie), Eur., *Cyclope*; cf. aussi, Vitruve, *De Architectura*, VII 5. Sur la nature mythique et rhétorique d'un tel paysage, cf. E.R. CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, chapitre 10, «le paysage idéal», Presses Universitaires de France, 1956 (trad. J. Bréjoux).

⁵ A. BONNAFE, *Nature et sacré. Homère, Hésiode et le sentiment grec de la nature*, collection de la maison de l'Orient Méditerranéen, n° 15, série littéraire et philosophique, 3, 1984, p. 157 (à propos d'Homère).

précisément. Toutefois, cette simplicité de moyens ne signifie pas artificialité de la nature et cette «pauvreté descriptive», que C. Cusset semble reprocher à Théocrite⁶, nous paraît relever plutôt d'une technique «impressionniste» où l'art de l'esquisse est au service de l'analyse psychologique. Il ne s'agit pas de décrire la nature dans sa permanence, mais de transcrire par des touches bucoliques les impressions qu'elle produit dans la conscience des personnages⁷.

Ces notations poétiques permettent en effet à Théocrite de suggérer un sentiment ou un état d'esprit; le paysage bucolique n'est pas seulement «un pur objet poétique», comme l'a montré C. Cusset⁸; il est aussi un moyen d'exploration de l'âme humaine, offrant un riche répertoire d'images qui concrétisent des caractères et qui tissent tout un réseau d'interpénétrations, voire de dépendances, entre l'homme et la nature⁹. Ainsi, dans l'*Idylle XI*, Polyphème, désireux de chanter la beauté de sa Galatée, trouve naturellement dans la réalité pastorale qui est la sienne les éléments de comparaison dont il a besoin: «toi plus blanche à voir que le lait caillé, plus tendre que l'agneau, plus fringante que la génisse, plus luisante que le raisin vert»¹⁰, λευκοτέρα πακτᾶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρα ἀρνός / μόσχῳ γαυροτέρα, φιαρωτέρα ὄμφακος ὤμας (XI 20–21). Porté par ses sentiments, le Cyclope se laisse aller à l'exagération amoureuse, tandis que, par la structure de la phrase et sa formulation qui rappelle Anacréon ou Sappho¹¹, par le jeu des sonorités et des homotéleutes, ainsi que le rythme mélodieux soutenu par le chiasme médian, le poète transcrit l'excitation lyrique et l'état amoureux causé par l'impact du regard, ποτιδεῖν; les comparaisons disent à la fois la fière beauté de Galatée et l'impossibilité de l'amour de Polyphème qui ne parvient pas à dompter l'orgueilleuse arrogance de cette femme assimilée à la génisse rebelle, μόσχῳ γαυροτέρα: l'évocation du raisin vert, ὄμφακος ὤμας, oppose le rêve du Cyclope (Galatée, à la belle peau luisante, peut, comme le raisin encore vert, mûrir, changer et se laisser cueillir¹²) à la réalité (Galatée, raisin vert impropre à la consommation, se refuse à celui qui la poursuit). Sur la vision naïve du personnage qui se réfère à des réalités triviales¹³ se superpose le regard amusé d'un poète érudit qui caractérise par un écho intertextuel subtil le glissement du raffinement lyrique au prosaïsme pastoral: le chant s'ap-

⁶ «Fonctions du décor bucolique dans les *Pastorales* de Longus» (abrégé: «fonctions...»), in *Lieux, décors et paysages de l'ancien roman des origines à Byzance*, p. 169, Bernard POUDERON (éd.), coll. Maison de l'Orient et la Méditerranée, 34, série littéraire et philosophique 8, p. 163–176.

⁷ Sur cet aspect, cf. C. KOSSAIFI, «Un temple aux vivants piliers. La nature dans les *Idylles* bucoliques de Théocrite», *Connaissance hellénique*, 103, avril 2005, p. 61–71; 104, juillet 2005, p. 18–31 et 105, octobre 2005, p. 61–73, principalement le n° 103, p. 67–71.

⁸ «Nature et poésie dans les *Idylles* de Théocrite», in *La nature et ses représentations dans l'antiquité*, CNDP 1999, p. 153.

⁹ Sur cet aspect, cf. C. KOSSAIFI, *Recherches...*, p. 165–194.

¹⁰ Traduction Ph. E. LEGRAND, *Les Bucoliques Grecs*. 1. *Théocrite*, Paris, C.U.F., «Les Belles Lettres», 1967, p. 75.

¹¹ Cf. Anacréon, 417 ou 488, in D. L. PAGE (ed.), *Poetae Melici Graeci* (abrégé *PMG*), Oxf., 1962, et Sappho, fr. 156 Voigt. La formulation évoque aussi le Cyclope de Philoxène, *PMG* 821.

¹² Sur la femme-grappe à vendanger, cf. Aristophane, *Paix*, v. 1338–1339; A.S.F. GOW et D.L. PAGE (ed.), *The Garland of Philip and some contemporary epigrams*, Cambridge, 1968, 2402, 3218–3219.

¹³ Démétrius, dans son étude *Sur le Style*, 163–166, oppose d'ailleurs le «charme», χάρις, des «noms à la belle sonorité», comme chez Sappho, à l'effet ridicule de «noms qui sont ordinaires et communs»; Hunter suggère qu'il avait peut-être à l'esprit ces vers du Cyclope, in *Theocritus. A Selection*, Cambridge University Press, 1999 (abrégé: *Theocritus*), p. 230.

phique «à la mélodie plus douce que la lyre», *πάκτιδος ἀδυμελεστέρα*, s'estompe chez Théocrite devant la «blancheur plus éclatante que le lait caillé», *λευκότερα πακτῶς*¹⁴, de celle qui porte déjà le lait dans son nom, Galatée... La nature devient ainsi jeu littéraire en même temps que moyen de caractérisation psychologique pour dessiner humoristiquement le portrait d'un Cyclope à la fois ridicule et émouvant.

C'est donc dans leur réalité quotidienne que les pâtres trouvent le moyen de dire, voire de conceptualiser leurs sentiments. Vivant en symbiose avec la nature, c'est également en elle qu'ils prennent logiquement leurs critères d'analyse poétique. Thyrsis et le chevrier, dans l'*Idylle I*, par exemple, jugent la qualité de leur art par référence à la douceur de la nature: «il est doux, chevrier, le murmure de ce pin, qui chante là à côté de ces sources; non moins doux le chant de ta syrinx», *ἀδὺ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς, αἰπόλε, τήνα / ἅ ποτὶ ταῖς παγαῖσι μελίσδεταί, ἀδὺ δὲ καὶ τὴ / συρίσδες* (*I* 1–3). Et le chevrier répond: «plus doux, ô berger, est ton chant que le bruit de cette eau, qui là s'égoutte du haut de ce rocher», *ἄδιον, ὦ ποιμήν, τὸ τεὸν μέλος ἢ τὸ καταχές / τῆν' ἀπὸ τᾶς πέτρας καταλείβεται ὑψόθεν ὕδωρ* (v. 7–8). En quelques touches suggestives qui sollicitent les sens, Théocrite évoque le lieu de la rencontre et crée une atmosphère. La première sensation est auditive: charmée par une douceur inconnue, *ἀδύ*, l'oreille *perçoit* un bruissement, *ψιθύρισμα*, murmure sensuel¹⁵ que la conjonction de coordination *καί* associe au pin, rapproché, par la place des mots, de l'interlocuteur, le chevrier, qui restera anonyme, mais qui se trouve symboliquement inséré entre le substantif, *ἅ πίτυς*, et le déictique, *τήνα*, comme pour souligner la relation fusionnelle qui l'unit à l'arbre de Pan. Après avoir ancré le dialogue dans la réalité en nous montrant le pin, Théocrite nous fait *voir* les sources (v. 2), puis *entendre* la mélodie de la syrinx du chevrier, *συρίσδες*, aussi douce, *ἀδύ*, que la douceur de miel¹⁶ du pin, *μελίσδεταί*. Le chevrier répond sous forme de chiasme en renchérissant par un comparatif sur la douceur du chant poétique *et* de la nature: la roche ruisselante est implicitement assimilée à la syrinx dont elle imite la cascade de notes, tout en restant, comme le pin et les sources, une réalité concrètement marquée par l'emploi réitéré du déictique qui fait entrer le lecteur dans l'intimité des personnages. Par le champ lexical de la musicalité et l'anaphore de l'adjectif *ἀδύ*, concept essentiel de sa poétique, Théocrite fait fusionner nature et poésie¹⁷: le paysage bucolique est un chant vivant qui s'incarne dans la mélodie de la syrinx, en une relation fusionnelle de l'homme et de la nature que suggère l'assimilation finale du chant de Thyrsis à celui de la mythique cigale¹⁸, *τέττιγος (...)* *φέρτερον ἄδεις* (v. 148). Ainsi s'éclaire le message existentiel du poète: parce qu'il est étroitement uni à ce paysage à la fois poétique et sacré, comme le suggère le

¹⁴ Cf. aussi la réécriture que fera Longus dans ses *Pastorales*, 1, 17, 3 (τὸ πρόσωπον ὅτι λευκότερον ἀληθῶς καὶ τοῦ τῶν αἰγῶν γάλακτος).

¹⁵ Sur la sensualité du murmure, cf. *Id. II*, v. 141.

¹⁶ Ainsi se trouve annoncée la douceur de miel de la syrinx de Daphnis, *μελίπνον* (v. 128), l'allusion fonctionnant comme symbole poétique (les poètes sont souvent nourris de miel ou ont la bouche pleine de miel); sur cet aspect, cf. HUNTER, *Theocritus...*, p. 105–106.

¹⁷ Cf. C. KOSSAIFI, «*Un temple...*», n° 104, principalement p. 18–23 et C. CUSSET, «*Nature et poésie dans les Idylles de Théocrite*», *op. cit.*, p. 148–149.

¹⁸ Sur le mythe de la cigale, symbole du chanteur tout entier voué à son art, cf. Platon, *Phèdre* 258e–259d, qui en est l'inventeur (cf. P. FRUTIGER, *Les mythes de Platon*, Paris, 1930, p. 233 et V. GOLDSCHMIDT, *Les dialogues de Platon*, Paris, 1948, p. 324), Callimaque, fr. 1 Pf....

terme πίτυς, que Théocrite a préféré à πεύκη¹⁹ et qui évoque la nymphe Pitys aimée de Pan, le pâtre-poète, prophète de la nature, peut seul sentir et dire la présence du sacré qui irrigue le quotidien²⁰ et nourrit le chant bucolique.

Cette élaboration littéraire de la nature va de paire avec une confusion des règnes végétal, animal et humain, caractéristique du mythe bucolique qui idéalise les relations de l'homme et de l'animal en une étroite interpénétration. Le pâtre est uni à son troupeau en un lien à la fois moral et affectif. Soucieux de son bien-être, il veille à ce qu'il ne manque de rien, même si les bêtes ne lui appartiennent pas. Ainsi, Corydon n'hésite pas à mener le troupeau qu'il garde «là où pousse tout ce qu'il y a de bon» (IV 24–25) ou à «donner une botte d'herbe tendre» à une génisse amaigrie (v. 18) dont il déplore sincèrement la souffrance. De même, avant d'être amoureux de Galatée, le Cyclope prenait plaisir à cueillir du feuillage vert, bien tendre pour ses agnelles (XI 73–74)²¹. Car c'est dans les soins quotidiens qu'il dispense à ses bêtes que le pâtre goûte le bonheur, comme Daphnis, le prestigieux bouvier de l'*Idylle I*, le rappelle en des vers dont la formulation évoque celle de l'épigramme funéraire: Δάφνις ἐγὼν ὄδε τῆνος ὁ τὰς βόας ὄδε νομεύων, / Δάφνις ὁ τῶς ταύρωσ καὶ πόρτιασ ὄδε ποτίσδων (I 120–121). Outre une certaine jouissance narcissique qui rapproche Daphnis d'Hippolyte, comme le dit Hunter²², il nous semble que l'anaphore de Δάφνις et de ὄδε souligne également l'amertume extrême du bouvier nostalgique de son bonheur passé et victime des tourments qu'Aphrodite lui inflige contre son gré, le privant ainsi de sa liberté et de la paix simple qu'il trouvait dans une vie en symbiose avec la nature et les animaux²³; mais, comme souvent dans les *Idylles* bucoliques, la lecture existentielle n'épuise pas le sens qui ne prend toute sa richesse que dans une interprétation poétique: par le jeu sur les genres qui ouvre l'idylle sur l'épigramme, la tragédie ou l'élégie²⁴ et par l'élaboration rythmique et sonore, Théocrite fait de Daphnis un poète callimachéen²⁵, tout en lui donnant l'envergure d'un maître à penser. D'ailleurs Thyrsis se présente implicitement comme son disciple quand il introduit son chant par une formulation qui évoque celle de Daphnis: Θύρσις ὄδ' ὤξ Αἴτνιασ, καὶ Θύρσιδος ἀδέα φωνά

¹⁹ Théocrite n'utilise ce terme en VII 88 (à propos de Comatas) et XXII 40.

²⁰ Sur cet aspect à propos de Virgile, cf. l'analyse de D. MILLET-GERARD, *Le chant initiatique. Esthétique et spiritualité de la Bucolique*, Genève, éd. Ad Solem, 2000.

²¹ Cf. Virgile, *Bucoliques II* 69–72, avec la différence que Théocrite insiste davantage ici sur la composante existentielle de la paix bucolique, alors que Virgile, dans sa réécriture du passage, met plus nettement l'accent sur la dimension poétique (la vigne à tailler, la corbeille à tresser). Constituer une réserve de feuillages pour nourrir ses bêtes pendant l'hiver est par ailleurs une prescription importante que Virgile répète deux fois dans ses *Géorgiques*, III 300–1 et 320–1.

²² L'auteur renvoie aux v. 1078–79 et 1363–6 de l'*Hippolyte* d'Euripide, in *Theocritus*, p. 99–100.

²³ Cf., à propos de sa mort, les v. 71–75 (deuil des animaux sauvages et domestiques) et VII 74–77 (thrène cosmique de la nature).

²⁴ Outre cette formulation épigrammatique, Daphnis s'exprime également en héros tragique (procédé de l'*adynaton*, v. 132–136), en poète élégiaque (thrène sur sa mort, v. 115–118), tout en trouvant parfois des accents épiques (appel et adieu à Pan, v. 123–130).

²⁵ Selon Callimaque, un poème doit en effet être varié (πολυειδία) comme l'était l'œuvre de Ion de Chios (cf. *Iambe XIII*) et bref pour pouvoir être sculpté jusque dans ses moindres détails grâce à un patient travail sur les vers et les sonorités, capable de donner à la σύνθεσις λέξεως la texture musicale qui fait sa beauté (πίονος déjà valorisé par Philéas, fr. 10, v. 3–4 Powell); cf. *Aitia* 1, 5–6 et 23–24 Pf., *Hymne à Apollon*, v. 110–112, épigramme 27, v. 3–4 (sur Aratos de Soles)... Sur ces aspects, cf. C. KOSSAIFI, *Recherches...*, p. 40–52 (variété) et 22–26 (brièveté et travail poétique).

(«Je suis Thyrsis d'Aitna, Thyris à la voix douce»²⁶, v. 65), tout en rappelant, à travers la notion de douceur, ἀδέα, le lien étroit qui unit le pâtre à l'art et à la nature²⁷, au point que les frontières qui séparent l'humain de l'animal ont tendance à s'effacer.

En effet, comme il est habitué à vivre chaque jour avec son troupeau, le chevrier n'hésite pas à reproduire le comportement de ses bêtes, comme Comatas, si heureux d'avoir remporté l'agon qui l'oppose à Lacon qu'il se voit «sauter jusqu'au ciel» (V 144). Inversement les animaux ont une affection réelle pour leur berger auquel ils témoignent des sentiments presque humains. Les vaches d'Aigon, dans l'*Idylle IV*, le «regrettent en mugissant», μυκόμεναι (...) ποθεῖντι (v. 12), et «ne veulent plus brouter», οὐκέτι λῶντι νέμεσθαι (v. 14): G.W. Lawall²⁸ voit dans cette relation fusionnelle du pâtre et de ses bêtes une image de l'amour et un moyen d'étude psychologique de l'âme humaine, tandis que R. Hunter²⁹ y lit une dévalorisation de Corydon incapable de comprendre que les vaches ont tout simplement faim! Ces analyses divergentes soulignent les riches possibilités de lectures plurielles qu'offre l'œuvre de Théocrite, construite avec tant de finesse qu'elle permet les approches les plus variées. En effet, l'interprétation de Lawall s'appuie sur la sensibilité des bêtes capables de communiquer avec leur pâtre par la musique, comme l'a montré J. Duchemin³⁰, tandis que Hunter met l'accent sur l'humour du poète.

Cette ambivalence se retrouve dans la hiérarchie bucolique qui place les pâtres – à l'exception du porcher que Théocrite élimine de sa poésie³¹ – sur une échelle qui va du plus raffiné au plus grossier. Tout en haut se trouve le bouvier; fin musicien et habile poète, il est l'être «le plus évolué»³² et le plus prestigieux, à l'image du mythique Daphnis de l'*Idylle I*. Maître de lui et de ses sentiments, il sait se montrer convivial et respectueux d'autrui, comme en témoigne l'agon qui oppose «Daphnis le bouvier» à Damoitas, dans l'*Idylle VI*, mais, étant un être entier, il s'investit parfois de toute son âme, à l'image de Daphnis qui refuse l'amour de la fille jusqu'à la mort. Tout en bas se tient le chevrier, en étroit contact avec la nature, marchant «nu-pieds», νήλιπος (IV 56), même dans la montagne, spontané, parfois bestial, comme Comatas dans l'*Idylle V*. Maladroit en amour, il est souvent qualifié de δύσερος, incapable d'aimer, l'adjectif constituant un reproche dans la bouche de Galatée (VI 7) et même une injure quand Priape, ironique, se moque de

²⁶ Le texte marque une disjonction nette entre Thyrsis et sa voix que Ph.E. LEGRAND ne rend pas dans sa traduction: «et douce est la voix de Thyrsis», le concept d'ἀδύ se trouve incarné dans l'organe vocal qui devient autonome par rapport au chanteur pour devenir symbole concret de la musicalité des vers.

²⁷ L'*Idylle*, comme nous l'avons dit *supra*, s'ouvre sur l'adjectif ἀδύ.

²⁸ In *Theocritus' Coan Pastorals*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1967.

²⁹ *Theocritus...*, p. 134. L'auteur évoque aussi l'interprétation psychologique erronée que fait Corydon du mal-être des vaches, en «(assimilant) la situation à celle de l'eros humain» et il renvoie à ce qu'il appelle «the 'pathetic fallacy'».

³⁰ In *La houlette et la lyre. Recherches sur les origines pastorales de la poésie* (I. Hermès et Apollon), Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 107-108; cf. aussi N. KAZANTZAKI, *Le Christ crucifié*, p. 156-157 (livre de poche).

³¹ La disparition du porcher, si important chez Homère, comme en atteste le personnage d'Eumée, peut s'expliquer par le symbolisme négatif du porc et surtout par le fait qu'il n'a pas de lien avec Pan, le dieu essentiel des *Idylles* bucoliques de Théocrite, comme nous le verrons.

³² C. MEILLIER, «la fonction thérapeutique de la musique et de la poésie dans le recueil des 'Bucoliques' de Théocrite», p. 166, in *B.A.G.B.*, 2, juin 1982, p. 164-186.

Daphnis (*I 86*). Quant au berger, il est placé au milieu de l'échelle et n'a pas de caractéristique propre: il peut être élevé au rang du bouvier, comme Thyrsis dans l'*Idylle I*, ou rabaissé au niveau du chevrier, comme Lacon dans l'*Idylle V*. Ce schéma de base est bien sûr susceptible de nombreuses variations, en fonction de l'idée que Théocrite veut exprimer. Pour dévaloriser un personnage, il montre un bouvier indigne de son rang; c'est ainsi que, dans l'*Idylle IV*, il se moque des prétentions artistiques et du désir de gloire d'Aigon, qui néglige ses vaches et méconnaît le bonheur bucolique pour une chimère. A l'opposé, certains chevriers, à l'exemple de Lycidas ou de Comatas dans l'*Idylle VII*, ont su entrer en consonance avec la nature d'une façon tellement harmonieuse qu'ils atteignent un statut poétique, voire mythique³³. En jouant sur les codes bucoliques, Théocrite a des ambitions plus élevées que celles d'un simple jeu de masques: loin de se réduire à la mascarade bucolique, telle que l'a définie R. Reitzenstein³⁴, sa poésie éclaire les multiples facettes de l'âme humaine, tourmentée par les désirs, avilie par les souffrances, soumise à la mort; à cette quête perpétuelle du bonheur, elle apporte une réponse, celle de la paix bucolique dont l'image est artistiquement très élaborée et qui se synthétise dans la figure de Pan.

Pan ou la double facette du bonheur bucolique

Complice des sentiments des personnages, bruissante d'une vie mystérieuse, la nature est le lieu du bonheur et du chant, mais elle est aussi le réceptacle du divin. Habitée par les Nymphes, les «Satyres (et les) Pans³⁵ qui ont de vilaines pattes», comme le dit le vieux de l'*Idylle IV* (v. 62–63), elle est le domaine de Pan, la divinité majeure des *Idylles* bucoliques, sur laquelle jurent tous les pâtres³⁶, parce qu'elle est pour eux un repère essentiel et un compagnon qui comprend et partage leurs désirs. Ainsi Lacon affirme «par Pan, dieu des rivages», τὸν Πάνα τὸν ἄκτιον (*V 14*), qu'il n'a pas volé la toison de Comatas. Loin de faire allusion à une statue ou à un temple particuliers, comme le croit Gow³⁷, l'épithète ἄκτιος renvoie à l'aspect marin de Pan³⁸, le rusé fils d'Hermès capable, par le fumet d'un repas de poissons, de séduire Typhon pour mieux le perdre³⁹, mais elle évoque aussi la technique particulière que, selon Oppien⁴⁰, les pêcheurs utilisent pour capturer par ruse les sargues qui se rapprochent des côtes, à l'époque de la canicule: ils se déguisent en chèvres, dont l'odeur attire ces poissons, puis ils jettent à la mer «de la farine d'orge rôtie avec de la viande de chèvre» et ils n'ont plus

³³ Sur cet aspect, cf. C. KOSSAIFI, *Recherches...*, p. 234–239.

³⁴ In *Epigramm und Skolion*, Giessen, 1893, cité et critiqué par Ph. E. LEGRAND, *Etude sur Théocrite* (abrégé: *Etude*), Fontemoing, Paris, 1968 [1898], p. 142–150.

³⁵ La céramographie et la littérature théâtrale du Ve siècle font parfois allusion à cette pluralité des Pans (cf. S ad *IV 62–63*) et Nonnos de Panopolis dans ses *Dionysiaques*, dénombrera quatorze Pans issus du Pan primordial et deux fils d'Hermès et de Nymphes. Pour plus de précisions, cf. A.S.F. GOW II, p. 91 et Philippe BORGÉAUD, *Recherches sur le dieu Pan*, Bibliotheca Helvetica Romana XVII, 1979, p. 75.

³⁶ Pan apparaît dans les *Epigrammes II, III et V* (surtout v. 5–6) et dans les *Idylles I 3, 16–18, 123–129*, où il est même appelé ὄναξ, «souverain»; *IV 47, 63; V 14, 58, 141; VI 21; VII 103–114*. Le poème figuré *Syrinx* lui est consacré. Le serment «par Pan» se trouve aussi dans l'*Oaristys* [*Id. XXVII*], v. 21, 36, 51.

³⁷ II, p. 97.

³⁸ Il est honoré par les pêcheurs: cf. A. P. VI 11–16; 179–187; 196; X 10.

³⁹ Il quitte son repère et Zeus le foudroie. La Souda se réfère à une version proche selon laquelle Pan capture Typhon dans un filet de pêcheurs.

⁴⁰ *Halieutiques IV 348 ss.* Cf. Ph. BORGÉAUD, p. 172–173.

qu'à lancer leurs filets pour attraper en masse les sargues qui se sont dirigés vers cette odeur qui les enchante. La séduction de Pan α/κτιοῖς est aliénante comme celle que Lacon utilise contre Comatas, qu'il tente de séduire en lui vantant les charmes de son côté (v. 31–34) pour l'obliger à le rejoindre dans l'espoir de remporter sur lui une victoire symbolique et d'avoir ainsi un avantage psychologique dans l'agon qui va l'opposer au chevrier. Le serment par Pan ἄκτιος n'est pas innocent: il renvoie au dieu de la ruse, à celui qui règne sur les *chèvres*, qui les protège et les chasse à sa guise, maître d'elles comme Lacon voudrait être maître du *chevrier* Comatas⁴¹... Pan est donc une réalité, matérielle et psychologique, dans le monde bucolique théocritéen qu'il marque de son empreinte mystérieuse et sauvage.

Fréquentant surtout la terre aride de la dure Arcadie grecque⁴², Pan est une divinité primitive qui unit en elle l'animal, l'humain et le divin. Dieu thériomorphe, il est le seul à «monter les chèvres», αἰγιβάτης⁴³, au contraire des autres divinités pastorales qui, dans leur évolution, ont perdu leurs antiques caractéristiques animales⁴⁴, tel, par exemple, Apollon, peut-être à l'origine un dieu rat guérisseur, qui a pu aussi être associé au loup⁴⁵, mais qui s'est progressivement «humanisé», spiritualisé en quelque sorte, pour devenir plus simplement le protecteur des champs et des animaux, le maître du chant et de la poésie, connaissant aussi bien le pâturage où paissent ses bêtes, νομός, que les règles de l'air musical νόμος⁴⁶. Il en va de même pour Hermès qui passe en général pour le père de Pan à qui il a d'ailleurs donné sa ruse malicieuse et son habileté à tirer profit des ressources de la nature⁴⁷. Dieu des ovins et des «pauvres hères»⁴⁸, porteur de la ῥάβδος⁴⁹, immortalisé dans l'attitude du criophore, il aurait pu occuper la place de Pan dans les idylles bucoliques de Théocrite, d'autant plus qu'il «peut emprunter, par

⁴¹ Cette analyse est tirée de notre article sur les dieux dans les *Idylles* bucoliques, dans lequel le lecteur trouvera d'autres exemples de cette étroite interrelation, parfois allusive, entre Pan et les pâtres, p. 62-64, in «les dieux dans les *Idylles* bucoliques de Théocrite. Bonheur et souffrance», *R.E.A.*, 104, 2002, n° 1-2, p. 61-83.

⁴² Sur la façon négative dont les Grecs percevaient l'Arcadie, cf. Ph. BORGEAUD, p. 15-69.

⁴³ Cf. Théocrite, *Epigr.* V (= *A.P.* IX 433), Nicarchos (*A.P.* VI 31).

⁴⁴ Cf., par exemple, Déméter à tête de cheval en Arcadie ou l'antique Zeus-loup suggéré par les rites secrets du Lycée: cf. P. LEVEQUE et L. SECHAN, *Les Grandes divinités de la Grèce* (A. Colin, L'Ancien et le Nouveau, deuxième édition augmentée, Paris, 1990), p. 87-88 (Zeus) et p. 135-136 (Déméter).

⁴⁵ P. LEVEQUE et L. SECHAN, *op. cit.*, voient dans l'épithète Σμινθεός, qui qualifie parfois Apollon, la trace d'un ancien dieu rat guérisseur (p. 216) qui complèterait la fonction bénéfique de son fils Asclépios, à l'origine un dieu taupe; ils signalent des «analogies remarquables» avec le dieu indien Rudra (p. 237). En ce qui concerne les liens d'Apollon avec le loup, «bien attestés» dans le culte, cf. p. 206 et note 72, p. 219. Notons cependant que l'épithète de Λύκειος / Λύκιος n'a pas un sens clair puisque, outre *destructeur de loups*, elle peut signifier *dieu de Lycie* ou *dieu de la lumière*, soulignant ainsi la complexité de cette divinité. Cf. Call, fr. 1 et la note de C. TRYPANIS *ad hoc* (Loeb Classical Library).

⁴⁶ Apollon νόμος apparaît ainsi à la fois «pasteur et musicien»; cf., à ce sujet, J. DUCHEMIN, p. 235-253.

⁴⁷ Cf. l'*Hymne homérique à Hermès* (vol des vaches d'Apollon, invention de la lyre...). Pour Pan, fils d'Hermès, cf. aussi Platon, *Cratyle* 408 c; *A.P.* XVI 229. Chez Pindare (fr. 100), il est fils d'Apollon.

⁴⁸ L'expression est de J. Duchemin, *op. cit.*, p. 203. Sur Hermès νόμος, cf. *H. Hom. à Hermès* 567-71, Aristophane, *Thesm.* 977-8, etc.

⁴⁹ Dans l'imagerie homérique, il ne semble jamais tenir la μάστιξ du bouvier que lui a remise Apollon (*H. Hom. à Hermès*, v. 497). Cf., à ce sujet, G. SIEBERT in *LIMC*, tome V, vol. 1, p. 288 (col. 2).

métamorphose, les traits d'un bouc⁵⁰. Mais, s'il peut, accidentellement, devenir bouc, il ne l'est pas par nature. Seul Pan est à la fois homme et bête, tout en restant véritablement dieu. Il apparaît ainsi comme l'archétype mythique de l'homme dans toute sa complexité puisqu'à l'élément proprement *humain* il unit l'*animalité* de pulsions parfois inconscientes et la spiritualité de cette musique *divine* par laquelle il sublime consciemment son désir. Selon l'analyse de J. Hillman⁵¹, l'aspect physique repoussant de Pan, ses accès de fureur et la peur «panique» qu'il peut provoquer sont à l'image de notre bestialité innée, parfois mal contrôlée; mais son désir pour Syrinx, sublimé par la musique, nous apprend aussi comment dominer cette violence. En Pan se dessinent les trois facettes qui, selon la psychanalyse freudienne, structurent une personnalité: le *ça* (transcrit, au niveau du mythe, par l'image du *bouc*), le *moi* (correspondant à l'aspect *humain* de Pan) et le *surmoi* (suggéré par sa nature *divine*). Parce qu'il est l'image vivante de l'harmonieuse relation qu'entretiennent en lui l'homme, le dieu et l'animal, Pan peut devenir un modèle pour les pâtres.

Il leur propose un bonheur simple dans la jouissance de l'instant, en les invitant à satisfaire leur désir sans complications psychologiques et, au besoin, par la violence, comme il le fait lui-même⁵². En effet, dans ce monde primitif, les relations amoureuses restent frustes et la logique bestiale, à l'image de ce que le bouc fait aux chèvres: «je désire, donc je prends». C'est ainsi que «le vieux» de *l'Idylle IV*, «excité», ἐκίσθη (v. 59), par la «belle aux sourcils noirs», satisfait son désir en «ayant commerce avec elle», ἐνήργει (v. 61). Les verbes employés mettent en avant l'acte sexuel et soulignent la réduction du partenaire à un simple objet de plaisir⁵³. De la même façon, la relation que Comatas a entretenue avec Lacon associe implicitement⁵⁴ la violence qu'il a fait subir à son compagnon, ἐπύριζον (V 41), aux bêlements des chèvres que le bouc «perce», ἐτρύπη (v. 42). Le vocabulaire utilisé, et particulièrement le verbe τρυπάω-ῶ rapproche clairement le chevrier Comatas de son modèle divin, Pan, qui aime à reproduire au niveau humain les gestes animaux; comme le dit Priape, «le chevrier, quand il voit les chèvres se faire saillir, a les yeux qui brûlent de ne pas être lui-même bouc» (I 87–88), c'est-à-dire pleinement animal, jouissant de la simple satisfaction de son désir, sans souffrances ni complications psychologiques, comme Pan «qui monte les chèvres». Comatas évoque à nouveau ce rapport bestial dans l'agon où il savoure le plaisir de se sentir dieu et maître d'un Lacon réduit à l'attitude passive de la femme. C'est du moins ce que suggèrent les verbes κατελαύνειν

⁵⁰ Ph. BORGEAUD, p. 102 et note 206 où l'auteur renvoie à Lucien, *D. Deor.* 22; schol. Theocr. VII 109; Serv., *Ad Verg. Aen.* II 44.

⁵¹ *Pan et le cauchemar*, Imago, Paris 1972; traduction française 1979.

⁵² Sur la violence redoutée des assauts sexuels de Pan, cf. Euripide, *Hélène*, v. 190 et Calimaque, fr. 689 Pf. (τρύπανον ἀπολικόν); cf., à ce sujet, l'analyse de Ph. BORGEAUD, p. 116–117. Pour l'art, cf. le cratère de Boston 10. 185 (in BEAZLEY, *Der Panmaler*, Berlin, 1931, 9–11, pl. 2 et 4).

⁵³ HUNTER, *Theocritus*, p.143, va même jusqu'à penser à la zoophilie et, s'appuyant sur l'endroit où l'acte a lieu (une étable, v. 61) et sur la «comparaison avec les Satyres et les Pans, fameux pour leurs pratiques bestiales», il propose de voir dans la belle un animal de la ferme.

⁵⁴ Nous ne partageons pas l'approche de K.H. STANZEL qui, même dans ce contexte, souligne la nette distinction entre les sexualités humaine et animale et ne voit dans le rapprochement du bouc et des chèvres avec Comatas et Lacon qu'un «simple parallèle», in *Liebende Hirten. Theokrits Bukolik und die alexandrinische Poesie*: Teubner, Stuttgart und Leipzig, 1995, p. 90.

(v. 116) qui, dans son sens érotique, n'est utilisé que pour évoquer un rapport avec une femme⁵⁵, et ποτικικλίσδεν (v. 117), à la connotation féminine⁵⁶. Ainsi, si, comme le dit Stanzel (p. 93), «cet acte unique est pour Comatas un moyen de manifester sa supériorité et sa force masculine», il est surtout l'image du bonheur simple, voire fruste, que propose Pan: jouir de sa virilité en faisant abstraction de tout sentiment. Lacon lui-même partage cette conception de la vie puisqu'il évoque avec plaisir les moments où, «sur les fleurs», il «souille», μολύνει, l'enfant (v. 87), objet soumis à son désir. De même, Simichidas chante un amour purement physique, sans complications sentimentales, comme celui qui l'unit à la courtisane Myrto⁵⁷ et qui lui apporte la satisfaction d'un désir aussi naturel que celui qui saisit «les chèvres, au printemps», ὅσον εἶραρος αἴγες ἔρανται (VII 97), et il érige cette conduite en règle de vie pour son ami Aratos, tourmenté par son amour malheureux pour Philinos.

Quand le pâtre refuse ce bonheur bestial qui apaise le corps mais laisse l'esprit insatisfait, il fait encore comme Pan qui, en fabriquant la flûte qui porte son nom, a su sublimer «son désir brûlant», πόθοιο πυρισμαράγου (*Syrinx*, v. 8): il n'a pas pu posséder *Syrinx*, pas plus que Pitys ou qu'Echo, mais, en exhalant sa plainte en sons aigus et douloureux, il fait de sa souffrance un chant poétique et, «par ses doux accents», ἀδὸν μελίσδοις⁵⁸, il charme et il enchante. Aussi la *syrinx* est-elle «double», à l'image du dieu qui, dans la mythologie hellénistique⁵⁹, l'a conçue et façonnée. Elle peut exprimer l'ardeur du désir et le plaisir de séduire, «(distillant)» alors «une bonne ivresse; faisant fusionner la terre, la mer, le ciel étoilé dans le tissu de son harmonie, elle relie l'homme aux dieux, soutient l'univers, donne le rythme»⁶⁰. Mais quand ressort la violence de la frustration, elle se fait plaintive, douloureuse, funèbre et peut même «apparaître parfois comme un instrument de communication avec l'au-delà»⁶¹. C'est pourquoi, quand le pâtre est torturé par un amour qui ne s'apaise pas, il lui reste le chant de la *syrinx*, comme un cri vers les dieux, musique jaillie de son corps possédé par un désir trop intense, mélodie qui dit la souffrance et qui reconstruit le réel dans l'imaginaire de l'art, comme une promesse de paix. Née de Pan, la *syrinx* est la preuve concrète de la présence du dieu dans le monde des pâtres; elle rythme leurs concours musicaux (cf. I 3), les aide à dépasser un vécu douloureux et les fait fusionner avec la nature dont elle est issue. Elle

⁵⁵ Cf. H.G. LIDDELL, R. SCOTT, H. STUART JONES, R. MACKENZIE, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1968 [9^e éd], s.v. κατελαίνω, 3 κ. γυναικός et J. HENDERSON, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*: Second Edition, New-York-Oxford 1991, p. 162. Le verbe est utilisé aussi par Aristophane et se retrouve sous sa forme simple, ἐλαίνειν, dans l'*Idylle III*, v. 2.

⁵⁶ Cf. J. HENDERSON p. 179.

⁵⁷ Le nom de Myrto suggère en effet la courtisane, le myrte étant une métaphore connue: cf. J. TAILLARDAT, *Images d'Aristophane*: Paris 1965, p. 75-76; cf. aussi HEADLAM, à propos d'Hérodas, I 89 et II 76, et C. KOSSAIFI, «L'Onomastique bucolique dans les *Idylles* de Théocrite. Un poète face aux noms», p. 352-3, in *R.E.A* 104 (juin 2002), p. 349-361.

⁵⁸ *Syrinx*, 17; la même expression se trouve dans l'*Idylle VII*, v. 89, à propos de Comatas (ἀδὸν μελίσδομενος).

⁵⁹ Le mythe de *Syrinx*, comme tous les schémas narratifs relatifs à Pan, a été élaboré à l'époque hellénistique. Dans la mythologie classique, c'est Hermès qui invente la *syrinx*: cf. *Hymne homérique à Hermès* v. 512, Euphorion, cité par Athénée IV 82, p. 184 a, Ps. Apollodore III 10, 2.

⁶⁰ Ph. BERGEAUD, p. 181, qui souligne l'ambiguïté de cette musique, à la fois instrument d'apaisement et de folie panique.

⁶¹ Ph. BERGEAUD, p. 129.

est promesse de bonheur, un bonheur d'autant plus véritable qu'il est nourri de la souffrance.

Pan, qui unit en lui bestialité naturelle et spiritualité artistique⁶², apparaît donc comme l'archétype du monde bucolique, lieu de douceur et de tensions, de bonheur et de souffrance, que Théocrite synthétise dans la figure de Daphnis, le mythique bouvier de l'*Idylle I*. Heureux de s'occuper de ses bêtes et de jouer de la syrinx, chéri de Pan, des Nymphes et des Muses, Daphnis vivait heureux avant d'être victime d'Aphrodite et d'Eros. Tourmenté par un amour qu'il refuse, il choisit une mort initiatique⁶³ qui fait de lui un symbole poétique⁶⁴ et une hypostase de Pan⁶⁵, à qui, à l'instant de sa mort, il lègue sa «syrinx que lie l'épaisse cire, à l'haleine de miel», *πακτοῖο μελίπρουν / ἐκ κηρῶ σύρριγα* (v. 128–129); par ce don, dont la portée symbolique est suggérée par le double sens de l'adjectif *μελίπρουν*⁶⁶, il caractérise le plaisir esthétique et émotionnel de cette musique qui détend le corps par sa «bonne odeur» et apaise l'âme par ses «doux accents». En offrant sa syrinx à Pan, Daphnis lui donne son souffle vital⁶⁷, il se dénude symboliquement pour s'offrir à l'eau qui va le prendre et, en effet, comme le chante Thyrsis, «il (entre) dans le courant; le tourbillon engloutit l'homme qui était aimé des Muses, celui qui n'était pas détesté des Nymphes», *χὼ Δάφνις ἔβα ῥόον· ἔκλυσε δῖνα / τὸν Μοῖσαις φίλον ἄνδρα, τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπεχθῆ* (v. 140–141). L'expression *ἔβα ῥόον*, très ambiguë⁶⁸, assure au thème de l'eau une large survie dans la littérature pastorale⁶⁹ et donne à Daphnis un statut mystérieux qui l'impose comme une figure essentiellement bucolique dont Théocrite a façonné la légende⁷⁰ pour en faire un initiateur et un symbole. En effet, s'il a choisi Daphnis comme inventeur de la poésie bucolique, de préférence à Ménalcas, dont le destin, la figure et la fonction sont pourtant semblables⁷¹, c'est aussi pour son lien étroit avec la nature et, plus précisément, le laurier, *δάφνη*, qui lui a donné son nom, *Δάφνις*⁷². Or le

⁶² Pour plus de détails, cf. notre étude, «les dieux...», p. 62–74.

⁶³ Sur la portée initiatique de la mort de Daphnis, cf. notre étude, «Daphnis et Daphné. Mythe et poésie dans l'*Idylle I* de Théocrite», p. 134–137 et 139–143, in *B.A.G.B.*, 1, 2005, p. 113–144.

⁶⁴ C'est pourquoi, dans le premier couplet de l'agon qui l'oppose à Lacon (V 80–81), Comatas se dit «plus chéri des Muses que le chanteur Daphnis». Les souffrances de Daphnis, devenues proverbiales (cf. V 20: «si je te crois, que j'aie à supporter les souffrances de Daphnis»), étaient d'ailleurs le sujet du chant qui a rendu Thyrsis célèbre (I 19).

⁶⁵ Sur cet aspect, cf. C. KOSSAIFI, «Daphnis et Daphné...», p. 129–143.

⁶⁶ *Μελίπρουν* peut signifier *aux doux accents* (cf. Limenius, Powell, *Coll. Al.*, p. 149. 13: *μελίπρουν αὐδάν*) ou *à la douce odeur* (cf. *A.P.* VI 231: *μελίπρουν λίβανος*). Cf. A.S.F. Gow II, p. 27 ad I 128.

⁶⁷ Sur cet aspect, cf. C. MEILLIER, *op. cit.*

⁶⁸ Cf. le commentaire de GOW II, p. 30–31 et HUNTER, p. 67.

⁶⁹ Sur cet aspect, cf. F. LAVOCAT, «Espaces arcadiques. Esquisse pour une hydrographie pastorale», *Etudes Littéraires*, 34, 1–2, 2002, p. 153–167.

⁷⁰ Sur l'originalité de la version théocritéenne obscure même aux commentateurs anciens de Théocrite, cf. C. KOSSAIFI, «Daphnis et Daphné...», p. 123 avec références, notes 69.

⁷¹ Sur Ménalcas, qui passe pour avoir été l'amant de Daphnis, cf. S 8. 53 d 55, 9 *arg.*; fr. 2 Powell et Cléarque, *Erotica*, fr. 32 Wehrli (= Ath. 14. 619 c–d). R.L. HUNTER, *Theocritus...*, p. 66, rappelle d'ailleurs que Ménalcas et Daphnis ont été «les premiers inventeurs rivaux» de la poésie bucolique. Pour Daphnis inventeur de la poésie bucolique, cf. Diodore de Sicile, 4. 84 et les références que nous avons données dans notre étude, «Daphnis et Daphné...», p. 113, note 1.

⁷² Il serait né ou aurait été exposé dans un bosquet de lauriers, *ἐν δάφνῃ*, d'après Elien, *H.* V. 10. 18.

laurier est la plante d'Apollon⁷³ et cette allusion fonctionne comme un contre-modèle: face à la «grande» poésie que symbolise ce dieu, Théocrite entend dresser l'humble poésie du βουκόλος Daphnis, comme, à l'intérieur même du monde bucolique, il oppose symboliquement le chevrier Comatas, poète de Pan, à l'apollinien Lacon, dans l'agon de l'*Idylle V*⁷⁴. Par le personnage de Daphnis, Théocrite concrétise la dimension essentiellement poétique du monde bucolique, dans lequel tous les pâtres chantent ou jouent de la syrinx, en gardant leurs bêtes elles-mêmes sensibles à la musique⁷⁵. En façonnant cette figure, il donne à l'univers bucolique la dimension d'un mythe dont la spécificité réside à la fois dans la relation particulière de l'homme avec la nature et les dieux (Daphnis est uni au laurier et il est chéri de Pan et des Nymphes) et dans l'élaboration stylistique du contenu (Daphnis, aimé des Muses, enchante par le chant de sa syrinx). Chaque *idylle*, amoureusement polie, éclaire une facette de cet univers, jouant sur des contrastes de caractères ou de tonalités qui sont autant d'invites à la création littéraire.

Le monde bucolique se construit en effet sur un ensemble de codes et de symboles qui visent à créer l'image du bonheur dans la simplicité *naturelle* d'un environnement complice. Il s'agit d'un univers à part, dans lequel, comme le disait Scaliger, «les choses n'entrent (...) que si elles acceptent d'être parlées dans le langage du monde des bergers, que si elles savent s'adapter à ce système de l'imaginaire»⁷⁶. C'est par l'artifice de l'*art* que se construit cette *nature*⁷⁷, moyen d'exploration de l'âme humaine en même temps que «laboratoire de poésie totale»⁷⁸ et de recherches sur le langage et le pouvoir des mots. Comme le remarque Harry Berger Junior, «le 'naturel' dans la poésie bucolique est déjà un artifice tissé» qui vise à «attirer l'attention du lecteur sur l'art avec lequel le poète prétend être naturel et non sur son 'naturel'»⁷⁹. Les *Idylles* bucoliques de Théocrite se construisent ainsi sur un incessant mouvement de balancier et une perpétuelle tension entre réalisme⁸⁰ et symbolisme⁸¹, mimétisme et analogie⁸², ce dont témoigne

⁷³ Sur la légende de Daphné, métamorphosée en laurier pour échapper à la poursuite d'Apollon, cf. Ovide, *Mét.* I 531 ss; cf. aussi [Apollodore] *Biblio.* I, 7, 9; Hygin, *Fables* 203; Pausanias, VII, 20, 2 et X, 5, 3; Parthénios, *Narr. Amat.* 15.

⁷⁴ Nous avons analysé en détail cet agon que gagne logiquement Comatas, dont Théocrite a fait le chevrier et le poète de Pan; nous nous permettons donc de renvoyer le lecteur à notre étude: «Le poète de Pan. Les raisons de la victoire de Comatas dans l'*Idylle V* de Théocrite», *R.E.G.*, 115, 1, 2002, p. 75-109.

⁷⁵ Nous avons déjà évoqué cette réalité, bien analysée par J. DUCHEMIN, *op.cit.*; cf. aussi C. KOSSAIFI, *Recherches...*, p. 195-202.

⁷⁶ In G.B. CONTE, *Saggio in Ovidio*, Rimedi contro l'amore, a cura di Caterina Lazzarini, Venise, 1986, p. 46, note 5.

⁷⁷ Sur cette dialectique de l'art et de la nature, fondamentale dans la littérature bucolique, cf., par exemple, R. HUNTER, *Theocritus*, p. 193.

⁷⁸ L'expression est de J.-P. NERAUDAU, à propos des *Bucoliques* de Virgile, *Les Belles Lettres*, «Classiques en poche», 1997, p. XXXII. Cf. aussi C. SEGAL, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Theocritus and Virgil*, Princeton Univ. Press, 1981, p. 4-5, qui voit dans la poésie bucolique une distillation du processus de création poétique.

⁷⁹ In «The Origins of Bucolic Representation. Disenchantment and Revision in Theocritus' Seventh Idyll», p. 34, *Classical Antiquity*, III, 1, 1984, p. 1-39.

⁸⁰ Cf. Ph.E. LEGRAND, *Etude*, p. 150: «les idylles à personnages rustiques semblent bien avoir été véritablement ce pour quoi on les prend d'ordinaire: des tableaux de la vie de campagne» (à l'issue de son étude de la thèse de Reitzenstein, p. 141-150).

⁸¹ Cf. la théorie de la mascarade bucolique, développée par E. REITZENSTEIN, appliquée à Virgile par HERRMAN, *Les Masques et les Visages dans les Bucoliques*, Bruxelles, 1930.

l'humour raffiné du poète, qui s'exprime, par exemple, dans l'ambigu sourire de Lycidas, καὶ μ' ἀτρέμας εἶπε σεσαρώς / ὄμματι μειδιόωντι, γέλωσ δέ οἱ εἶχετο χεῖλες, que Hunter⁸³ paraphrase ainsi: «avec une moquerie imperturbable et un œil souriant, il parla et un sourire flottait sur ses lèvres» (VII 19–20). Par le jeu de l'intertextualité et les effets d'échos érudits, Théocrite assimile Lycidas à Dionysos, qui, dans *l'hymne* homérique qui porte son nom, atteste de sa supériorité divine sur les brigands qui l'ont capturé par l'indéfinissable esquisse du sourire qui fait pétiller son regard sans même effleurer ses lèvres, ὁ δὲ μειδιάων ἐκάθητο / ὄμμασι κυανέοισι (v. 14–15). La calme supériorité de Lycidas s'exprime dans son sourire, qui caractérise aussi sa malice, ἀδὴ γελάσσας (v. 42 et 128), tout en évoquant implicitement son attachement à la douce musicalité des vers. A ce raffinement poétique s'oppose son apparence physique de chevrier dont les traits sont appuyés jusqu'à la caricature, tandis que le sourire «satyrique» du personnage, σεσαρώς⁸⁴, souligne sa dimension panique, donc sa part de bestialité. Cette ambiguïté permet les lectures les plus diverses, qui vont d'une approche réaliste à une analyse ironique⁸⁵. Il s'instaure ainsi, entre le poète, ses imitateurs et ses lecteurs, un dialogue dans lequel l'œuvre devient autonome jusqu'à permettre les réactions et les réécritures les plus variées, dont témoigneront les multiples formes de la pastorale européenne.

Ἄσυχία bucolique et catharsis poétique

L'écho rencontré par l'œuvre de Théocrite s'explique certes par cet érudit mélange des genres et des tons, mais surtout par le fait que chacun des concepts poétiques callimachéens qui constituent la texture poétique et théorique des *Idylles* se met au service d'une philosophie de la vie: en centrant l'univers bucolique sur des *pâtres* qui *chantent* leurs peines d'*amour*, tout en gardant leurs bêtes dans une *nature* complice, habitée par le *primitif Pan*, il apporte une réponse à la souffrance existentielle de l'homme; pour être heureux, il faut retrouver le contact perdu avec la nature et avec ses instincts, symbolisés par Pan. C'est ainsi que Simichidas, dans son chant de réponse à Lycidas, invite son ami Aratos à se détacher de Philinos pour reconquérir sa liberté perdue et goûter «la paix» retrouvée, ἄμμιν δ' ἄσυχία τε μέλοι (v. 126), en laissant libre cours à son désir, sous le regard bienveillant du dieu-bouc que Simichidas invoque à dessein (v. 103–114). Ce n'est pas en effet un hasard si Théocrite a placé la seule occurrence du terme d'ἄσυχία, pourtant essentiel dans sa poétique⁸⁶, dans un chant qui

⁸² Cf. K.J. Gutzwiller, *Theocritus' Pastoral Analogies. The Formation of a Genre*, Univ. of Wisconsin Press, 1991.

⁸³ Page 157; l'auteur renvoie à Longus, *Daphnis et Chloé*, 1, 4, 2: μείδιμα περὶ τὴν ὄφρυν, à propos des statues des Nymphes.

⁸⁴ Ce terme, qui évoque la malice ou le mépris, dérive, d'après Elieen, III 40 (cf. aussi scholie à *Rép.* 337a, éd. Greene) de σαίρω, et suggère la dimension panique du personnage, que LAWALL (*op. cit.*, p. 80–84) assimile à un satyre et en qui E.L. BROWN va jusqu'à voir Pan lui-même («The Lycidas of Theocritus' *Idyll* 7», *Harvard Studies in Classical Philology*, 1981, p. 59–100), tandis que F. WILLIAMS y trouve une incarnation d'Apollon en personne («A Theophany in Theocritus», *Classical Quarterly*, 1971, p. 137–145)... Cf. la synthèse de HUNTER, p. 148–149.

⁸⁵ Le lecteur trouvera de nombreuses références dans l'étude de L. PLAZENET, «Théocrite: idylle 7», *Antiquité Classique*, LXIII, 1994, p. 77–108. L'auteur insiste sur l'ironie du poète; pour Lycidas, elle montre comment «l'insistance de la description physique constitue un signal adressé à la méfiance du lecteur» (p. 78).

⁸⁶ Pour la place de l'ἄσυχία dans les *Idylles* de Théocrite, cf. C. KOSSAIFI, *Recherches...*, p. 272–286 et *passim*.

associe étroitement traditions pastorales et amour⁸⁷: ainsi, la flagellation avec des scilles, évoquée aux vers 106–108, sert à lutter contre la stérilité animale, mais la «fouettée» de Pan a aussi «probablement un sens érotique» (p. 112); de même les démangeaisons causées par les orties (v. 109–110) suggèrent «l'excitation amoureuse» mais se «réfèrent» également à la «pratique pastorale» qui consiste à fouetter avec des orties les mamelles des chèvres qui refusent la saillie pour leur faire produire du lait (p. 107). Les réalités rustiques et les comportements amoureux s'éclairent mutuellement, comme si les unes ne pouvaient se comprendre sans les autres. Mais, par ce jeu de l'interpénétration des symboles et par la formulation érudite des idées, Simichidas laisse entendre qu'il ne méconnaît pas la complexité de la psychologie humaine: son chant propose une autre réponse à la souffrance que cause Eros et il fonctionne comme un contre-miroir à celui de Lycidas, qui est une invite à sublimer par la poésie la douleur que cause Eros, «le doux-amer», γλυκύπικρον⁸⁸, à l'universel pouvoir. C'est ce que faisait le Cyclope de l'*Idylle XI* qui, en chantant sa Galatée, «menait paître son amour», ἐποίμαινεν τὸν ἔρωτα (v. 80), qui s'apaisait grâce à ce «remède», φάρμακον (v. 1)⁸⁹. Car la syrinx, symbole de poésie, apporte l'ἄσυχια, la paix, en transcendant la puissance négative de l'amour: en elle Pan s'unit aux Muses pour faire de la souffrance une mélodie poétique qui apaise. C'est ce que suggère Lycidas quand, dans son chant, il évoque Comatas allongé «sous le pin ou l'yeuse» et faisant «douce musique», τὸ δ' ὑπὸ δρυσὶν ἢ ὑπὸ πεύκαις ἀδὺ μελισσόμενος κατεκέκλισο, θείε Κομάτα (VII 88–89). Par le travail sur les mots, ἐξεπόνασα (v. 51), créateur de cette douceur enchanteresse, ἀδύ (v. 89), que la brièveté de la forme, τὸ μελύδριον (*ibid.*), met en valeur, Lycidas parvient à dépasser la circularité de son désir pour entrer dans un «monde de tranquillité et de calme»⁹⁰; en effet, pour échapper à l'ardent amour (qui le) consume», θερμός γὰρ ἔρωσ ἀὐτῷ με καταίθει (v. 56), et le «brûle», ὀπτεύμενον (v. 55), il se projette dans le futur où il imagine son désir satisfait et il rêve à la fête qu'il organisera pour l'heureuse arrivée d'Agéanax à Mytilène (v. 63–82): le réel se trouve reconstruit par le désir et sublimé par le chant qui s'ouvre au mythe pour transcrire le parcours psychologique de Lycidas, qui va de la souffrance à l'apaisement, de la lamentation des «chênes», qui pleurent les tourments mortels de Daphnis (v. 73–77), au «pin» ou à «l'yeuse», qui abritent la «douce musique» de Comatas (v. 83–89). Par le chant, celui de Tityre tout autant que le sien, Lycidas retrouve sa liberté perdue et guérit vraiment de son amour. Comme le remarque G.B. Walsh⁹¹, son poème est réellement «un remède au désir et il est efficace car il prend la place de l'amant absent dans le cœur du poète». Au contraire de Polyphème qui trouve son apaisement dans la prise de conscience de la réalité et de la consistance du monde extérieur, Lycidas construit son bonheur, il épure sa passion par la poésie et,

⁸⁷ Nous empruntons à Ph. BORGEAUD, p. 106–114, l'analyse de ce passage.

⁸⁸ L'expression est de Sappho, fr. 1302, Lobel-Page (l'amour est «une créature douce-amère contre laquelle on ne peut rien»); la même vision se retrouve chez Posidippe, *A. P. V* 134 et Méléagre, *A. P. XII* 109.

⁸⁹ L'*Idylle* est d'ailleurs adressée à Nicias, poète et médecin ami de Théocrite, dont nous avons gardé deux hexamètres de sa réponse (*SH* 566); cf. aussi la réaction humoristique de Calimaque, *ép. 46* et notre analyse, *Recherches...*, p. 277–281.

⁹⁰ G.W. LAWALL, p. 10; cf. aussi l'analyse de L. PLAZENET, p. 93–94.

⁹¹ «Seeing and Feeling: a Representation in Two Poems of Theocritus», p. 12, in *Classical Philology*, 80, 1985, 1, p. 1–19.

dans un univers bucolique apaisé, au sein d'une nature tranquille et agréable, il goûte cette «harmonie spirituelle»⁹² gagnée par le chant sur l'amour. Ainsi, tout comme Comatas, le divin chevrier dont il chantait le destin, il symbolise l'ἄσυχία et, pâtre-poète, il façonne un univers de beauté...

C'est donc par la douceur et la puissance magique des mots⁹³, servies par l'énumération, la musicalité d'un adjectif ou le rythme mélodieux des phrases, que Théocrite transcrit la beauté plastique du monde bucolique, dont il concrétise la quintessence dans l'image du jardin. Celui de Phrasidamos, à la fin de l'*Idylle VII*, est un lieu d'harmonie qui sollicite les sens sans les contraindre; «tout favorise le voluptueux état d'âme où la méditation confine à la somnolence»⁹⁴ et soutient la rêverie poétique de Simichidas dont l'état de quiétude se synthétise dans une notion de bien-être qui englobe tout le paysage, πάντα (v. 143), et qu'une odeur suffit à suggérer, ὄσδε (*ibid.*, avec répétition du verbe). Le jeu des antithèses, des chiasmes et des parallélismes, soutenu par l'ordre signifiant des mots⁹⁵, concrétise ce bonheur bucolique, tandis que les allusions aux Nymphes de Castalides (v. 148), à Chiron et Héraclès (v. 149–150) ou à Polyphème (v. 151–152) lui donnent une dimension mythique. Lieu de l'ἄσυχία où le réel est vécu à travers le filtre de la mémoire et des sens, le jardin de Phrasidamos est aussi une recomposition littéraire, «un univers artificiel et original»⁹⁶, qui prétend recréer la nature par l'art, comme le suggèrent les détails descriptifs choisis par Théocrite et utilisés également comme images de la création poétique⁹⁷, ce qui lui confère une portée générique.

La même dimension, philosophique et poétique, se retrouve dans la coupe du chevrier de l'*Idylle I*, symbole d'un *art de vivre* qui est en même temps un *art poétique*. Les trois saynètes qui la décorent disent en effet la souffrance⁹⁸ de la vie et le possible bonheur bucolique. Le premier décor (v. 32–38) représente une femme divinement belle, courtisée par deux hommes qui s'épuisent à la séduire et qu'elle regarde tour à tour, «en souriant», γέλαισα (v. 36), comme Aphrodite face à Daphnis, γέλοισα (v. 95). Dans ce jeu immémorial de la séduction, qui dit le pouvoir de la féminité et la dimension agonistique de la virilité, s'exprime la puissance destructrice des divinités de l'amour, qui libèrent les pulsions animales de l'homme en éveillant le désir. Le vieux pêcheur de la deuxième saynète (v. 39–45), qui s'efforce de tirer, non sans peine, sa subsistance de la mer, témoigne, jusque dans le réalisme

⁹² L'expression est de C. SEGAL, p. 218.

⁹³ Sur le pouvoir des noms et la justesse magique des mots, cf. Gorgias, *Hélène* et l'analyse d'ensemble de George B. WALSH, *The Varieties of Enchantment. Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*, Uni. Of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1984, surtout p. 63–79 (Eschyle) et p. 81–86 (Gorgias); cf. aussi les remarques de Cratès de Mallos (connues à travers la critique de Philodème, *Περὶ ποιημάτων* V, col. 21.25–26.18, éd. C. JENSEN, *Philodemos über Gedichte, fünftes Buch*, 1923) et l'étude d'Elisabeth ASMIS, «Cratès on Poetic Criticism», *Phoenix* 46, 1992, p. 138–169.

⁹⁴ Ph.E. LEGRAND, *La poésie alexandrine*, Petite Bibliothèque Payot, 1924, p. 91: «ces «bruits familiers, (ces) spectacles restreints (...) occupent les sens sans les faire travailler»; cf. aussi l'analyse de R. L. HUNTER, *Theocritus*, p. 192.

⁹⁵ Sur cet aspect, cf. le commentaire linéaire de R. HUNTER, *Theocritus*, p. 191–199.

⁹⁶ L. PLAZENET, p. 106.

⁹⁷ Cf., entre autres, G.W. LAWALL, p. 102–106; P. KYRIAKOU, *Homeric Hapax Legomena in the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Stuttgart, 1995, p. 216–231; R. HUNTER, *Theocritus*, p. 193.

⁹⁸ Nous avons analysé les composantes du πόνος telles qu'elles apparaissent ici dans notre article de réponse à A. LOUPIAC, intitulé «Notula theocritea. La coupe du chevrier dans l'*Idylle I* de Théocrite», p. 119–122, *B.A.G.B.*, 1, 2006, p. 119–126.

pictural de l'*ekphrasis*, de l'esclavage du travail qui maltraite le corps et asservit l'esprit. Le troisième décor illustre la portée positive du πόνος poétique, métaphoriquement transcrit dans l'activité de «tressage» de l'enfant, «figure de la poésie bucolique»⁹⁹. En effet, ignorant la menace que constituent les deux renards avides, l'un de piller le raisin mûr qu'il doit garder (v. 48–49), l'autre de mettre à sac son déjeuner (v. 50–51), le jeune garçon s'absorbe dans sa tâche, tout à la joie de «tresser une belle cage à sauterelles», «maison»¹⁰⁰ poétique d'où s'échappe le chant symbolique des insectes capturés. Unissant le jonc à l'asphodèle, il met le réel au service de son plaisir au lieu d'en être la victime; il lui donne un sens au lieu de le subir, au contraire des deux jeunes hommes ou du vieux pêcheur; il ne le nie pas, comme la jeune femme condamnée par son insensibilité et sa beauté mêmes à n'être que le reflet – amélioré mais artificiel – du réel. C'est pourquoi il est le seul à être heureux et à goûter la paix intérieure. Guidé par le désir et le plaisir de tresser sa cage, il sait laisser sa place à ce désir dont il fait le moteur de la création artistique. En cela il se rapproche de Lycidas et, comme lui, il est un symbole du poète, qui, en façonnant l'harmonieuse beauté du monde bucolique et en créant l'illusion du naturel, retrouve l'innocence de l'enfance¹⁰¹ et le bonheur perdu. Pour être heureux, il suffit en effet de s'adonner à la poésie, en tressant les fils variés d'une inspiration puisée dans l'ondoyante diversité du réel, tout au plaisir de sculpter des vers et de traiter de thèmes nouveaux, plus humbles que ceux qu'a développés Homère. La modeste coupe du chevrier, ancrée dans le monde bucolique, αἰπολικόν, tire sa beauté, θάημα (v. 56), de cette nouvelle source d'inspiration qui lui donne sa pureté, sa «virginité», νεοτευχές (v. 28), ἄχραντον (v. 60)¹⁰², tandis que la symbolique du décor végétal qui l'embellit promet l'immortalité dionysiaque au poète capable de chanter les souffrances de la vie. Le lierre s'unit en effet à l'acanthé pour délivrer le même message: l'art concrétisé par cette coupe, la poésie qui la fait exister survivent au temps qui passe, enfantent et, en même temps, dépassent la circularité vitale qui, en un perpétuel recommencement, conduit sans cesse l'humanité de la naissance à la dégénérescence: à l'*opora* bucolique du jardin de Phrasidamos (VII 143) fait écho l'*opora* artistique de la troisième saynète et «la vigne richement chargée, καλὸν βέβριθεν ἄλωα, de grappes» (I 46) évoque le prunier dont «les rameaux surchargés, καταβρίθοντες, s'affaissent à terre» (VII 146) pour offrir à Simichidas une même opulence magnifiée par l'art du poète.

⁹⁹ L'expression est de A. LOUPIAC, à propos de πλέκειν in «Notula Vergiliana: les coupes d'Alcimédon (*Buc. III*, 34–47), emblème des interrogations de Virgile?», p. 131, *B.A.G.B.*, 2, 203, p. 130–135.

¹⁰⁰ Dans ce contexte hautement symbolique, nous nous permettons de rappeler que la langue arabe désigne le couplet poétique par le terme *baït*, 'maison'.

¹⁰¹ Le poète est en effet semblable à un enfant; cf. Callimaque, fr. 1. 6 (παῖς ἄτε) et l'analyse de F. CAIRNS, «Theocritus' First Idyll: the Literay programme», p. 102–105, in *Wiener Studien*, 97, 1984, p. 89–113.

¹⁰² Virgile, qui a bien saisi l'importance de ce détail, emblème de la *nouvelle* poésie (cf. Callimaque, *Hymne II*, 111), répète ce vers 60 à deux reprises dans sa troisième bucolique (v. 43 et 47).

КРИСТИН КОССАИФИ (СЕВР, ФРАНЦИЯ)

**БУКОЛИЧЕСКИЕ «ИДИЛЛИИ» ФЕОКРИТА:
ПОЭТИКА СЧАСТЬЯ**

Феокрит в буколических «Идиллиях», тщательно подбирая каждое слово и каждый звук, пытается отыскать мотив подлинно человеческого счастья. Поэт выстраивает сложный мир вселенной, где человеческое, животное и божественное сливаются в едином образе Пана, который, проживая на лоне природы, ощущает полное счастье жизни. Действующей силой поэтического творения является Эрос. Он причиняет душевную боль, которая выкристаллизовывается в жемчужины поэтического творчества. Все это преображает личность, даже из циклопа делая поэта. Поэзия Феокрита, исходя из концепции Каллимаха, является искусством жить счастливо, где реальность может нанести раны, но не способна убить.