

UNE LECTURE DE L'ÉPITHALAME D'HÉLÈNE DE THÉOCRITE¹

Sacha MICHON, Genève

Nous sommes à Sparte, le soir des noces d'Hélène et de Ménélas. Un chœur de douze jeunes filles vient chanter une sérénade nuptiale au seuil de la chambre du couple. Elles s'adressent d'abord au jeune marié pour lui reprocher sa somnolence, et pour lui signifier la chance qu'il a d'avoir une épouse qui surpasse à tous les égards les autres Achéennes. Puis elles chantent à Hélène leur désir de se rendre le printemps suivant² au Dromos, le lieu de leurs courses virginales, pour instaurer un culte en son honneur. Enfin, elles réunissent dans leurs attentions les deux époux pour leur souhaiter bonheur et prospérité, et leur annoncer qu'elles reviendront au matin leur chanter une aubade.

Kaibel³ pensait que l'*aition* représentait la raison d'être du poème entier. Gow⁴ rejette cette hypothèse dans la mesure où le passage en question n'occupe que peu d'espace. A notre avis, Gow met en doute à juste titre l'hypothèse de Kaibel, mais il ne recourt pas aux arguments adéquats. En effet, l'importance d'un passage ne saurait se calculer en termes quantitatifs de nombre de vers, et la notion même de longueur ne saurait être pertinente dans un poème qui ne compte que 58 vers. Si nous commençons par la discussion d'un point de détail, c'est qu'elle nous paraît mettre au jour un questionnement fondamental, à savoir celui de la raison d'être de ce poème. C'est ce questionnement qui conduira toute notre lecture.

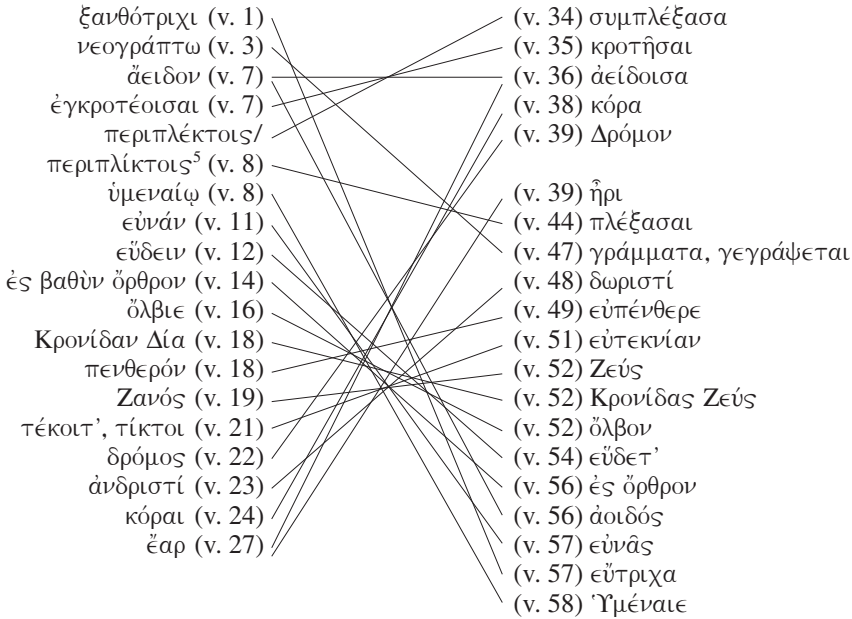
Observons d'abord la construction globale du poème. On est rapidement frappé par un grand nombre d'échos que le schéma suivant présente en respectant la succession des vers.

¹ Gorgias avait fait de son *Eloge d'Hélène* un *παίγνιον*, que ce « jeu » revête ici la forme d'un hommage.

² Mieux que « le lendemain », voir White 1979, 114-115.

³ Kaibel 1892, 249.

⁴ Gow 1952, 348.



Le poème semble reposer sur une symétrie⁶ qui désigne une zone centrale située entre les vv 27-34: dix-neuf éléments présents dans la première partie du poème trouvent leur correspondant dans la seconde. Or cette zone centrale comprend tant le centre du poème (vv 29-30, avec 29 vers de part et d'autre), que le centre du chant des choreutes (vv 33-34, avec 25 vers de part et d'autre).

Cette forme ainsi dégagée a-t-elle un sens? Il est *a priori* bien difficile de concilier une symétrie fondée sur un centre avec le mouvement dynamique qui caractérise toute l'économie du poème. Si les huit vers d'introduction situent certes l'action et la fixent temporellement et spatialement (jadis, à Sparte, chez Ménélas, devant la chambre nuptiale), le chant des choreutes offre une large circulation spatio-temporelle qui,

⁵ Le premier convient évidemment mieux à notre analyse.

⁶ Nous n'avons tenu compte ni des pronoms, particules en tout genre, ni des termes qui se répétaient dans l'espace de quelques vers. On trouvera évidemment un certain nombre d'exceptions. Reste une donnée à nos yeux fondamentale: aucun terme présent dans la zone centrale, qui corresponde aux critères de sélection évoqués ci-dessus, n'est répété à quelque autre endroit du poème (à part bien sûr le nom d'Hélène), ce qui fait de cette zone centrale un espace textuel particulier. On trouvera une présentation moins systématique de cette symétrie chez Stern (1978, 35-37), avec une mise en perspective du double statut humain/divin d'Hélène. Voir aussi Konstan (1978, 233-234), avec un rapprochement entre Ménélas et l'aède du v. 56, qu'on associe le plus souvent au coq.

remise dans l'ordre chronologique, donne ceci : Ménélas s'est rendu à Sparte (vv 16-17) – il a peut-être trop bu (v. 11) – Hélène, devenue maîtresse de maison (v. 38) s'est glissée sous la même couverture que Ménélas (v. 19) – il s'est peut-être assoupi (vv 9-10) – le « coq »⁷ chantera à l'aube (v. 57) – les choreutes reviendront au petit jour (v. 56) – les choreutes se rendront au printemps au Dromos pour y fonder un culte à Hélène (vv 39-48).

Par ailleurs, les personnages eux-mêmes sont pourvus d'une épaisseur temporelle : Hélène est « fille de Tyndare »⁸, son père humain (v. 5), et Ménélas « fils d'Atrée » (v.6). Dans le chant des choreutes, Hélène est « fille de Zeus », son père divin (v. 19), et l'ascendance de Zeus est même mentionnée à deux reprises (vv 18 et 52). Comme l'a montré Calame⁹, la mention de l'ascendance des protagonistes, comme l'insistance sur les indications géographiques (vv 1, 4, 17, 20, 23, 30, 31, 39 et 48), est un trait caractéristique de la lyrique chorale : le chœur de jeunes filles se définit comme une collectivité issue d'une même famille et/ou d'une même terre et affirme ainsi son appartenance à la classe sociale supérieure. Enfin, outre les rappels de l'ascendance du jeune couple, les choreutes prennent soin de leur souhaiter une heureuse descendance¹⁰ (vv 21 et 50-53).

Ces éléments montrent combien le poème est traversé par un mouvement qui prend en compte le passé pour envisager l'avenir : le mariage célèbre un passage, et Théocrite met en œuvre tout son art pour exprimer cette dynamique. Il y aurait du reste beaucoup à dire sur les relations de parenté et les classes d'âge. On noterait qu'Hélène est désignée comme παῖς (v. 13), puis comme κόρη (v. 38), « jeune fille non mariée », et finalement comme νύμφα (v. 49), terme qui « désigne la femme au moment même de son passage de l'état d'adolescente à celui de femme mariée »¹¹, sans oublier la présence d'expressions qui relèvent de la prise en compte de l'écoulement du temps : καὶ ἕνας καὶ ἐς ἂν κείς ἔτος ἕξ ἔτεος (vv 14-15)¹² et ἐξ εὐπατριδᾶν εἰς εὐπατρίδας (v. 53).

⁷ Cf. n. 6.

⁸ Cholmeley (1930, 322) préfère Τυνδαριδᾶν, c'est-à-dire ses frères les Dioscures, ce qui ne modifie en rien notre propos.

⁹ Cf. Calame 1977, 70-74 ; pour une étude de l'*Idylle* 18, *id.*, 333-341.

¹⁰ Ces vœux de bonheur sont peut-être teintés d'une certaine ironie, en particulier le fait que Cypris soit invoquée pour la réciprocité de leur amour ! De même, le v. 36 met en évidence les noms d'Artémis et Athéna : il n'est pas étonnant qu'une jeune fille chante Artémis et Athéna, mais on se souviendra que le chœur de l'*Hélène* d'Euripide (1310 sqq) raconte que ces deux déesses étaient parties à la recherche de Coré qui avait été justement enlevée aux chœurs de jeunes filles ! Sur l'ironie dans ce poème, voir Luccioni (1997), Hunter (1996, 164 sqq), Effe (1978) et Stern (1978).

¹¹ Calame 1977, 63 et n. 28.

¹² Cf. Stern 1978, 33 et n. 17 et 18.

Toutes ces données montrent que la symétrie formelle que nous relevions plus haut ne peut trouver une justification immédiate par l'étude du contenu narratif du poème. Aussi, plutôt que de nous focaliser sur ce que ce poème raconte, voyons comment les différents acteurs en jeu, à savoir les douze¹³ choreutes, Hélène et Ménélas, sont mis en scène par Théocrite, et quelle signification profonde surgit de la séparation par un simple seuil d'un chœur de vierges et d'un couple qui s'apprête à vivre sa nuit de noces.

La lecture de Calame nous apprend que le chœur lyrique est disposé en cercle, contrairement au rectangle tragique, et que « le centre du chœur est occupé soit par un objet de culte (autel, statue d'une divinité), soit par la personne qui (...) dirige le chœur »¹⁴ et que la personne qui dirige le chœur est « en général un joueur ou une joueuse de flûte ou de lyre »¹⁵. Or Calame remarque que le chœur de jeunes filles de l'*Epithalame d'Hélène* évolue « sans que soient mentionnés aucun accompagnement instrumental, ni aucun mode de conduite du chœur »¹⁶ et il considère cette situation comme « un cas isolé ». Nous allons montrer que cette absence d'accompagnement instrumental et de direction n'est pas le fruit du hasard ou la marque d'une omission du poète, mais qu'elle est la conséquence directe du petit drame que nous présente Théocrite.

L'absence d'un ou d'une chorège se comprend par le chant des choreutes lui-même : Hélène remplissait cette fonction dont son mariage avec Ménélas l'exclut¹⁷. Hélène, chanteuse et joueuse de lyre (vv 35-36), se distinguait à tous les égards parmi ses compagnes dans une élection caractéristique des chorèges de la tradition chorale¹⁸. Nous avons là une première occasion de tirer profit du réseau d'échos que nous avons schématisé, car certains mots employés pour décrire deux activités dans lesquelles Hélène excelle, à savoir le tissage et le chant accompagné à la lyre, sont comme les échos des premiers vers qui décrivent l'activité chorale des douze jeunes filles : συμπλέξασα (v. 34), qui décrit l'activité de tissage, renvoie à περιπλέκτοις (v. 8), qui se réfère aux pas de danse du chœur, tandis que αείδουσα (v. 36) rappelle ἀειδον (v. 7), sans glissement sémantique, et κροτῆσαι (v. 35) ἐγκροτέοισα (v. 7), avec un glissement sémantique qui mérite un bref commentaire. Gow¹⁹ remarque que la

¹³ Sur l'aspect canonique du chiffre 12, voir Calame 1977, 60 et n. 21.

¹⁴ Calame 1977, 79.

¹⁵ Calame 1977, 83.

¹⁶ Calame 1977, 126.

¹⁷ Sur le rapport entre l'Hélène et l'Hagesichora d'Alcman, voir Hunter (1996, 152), avec bibliographie n. 43.

¹⁸ Calame 1977, 140-143.

¹⁹ Gow 1952, 357.

seule autre occurrence de ce verbe en connexion avec des instruments à cordes se trouve dans le fr. 241 de Sophocle: on attendrait κρούειν, ou πλήσσειν. Ceci veut dire que l'emploi de ce verbe n'est pas inattendu pour évoquer au v. 7 les pas frappés de la danse, mais qu'il est surprenant dans le contexte du v. 35. Théocrite privilégie donc une expression rare dans le but conscient de constituer un écho.

Ainsi, le tissage et la musique, domaines où Hélène excelle, permettent le recours à des termes qui soulignent le fait qu'elle ne participe pas à la présente performance chorale, parce qu'elle a quitté le groupe des jeunes filles: le tissage d'Hélène entre en correspondance avec la danse du chœur, son chant avec le chant du chœur (aspect mélodique), et enfin sa manière de frapper la lyre de son plectre avec le bruit des pas de danse (aspect rythmique).

Mais il y a mieux. Revenons à la situation dramatique. D'une part, Hélène ne partage plus les activités de ses compagnes et ne peut plus être leur chorège, si bien que les choreutes vont fonder le culte du platane²⁰. D'autre part, nous avons vu que le centre du chœur lyrique était habituellement, mais précisément pas dans ce poème, occupé par un objet de culte (autel ou statue de la divinité) ou par le/la chorège qui pouvait jouer de la flûte ou de la lyre. L'évidence s'impose d'elle-même: Hélène est pourvue de ce double statut d'objet de culte et de chorège, ou plutôt, c'est parce qu'elle n'est plus chorège qu'elle devient objet de culte. Privé de sa chorège, chanteuse et joueuse de lyre, le chœur est dépourvu de centre. Dans une image assez émouvante, le chœur vient chanter au plus près de celle qui lui a donné sa raison d'être, au seuil de la chambre nuptiale. Par ailleurs, en consacrant un arbre à Hélène, c'est comme si les douze choreutes tentaient, par cet objet de culte, de retrouver un centre de façon désormais symbolique²¹. De la même manière, l'inscription sur le platane doit dire Hélène parce qu'elle est absente.

L'hommage principal se situe pourtant ailleurs, au centre du poème, dans cette région même du texte que les échos symétriques semblaient curieusement désigner. Les choreutes commencent à vanter les qualités d'Hélène au v. 19 et la description qu'elles en donnent à Ménélas se poursuit jusqu'au v. 37. Ce passage se divise en deux parties: les vv 19-25 sont une introduction à la description à proprement parler qui occupe les vv 26-37. Ces vers consacrés à la description d'Hélène sont exceptionnels,

²⁰ Calame (1977, 338sq, n. 325) précise que ce culte célèbre la jeune Hélène qui courait et non pas l'Hélène femme de Ménélas.

²¹ On peut voir dans la couronne (v. 40, v. 43) que tresseront les choreutes lors de la fondation du culte d'Hélène une représentation symbolique de leur propre groupe, en se rappelant la glose d'Hésychius: *s.v.* χορός· κύκλος, στέφανος.

parce qu'ils englobent exactement, de quatre vers de part et d'autre (vv 26-29 et vv 34-37), le centre du poème (vv 29-30) et le centre du chant des choreutes (vv 33-34), et parce qu'ils sont soustraits au mouvement temporel que nous relevions plus haut : à l'exception du verbe *διεφαίνετ'* (v. 28) qui rappelle qu'Hélène a quitté le groupe des jeunes filles, tous les verbes conjugués sont soit à l'aoriste gnomique, soit dans un présent pourvu de la même valeur généralisante. De même que les alentours du Dromos sont appelés à devenir le lieu géographique dédié au souvenir de la jeune Hélène, de même le centre du poème et le centre du chant des choreutes désignent le lieu textuel où s'abolit, hors de toute contingence temporelle, l'absence de la chorège.

Nous commençons à cerner ce que nous avons appelé la raison d'être du poème. Reste à examiner le problème posé par l'absence d'accompagnement instrumental. D'un point de vue historique, la poésie alexandrine n'est plus en contact direct avec la composition musicale²². Il est donc probable que le chant des choreutes n'était pas destiné à une exécution. Toutefois le fait que Théocrite ne mentionne pas la présence d'un accompagnement n'est à notre avis pas directement lié à cette perte de la dimension musicale, mais s'explique dramatiquement comme une conséquence de l'absence d'Hélène, joueuse de lyre, sur laquelle il n'est plus nécessaire de revenir.

Quelques mots pourtant sur l'importance du champ lexical de la musique. Le vocabulaire musical est fort bien représenté : *χορόν*²³ (v. 3); *ᾄδον* (v. 7); *μέλος* (v.7); *ἐγκροτέοισαι* (v. 7); *περὶ δ' ἴαχε* (v. 8); *ὑμναίῳ* (v. 8); *κροτῆσαι* (v. 35); *ᾄδουσα* (v. 36); *ἀοιδός* (v. 56); *κελαδήση* (v. 57). Outre leur quantité, ces termes sont disposés dans le texte de façon à constituer l'un des éléments principaux du drame, car le ressort dramatique fondamental est ici un problème musical : douze choreutes exécutent un chant d'hyménée pour la nuit de noces de celle qui n'est plus leur chorège, rappellent le don de cette dernière pour la musique et annoncent leur retour au chant du « coq »²⁴. Or nous croyons pertinent de rajouter *δωριστί* (v. 48) à cette constellation de termes musicaux, et d'en déduire que l'inscription que les jeunes filles graveront sur l'arbre est un poème destiné à être chanté en mode dorien, dont Théocrite ne nous livre que le début.

De nombreuses hypothèses ont été formulées à propos de cet adverbe. Pour certains, il s'agit d'une allusion au dialecte dorien, ou au monde

²² Cf. Hunter 1996, 139.

²³ Hunter (1996, 151, n. 38) voit ici une allusion au poète Stésichore dont les scholies nous apprennent que cette idylle reprend l'*Hélène*.

²⁴ Cf. n. 6.

littéraire qu'il représente²⁵. Pour Cholmeley²⁶, le culte d'un arbre semble être typiquement dorien. Selon Gow²⁷, soit ce n'est pas le culte des arbres qui est dorien, mais la dédicace d'un arbre à un héros par une inscription, soit l'adverbe fait partie de l'inscription, soit il se rapporte au verbe ἀννείμη. Suivons une piste jamais explorée à notre connaissance. Cette formation adverbiale correspond à la manière habituelle de désigner les modes musicaux. Chez Platon²⁸, les modes dorien et phrygien sont ceux qu'il faut conserver dans la cité, car ils transmettent la force guerrière et la modération. Aristote²⁹ est du même avis à l'égard de l'*éthos* du mode dorien. Or Platon ne nous dit pas seulement pourquoi les modes dorien et phrygien doivent être conservés, mais il indique également en quoi les autres modes sont nuisibles à l'éducation: les modes mixolydien et lydien aigu ne sont pas acceptables parce qu'ils suscitent la plainte (θρηνώδεις ἀρμονίαι), et Glaucôn de préciser qu'ils nuisent tant aux femmes qu'aux hommes. Enfin, le mode ionien et un autre type de mode lydien sont mous et conviennent aux buveurs (μαλακαί τε καὶ συμποτικάί). Or que font les douze choreutes si ce n'est inviter Héléne à se réjouir (v. 49)³⁰ et Ménélas à ne pas s'endormir sous l'effet de la boisson (vv 9-11)! De plus, le Pseudo-Plutarque³¹, rappelle que Platon n'ignorait pas que le mode dorien avait aussi été utilisé pour des parthénées composés par Alcman, Pindare, Simonide et Bacchylide, ainsi que pour des lamentations dans les tragédies et pour des poèmes d'amour. Enfin, en premier lieu des instruments recommandés par Glaucôn figure la lyre, instrument d'Apollon selon la *République*, instrument d'Héléne (v. 35) selon Théocrite.

La poursuite de la lecture d'Aristote au-delà du passage auquel nous avons fait référence³² nous permet de rajouter que l'*éthos* du mode dorien n'est pas seulement la mesure, mais principalement la virilité (μάλιστα ἦθος ἐχούσης ἀνδρείου). Le rapport morphologique qu'entretient δωριστί avec ἀνδριστί (v. 23) se complète donc par un rapport sémantique³³. Aussi retrouvons-nous un couple que notre schéma initial avait déjà mis en évidence.

²⁵ Cf. Hunter 1996, 154 sq.

²⁶ Cholmeley 1930, 325.

²⁷ Gow 1952, 259 sq.

²⁸ Pl.R.398c-399a.

²⁹ Arist.Pol.1340b.

³⁰ Voir aussi v. 58, avec adresse à Hyménée.

³¹ Ps.-Plu.Mus.17.

³² Arist.Pol.1342b.

³³ A propos d'une organisation des jeunes filles à Sparte qui correspondrait aux ἀγέλαι des garçons, voir Calame (1977, 381).

Notre but n'est pas de proposer des correspondances intertextuelles entre l'*Epithalame* et les opinions de Platon ou d'Aristote sur la musique, mais de constater que tous les renseignements que nous avons récoltés à propos de l'adverbe *δωριστί* dans les ouvrages grecs consacrés à la musique présentent un monde musical en parfait accord avec l'atmosphère globale du poème. Aussi nous autorisons-nous à rajouter cet adverbe à la liste des termes appartenant à un champ lexical de la musique³⁴ que le poème met en évidence comme pour mieux conjurer l'absence d'une effective exécution musicale.

Il est temps de conclure. L'*Epithalame d'Hélène* n'est pas construit autour de l'*aition*, mais autour de la description d'Hélène. C'est grâce à ce centre que le poème peut se développer formellement, dramatiquement et sémantiquement. Sans ce centre, il perdrait sa raison d'être et ne serait qu'un écrin ouvragé dépourvu de joyau. La technique de composition à l'œuvre ici permet de dire Hélène pour attester l'absence d'Hélène désormais unie à Ménélas, comme elle permet de dire la musique pour prendre acte de sa disparition. Théocrite s'engage ainsi de façon précoce dans une voie particulière de la littérature, mise au jour principalement par Mallarmé, de haut degré d'abstraction, qui non seulement dit l'absence, comme le font la plupart des récits, mais la manifeste dans et par le texte : au lieu même où elle se dit, l'absence se fait, se dessine au centre de la page (pour l'absence d'Hélène) ou dans l'évocation textuelle d'une performance jadis musicale (pour l'absence de musique), « car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique »³⁵.

³⁴ Cette proposition n'exclut pas les autres hypothèses, en cas de polysémie. Voir dans ce poème le jeu de mots entre *παῖς* « enfant » et *παῖσδεω* « faire l'amour », selon White, (1979, 108-111).

³⁵ Mallarmé, *Crise de vers*.

Bibliographie

- Calame, C. (1977). – *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I, Roma.
- Cholmeley, R.J. (1930). – *The Idylls of Theocritus edited with introduction and notes*, New edition revised and augmented, London.
- Effe, B. (1978). – «Die Destruktion der Tradition: Theokrits mythologische Gedichte», *Rheinisches Museum* 121, 48-77.
- Gow, A.S.F. (1952) – *Theocritus, edited with a translation and Commentary*, II, Cambridge.
- Hunter, R. (1996). – *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge.
- Kaibel, G. (1892). – «Theokrits 'Ελένης 'Επιθαλάμιον», *Hermes* 27, 249-259.
- Konstan, D. (1979). – «A Note on Theocritus' Idyll 18», *Classical Philology* 74, 233-234.
- Luccioni, P. (1997). – «Un éloge d'Hélène? Théocrite, *Id.* XVIII, v. 29-31, Gorgias et Stésichore», *Revue des Etudes grecques* 10, 622-626.
- Stern, J. (1978). – «Theocritus' *Epithalamium for Helen*», *Revue belge de philologie et d'histoire* 56, 29-37.
- White, H. (1979). – «Textual and Interpretative Problems in Theocritus' Idyll XVIII», *Quaderni urbinati di cultura classica* 32, 107-116.