



Lumière et obscurité dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes

Nadège Wolff

► To cite this version:

Nadège Wolff. Lumière et obscurité dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes. Littératures. Université de Lyon, 2018. Français. NNT : 2018LYSEN072 . tel-02064025

HAL Id: tel-02064025

<https://theses.hal.science/tel-02064025>

Submitted on 11 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Numéro national de thèse : 2018LYSEN072

THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

opérée par

l'École Normale Supérieure de Lyon

École doctorale N°484

Lettres, Langues, Linguistiques, Arts

Discipline : Langue et littérature grecques

Soutenue publiquement le 11/12/2018 par :

Nadège Wolff

Lumière et obscurité dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes

Devant le jury composé de :

Michel Briand

Nadine Lemeur-Weissman

Isabelle Boehm

Richard Hunter

Christophe Cusset

Professeur à l'Université de Poitiers

Professeure à l'Université de Paris-Nanterre

Professeure à l'Université Lumière Lyon 2

Professeur à l'Université de Cambridge

Professeur à l'ENS de Lyon

Rapporteur

Rapporteur

Examinatrice

Examineur

Directeur de thèse

Remerciements

J'adresse en tout premier lieu mes remerciements à mon directeur de thèse, M. Christophe Cusset, sans qui cette thèse n'aurait jamais pu aboutir. Merci pour ses relectures, ses conseils toujours bienveillants et encourageants, et surtout pour la liberté qu'il a su m'accorder dans la réalisation de mon projet.

Je remercie également Mme Isabelle Boehm, qui s'est régulièrement tenue au courant de l'avancée de ma thèse et m'avait déjà donné de précieux conseils à l'occasion de la soutenance de mon mémoire de M2 qui portait sur la lumière dans les *Argonautiques* pour approfondir ma démarche.

J'adresse des remerciements tout particuliers à M. Michel Briand, qui a eu l'extrême gentillesse de me prêter sa propre thèse, à forte portée linguistique, consacrée à l'étude du vocabulaire de la lumière et de l'obscurité chez Pindare. La rigueur et la clarté de son raisonnement m'ont considérablement aidée à mener à bien mon étude lexicale, partie exigeante du travail que j'appréhendais quelque peu.

Je remercie aussi Mme Nadine Lemeur-Weissman, dont les cours de spécialité sur la poésie archaïque ont été évidemment fort bénéfiques pour étudier les liens étroits qui lient Apollonios de Rhodes à Homère, mais aussi à Hésiode, Pindare et Sappho. Lire Apollonios est en effet un bon prétexte pour revenir sur ces beaux textes. Je remercie par avance M. Richard Hunter, que je n'ai pour l'instant jamais eu l'honneur de rencontrer, mais dont les écrits ont toujours constitué une référence indispensable pour étudier les *Argonautiques*.

Merci enfin à ma mère, Nancy Wolff, pour son soutien psychologique indéfectible, sa patience à toute épreuve et ses relectures attentives.

Sommaire

Introduction : Lumière et obscurité dans les <i>Argonautiques</i> d'Apollonios de Rhodes.....	5
I Ombres et lumières dans les <i>Argonautiques</i> d'Apollonios de Rhodes : étude lexicale et sémantique.	8
.....	8
1 Le groupe lexical de φάος et φαίνομαι.	8
A Φάος	10
B Φαίνω / Φαίνομαι.....	14
1 Φαίνω :.....	14
2 Φαίνομαι :	16
C Composés de Φαίνω / Φαίνομαι :	20
1 ἀποφαίνομαι.....	20
2 ἐκφαίνομαι.....	21
3 Παμφαίνω.....	23
4 προφαίνομαι.....	24
D φαεινός , πιφάυσκω et d'autres termes dérivés du thème φαφ- :.....	25
1 φαεινός et autres adjectifs.....	25
2 πιφάυσκω.....	29
E Dérivés du thème *φαν-.....	30
F Φαιδρός	32
G Tableau synthétique de l'étude du groupe de φάος et φαίνομαι.....	33
2 Les autres champs lexicaux relatifs à la lumière.	34
A Λάμπω / λάμπομαι, le dérivatif λαμπετάω, composés de λάμπω et λαμπρός.	34
1 λάμπομαι	35
2 Composés de λάμπω	38
ἀπολάμπω	38
ἐπιλάμπω	39
ὑπολάμπω	39
B λιπαρός	40
C Le groupe d'ἀγλάος.....	42
1 ἀγλάος.....	42
2 Ἀγλαΐη.....	44
D Αἴγλη et αἰγλήεις	47
1 αἴγλη.....	47
2 αἰγλήεις	50
E Le groupe d'αὐγή.....	52
αὐγάζω.....	53
F ἀκτίς	54
G φέγγος	56
H σέλας	58
I Le groupe d' ἄργός	61
J ἥμαρ.....	63
K Le groupe de μαρμαίρω et d'ἀμαρύσσω.....	65
L Synthèse sur les autres champs lexicaux relatifs à la lumière.	68
3 Nuit, ombres, noirceur, obscurité.	70
A Le groupe de νύξ.....	70
Dérivés et composés de νύξ.....	75
B κνέφας.....	79
C Ombres naturelles et surnaturelles.	81
Le groupe de σκιάω/σκιόεις.	81

Le groupe de σκότος.....	82
D Les ténèbres de l'Hadès : ζόφος et ἔρεβος.	85
E Le groupe d'ἀχλύς et ἀχλύοις.	86
F Obscur ou noir ? Μέλας, κελαινός, ἔρεμνός.	88
μέλας	88
κελαινός	92
ἔρεμνός.....	94
G Synthèses sur les termes renvoyant à l'obscurité.....	95
4 Couleurs, nuances et tons.	98
A Le groupe de λευκός.	100
B πολίος	104
C ξανθός	106
D Les couleurs rouges.	109
Le groupe de φοῖνιξ.	109
Le groupe d'ἔρευθος.....	110
E ποικίλος	115
F χλωρός.....	116
G Le groupe de κυάνεος.	117
Conclusion sur les couleurs.	119
Conclusion générale de l'étude lexicale	120
II La lumière et l'obscurité dans le périple des Argonautes : entre structuration et déstructuration de l'espace-temps.	121
1 Lumière et obscurité dans le périple des Argonautes : un système de signes ambigu.	122
A Levers et couchers de soleil : un élément structurant des <i>Argonautiques</i> ?.....	122
1 Esquisse d'un journal de bord.	123
2 Une prise de distance par rapport aux codes homériques : variation et coloration émotionnelle. De l'apaisement homérique à l'ironie tragique.	127
B Les géométries lumineuses structurantes de la narration des <i>Argonautiques</i>	131
C Les hommes et les dieux dans les <i>Argonautiques</i> : une relation en demi-teinte.	137
1 Soleil, éclair et forges : quand la lumière relie les hommes et les dieux par sa fonction de moyen de communication divin et de référent généalogique.	138
1.1 Sous le signe du Soleil : la généalogie d'Hélios.	139
1.2 Les noms des membres de la famille du Soleil : une onomastique rayonnante.	139
1.3 Les yeux de feu d'Hélios, ou un air de famille.	142
1.4 Une race d'or : la lumière des dieux, du soleil et de la royauté.	146
1.5 Foudre, sillons lumineux et arc-en-ciels : la lumière comme moyen de communication divin.	151
2 Les hommes et les dieux dans les <i>Argonautiques</i> : quelques ombres au tableau.	155
2.1 Des dieux indifférents aux hommes ? De la proximité homérique à la prise de distance apollonienne.....	155
2.2 Les signes divins : une nécessaire obscurité.	157
2.3 Lumière et obscurité dans la représentation des dieux d'Apollonios de Rhodes : le signe d'une rationalisation par la réduction à de simples phénomènes naturels ?.....	159
2 Le périple des Argonautes : de la catabase à la lumière civilisatrice.	161
A La mer : un espace infernal et anti-héroïque.	162
1 La mer comme image des Enfers.	162
2 Une navigation aux portes des Enfers.	166
3 Le crépuscule des lieux : espaces chthoniens et désertiques.	167
B Le navire Argo comme machine à voyager dans le temps : rencontres avec la barbarie et triomphe de la civilisation.	169

1 Le départ de l'Argo ou le salut entre les générations : un sillon de lumière dans l'obscurité.....	169
2 Vers la fin des temps obscurs et l'avènement d'un ordre nouveau.	173
3 La barbarie surmontée : victoire des lumières de la civilisation et création de lieux de mémoire.	176
III La notion d'héroïsme au prisme de la lumière et de l'obscurité chez Apollonios de Rhodes.....	179
1 La déconstruction du héros homérique archaïque : de la lumière à l'obscurité.....	180
A Héraclès ou l'horizon crépusculaire de l'héroïsme.....	180
B L'échec de l'héroïsme collectif : de la lumière à l'obscurité, entre harmonie et tension.	183
C L'inanité de la lumière martiale : les scènes d'armement inutiles.	186
2 Le personnage éclatant de Jason, support d'expérimentation et de redéfinition de l'héroïsme.	188
A Jason, personnage de lumière à la croisée des héros homériques.	189
1 Le feu guerrier et meurtrier : Jason au miroir d'Achille.....	189
2 La brillance séductrice de Jason : une lumière comparable à celle de Pâris.	191
B Des valeurs héroïques aux valeurs érotiques : quand la brillance de la mise remplace l'éclat des armes.	191
3 Nuit et féminité dans les <i>Argonautiques</i> d'Apollonios de Rhodes : vers l'émergence d'un héroïsme féminin ?	196
A Nuit et féminité : un lien consubstantiel et archaïque réinvesti dans les <i>Argonautiques</i> : entre passivité et action.....	197
1 Les femmes reines de la Nuit : un panthéon exclusivement féminin chez Apollonios. .	199
2 Nuit et féminité sur le plan humain : une condamnation à la passivité pour les personnages féminins ?	202
3 La nuit ou la possibilité d'un héroïsme féminin de l'ombre.	205
B Métamorphoses nocturnes de Médée : la nuit comme catalyseur de féminité.....	206
1 Médée magicienne : communion avec les forces féminines de la Nuit.	207
2 Rêves ambitieux d'héroïsme et nuit d'angoisse : de la <i>παρθένος</i> à la <i>νύμφη</i>	208
3 Fuite nocturne, meurtre nocturne d'Apsyrtos et mariage clandestin : de la <i>νύμφη</i> à la <i>γυνή</i>	212
C La nuit comme rencontre avec la féminité : rites de passage, inversion des genres et mise en question de la notion d'héroïsme.	214
1 La rencontre nocturne d'Hécate par Jason : la première d'une série de trois épreuves....	216
2 « Le chasseur noir » : la conquête de la toison d'or comme rite de passage éphébique.	218
3 L'enlèvement nocturne d'Hylas : l'éromène victime des Nymphes, image d'une poésie qui atteint sa maturité ?	219
IV Les <i>Argonautiques</i> : un recueil poétique alexandrin ? La lumière et l'obscurité comme outils d'interrogation littéraire.	222
1 Sous le signe de Φοῖβος : les réfractions de la lumière éclatante d'Apollon dans les <i>Argonautiques</i>	224
A Apollon, dieu de la lumière à l'horizon du poème des <i>Argonautiques</i>	225
B Les <i>Argonautiques</i> , un gigantesque hymne à Apollon ?	230
C Les épiphanies d'Apollon / Apollonios.	235
D Jason, figure apollinienne et héros de lumière.	239
2 Les <i>Argonautiques</i> , une galerie de tableaux ? Les motifs hellénistiques à la lumière des <i>Argonautiques</i>	244
A Aphrodite : jeux de reflets et saisie de l'intimité féminine.	246
B Éros aux joues rouges et à la balle, un motif artistique ?	250
C Hylas, un Narcisse parmi les Argonautes ?	254
D Les jeux autotéliques de la lumière chez Apollonios de Rhodes : une victoire définitive sur	

l'obscurité ?	257
Conclusion	261
Bibliographie.....	263

Introduction : Lumière et obscurité dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes.

Dans la production littéraire de l'époque alexandrine, les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, poète et directeur de la grande Bibliothèque, font figure d'incongruité. Il s'agit en effet d'un texte long, une épopée au long cours en quatre chants, à une époque qui goûte au contraire l'art du texte bref et ciselé. Le choix de la geste des Argonautes est un parti-pris temporel étonnant : là où on lit chez Théocrite des allusions à l'Alexandrie contemporaine et des poèmes de circonstance aux Ptolémées, il n'y a chez Apollonios nul véritable travail de commande. Le poète choisit une époque reculée, antérieure à celle des héros de la guerre de Troie, et un genre démodé, l'épopée. Le scandale qui aurait entouré la lecture publique du premier jet des *Argonautiques* est d'ailleurs légendaire. Il aurait provoqué l'exil de l'auteur à Rhodes. La version des *Argonautiques* qui nous est parvenue a donc toutes les chances d'être une réécriture.

Cet objet littéraire non identifié, marqué par la porosité générique, détonne en allant à contre-courant des recommandations poétiques de Callimaque. Cependant, la subversion présente chez Apollonios n'est pas totale. Un réel respect des modèles se donne à lire, qu'il s'agisse d'Homère ou de Callimaque. Une double tension habite de fait le poème d'Apollonios : elle est à la fois une réécriture des épopées homériques, modèle indispensable auquel il convient de rendre hommage mais dont on souhaite dans un même mouvement s'affranchir ; elle s'écrit aussi dès le début de sa genèse en réaction à l'enseignement de Callimaque¹, dans un même double rapport de filiation et de refus de cette filiation.

Nous avons choisi d'étudier la thème de la lumière et de l'obscurité dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes car la dialectique qui anime l'affrontement de ces deux pôles nous semblait rendre compte d'une manière visuelle et concrète des différentes interrogations qui surgissent à l'époque alexandrine, période historique où pour la première fois, la culture grecque s'inscrit dans une double culture (Alexandrie rassemble à la fois des Grecs et des Egyptiens) marquée à la fois par la volonté de construire un ordre nouveau et une nostalgie évidente des temps les plus glorieux du

1 La légende rapporte qu'un désaccord houleux entre Callimaque et Apollonios de Rhodes aurait eu lieu lors de la première lecture publique des *Argonautiques*, échec retentissant qui aurait poussé Apollonios à quitter Alexandrie pour s'exiler à Rhodes. P. GREEN (1990) rapporte cette anecdote en faisant état d'épigrammes que maître et élève se seraient renvoyés dos à dos, Callimaque qualifiant l'ouvrage d'Apollonios d' « exercice délibéré d'obscurité et d'emplois abusifs » (p. 217).

passé grec de l'époque classique, au temps où Athènes était encore le cœur battant des débats intellectuels et la bibliothèque principale du monde méditerranéen. Un rapport généralement ambigu au passé se lit dans toute la littérature de l'époque alexandrine, époque qui voit l'avènement de l'écrit et de l'objet-livre.

Notre étude nous semblait nécessaire et légitime dans la mesure où il n'existe pas encore de synthèse proprement dite sur le thème de la lumière et de l'obscurité dans l'épopée d'Apollonios. Notre démarche prend cependant appui sur les remarques ponctuelles de certains chercheurs sur l'utilisation si particulière de la lumière par le poète alexandrin, notamment dans le cadre de la représentation de l'héroïsme². Nous avons également tiré profit de l'étude menée par E. Sistakou sur le thème de l'obscurité chez les trois grands poètes alexandrins³, qui arrive à la conclusion que les *Argonautiques* peuvent être considérés comme un « dark epic » qui penche du côté de la tragédie et propose des mises en scène esthétiques⁴ abouties de la lumière et de l'obscurité.

Le choix d'écrire une épopée de type homérique à l'époque alexandrine peut apparaître désuet. Apollonios est en réalité bien un homme de son temps dans son ambition encyclopédique. Les *Argonautiques* sont un « étrange monstre » générique qui permet un passage en revue du système de représentations alexandrin, et des ses interrogations les plus profondes et les plus actuelles. La lumière et l'obscurité, thèmes omniprésents, se font le miroir de ces interrogations. Nous commencerons notre questionnement par une étude lexicale détaillée des termes renvoyant à la lumière et à l'obscurité. Nous prêterons une attention toute particulière aux rapports de filiation entre Apollonios et le corpus homérique, principale source d'inspiration et modèle pour les *Argonautiques*. Puis nous orienterons la deuxième partie de notre étude vers une étude approfondie de l'espace-temps dans l'épopée d'Apollonios, espace-temps largement conditionné par les dialectiques de la lumière et de l'obscurité, sur le plan concret autant que symbolique. Une troisième partie passera en revue les implications de la lutte de la lumière et de l'obscurité sur le plan de la redéfinition de l'idéal héroïque, thème central des *Argonautiques*. Une quatrième partie plus hypothétique tentera de cerner les implications poétiques et métapoétiques de cette dialectique.

2 Nous pensons notamment à BEYE C.R., « Jason as love-hero in Apollonios'Argonautica », *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 10, 1969, p. 31-55 ; KNIGHT V. *The Renewal of epic. Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*, Leyde-New York-Cologne, 1995 ; LAWALL G., « Apollonius'Argonautica : Jason as anti-hero », *Yale Classical Studies*, 19, 1966, p. 121-169 ; HUNTER R.L., « Short on heroics : Jason in the Argonautica », *Classical Quarterly*, 38, 1988, p. 436-453.

3 *The Aesthetics of darkness : A study of Hellenistic Romanticism in Apollonius, Lycophron and Nicander*, Peeters, 2012.

4 L'auteur assimile cependant les tableaux qui se dessinent dans les *Argonautiques* à des œuvres marquées par une esthétique « baroque ». Nous ne reproduirons pas ce qui nous semble être un anachronisme.

I Ombres et lumières dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes : étude lexicale et sémantique.

Contrairement à d'autres auteurs⁵, il n'existe aucune synthèse concernant le lexique de la lumière et de l'obscurité chez Apollonios, qui doit constituer le premier jalon de notre étude. Un passage en revue des différents termes liés à notre sujet accompagné d'une analyse sémantique précise s'avère en effet nécessaire pour faire un premier état des lieux et tenter de situer Apollonios dans la production poétique grecque en comparant ses usages à ceux d'Homère, des tragiques et parfois des autres poètes alexandrins. La première partie de cette étude lexicale concernera φάος, φαίνω/φαίνομαι et les termes lexicalement apparentés (composés de φαίνω/φαίνομαι, adjectif φαινός). Ces premières observations seront complétées par l'étude, dans une deuxième partie, des diverses sortes de lumière et des différents effets lumineux, groupés par champs lexicaux, comme λάμπω (et λαμπρός), λιπαρός, ἀγλαός, αἴγλη, αὐγή, ἄκτις, φέγγοις, σέλας, ἀργός et ἥμαρ. Cette partie très vaste et assez discontinue nous permettra de montrer les multiples effets de lumière qui coexistent dans les *Argonautiques*. Nous nous concentrerons ensuite sur les différents termes liés à l'obscurité. Cette démarche plurielle est rendue obligatoire par l'absence de terme générique aussi marqué que φάος. Il s'agira donc d'étudier successivement νόξ et μέλας (ainsi que leurs composés et dérivés), puis σκιά. L'élaboration d'un système sémantique simple pour les termes liés à l'obscurité sera difficile⁶. La langue grecque liant intimement les notions de lumière et de blancheur ainsi que d'ombre et de noirceur, il faudra consacrer une quatrième partie aux termes désignant des nuances chromatiques. Nous étudierons en priorité les termes liés à la blancheur, λευκός, πολίος et ξανθός. Après des études concernant les différents types de rouge (ἔρευθος, ἐρεύθω et ἐρυθθαίνω, πορφύρεος φοῖνιξ et φοινίζω), nous aborderons des termes moins facilement classables et qui méritent un traitement à part, à savoir χλωρός et κυάνεος. Nous traiterons au fil de ces différentes catégories des autres sources de lumière, qu'elles soient issues de productions humaines (métaux) ou naturelles (soleil, lune, étoiles, feu en général) sans y consacrer de partie spécifique.

5 Quelques remarques incidentes ont pu être faites sur l'un ou l'autre point, comme certains articles d'A. CHRISTOL, ou encore d'A. ROSE qui consacre un paragraphe à la couleur rouge. Pour mener cette réflexion d'ensemble, nous avons pu avoir accès avec beaucoup de profit à la thèse de Michel BRIAND intitulée « Pindare : ombres et lumières. Études lexicales et sémantiques ». Nous le remercions ici chaleureusement.

6 Le lexique de l'obscurité est par ailleurs beaucoup plus limité que celui de la lumière. Là où cette dernière connaît une grande richesse de phénomènes et de variations, l'obscurité connaît surtout des degrés, qui ne sont d'ailleurs pas toujours éloignés de la lumière, comme nous le verrons.

1 Le groupe lexical de *φάος* et *φαίνομαι*.

Remarques linguistiques⁷ :

Sur le plan synchronique, ce groupe lexical tire son unité de deux types d'homologie entre les termes qui le composent : la présence d'une syllabe homophone *φα*, qui les rapproche dans le domaine expressif, et sème dénotatif de la « brillance » ou de l' « éclat », avec des connotations diverses mais proches. Sur le plan de l'étymologie, en diachronie, la situation est plus complexe. On peut classer les différents éléments de ce groupe lexical à partir de trois thèmes anciens :

le thème **φαF-*, représenté dans notre corpus par *φάος* et l'adjectif apparenté *φαινός* (**φαφεσνος*), auquel correspond **bheH2-w-*, également attesté en sanskrit, ainsi que le verbe *πιφάύσκω*, « faire luire », « expliquer », à suffixe factitif et à redoublement présent chez Homère ;

le thème **φάν-*, représenté chez Apollonios uniquement par l'adjectif *ἄφαντος* ;

et le thème **φαιδ-*, représenté par *φαιδρός*. Ce groupe est apparenté aux précédents en grec, pour des raisons phonétiques et sémantiques, alors même que l'étymologie l'en différencie.

Le système de base est composé du substantif *φάος* et du verbe *φαίνω/φαίνομαι* auxquels est rattaché un ensemble d'adjectifs dérivés ou composés des thèmes **φαF-* ou **φάν-*. L'adjectif *φαιδρός* est à part, au moins formellement.

La proximité des notions de lumière et de parole est confortée par l'étude diachronique : la racine **bheH2-w-* signifiant à la fois « briller, éclairer » et « expliquer, parler », ce qui explique parfois le sens de « déclarer », dans le sens plein de son étymologie (de-claro, rendre clair) pour *φαίνω/φαίνομαι*.

En diachronie, les formes et sens sont généralement ainsi distribués : le présent actif de *φαίνω* a généralement un sens transitif, « faire paraître », « rendre visible » tandis que le médio-passif *φαίνομαι* serait du côté d' « apparaître », « devenir visible ». Ces sens ne sont cependant pas distribués d'une manière aussi stricte chez Apollonios, où *φαίνω* peut parfois prendre le sens plein de « se montrer à la vue ».

7 Nous nous inspirons ici très largement de la synthèse menée par M. BRIAND dans sa thèse, p. 35.

A Φάος

Le terme φάος peut être envisagé comme un terme générique désignant la lumière sous ses aspects les plus généraux, et non ses effets particuliers (brillance, éclat, scintillement etc., qui sont rendus par d'autres termes plus précis). Cette lumière est habituellement celle du jour, telle que la produit le soleil, naturelle et diffuse. Elle peut également émaner du regard des dieux et des hommes. Apollonios de Rhodes connaît et réintègre dans son poème ces conceptions optiques, en investissant néanmoins surtout la valeur abstraite de φάος. Le substantif sert en effet à la figuration de notions abstraites (la gloire⁸) ou métaphoriques (la vie, notamment chez les Tragiques⁹). Dès Homère, une équivalence forte s'établit entre les expressions signifiant « voir la lumière » et « vivre ». Ce sens abstrait apparaît dès les premières occurrences de φάος dans les *Argonautiques*. Le terme, qui est employé huit fois, apparaît à partir du chant II, moment de tension où, après le départ d'Héraclès, la navigation se fait plus difficile, et pour la première fois en II, 184, en s'appliquant à Phinée :

Τῷ καὶ οἱ γῆρας μὲν ἐπὶ δηναιὸν ἴαλλεν,
ἐκ δ' ἔλετ' ὀφθαλμῶν γλυκερὸν φάος·

Aussi lui avait-il envoyé une vieillesse prolongée et lui avait ôté la douce lumière des yeux.

Ce double châtiment d'une vieillesse prolongée et de la cécité est l'œuvre d'Apollon, dieu de la lumière qui semble également capable d'ôter la lumière des yeux. Le substantif φάος, placé expressivement en clôture de vers, peut ici avoir le sens de lumière extérieure, que Phinée n'est plus en mesure de voir, ou désigner la lumière intérieure que produit l'œil. C'est cette deuxième hypothèse qui semble la plus probable. La lumière est qualifiée de γλυκερόν, « douce », pour dire le regret de la douceur de la vie associée à la lumière, comme dans certaines occurrences d'Euripide. Le poète procède par ailleurs à une réécriture de deux passages de l'*Odyssée*, où l'expression γλυκερόν φάος désigne Télémaque, douce lumière d'Eumée (XVI, 29) et de Pénélope (XVII, 41). L'expression est ici transférée d'un personnage à l'ensemble de la vie même. Cette assimilation du φάος à la vie se poursuit en II, 333, moment où Phinée prodigue ses conseils aux Argonautes pour le passage des Symplégades :

ἀλλ' εὖ καρτύναντες εἰς ἐνὶ χερσὶν ἐρετμὰ
τέμνεθ' ἄλδος στενωπὸν· ἐπεὶ φάος οὐ νύ τι τόσσον
ἔσσετ' ἐν εὐχολῆσιν, ὅσον τ' ἐνὶ κάρτει χειρῶν.

8 Chez Eschyle, il s'agit de la lumière artificielle du feu. Chez Sophocle dans le *Philoctète*, 662-664 et l' *Ajax*, 707-710, il s'agit de la lumière du salut. Chez Homère, Achille regrette de ne pas avoir été la lumière du salut pour Patrocle. Mourir, au contraire, revient à ne plus voir la lumière.

9 *Ion*, 1439 : comme pour Télémaque, φάος désigne une personne aimée.

Mais en vous fiant à vos bras, coupez le flot de l'eau salée, car la lumière (le salut) ne sera pas tant dans vos prières que dans la force de vos bras.

Dans ce passage, qui donne à lire l'émergence d'un héroïsme tout pragmatique, φάος endosse de nouveau un sens métaphorique, celui de la vie, et plus précisément ici du salut. Dans le paysage obscur que dessinent les Roches Cyanées par leur nom même¹⁰ en mêlant caractère chthonien et aquatique, la lumière vers laquelle se dirige la colombe en passant les roches a peut-être un aspect concret. Il semble cependant plus plausible que Phinée signifie aux jeunes héros que le φάος est en eux et qu'ils sont maîtres de leur destin. Cette prise de position peut paraître étonnante de la part d'un devin dont le φάος a été ôté par les dieux. Elle reflète peut-être la vision des dieux du poète lui-même, qui délègue l'espace d'un instant la prise en charge de la narration au vieillard aveugle. Plus loin, Jason souhaite que Phinée recouvre l'usage de la vue pour mener une vie normale (II, 441) :

εἰ δὲ καὶ ὀφθαλμοῖσι φάος πόροι ἦ τ' ἂν οἴω
γηθήσῃν, ὅσον εἴπερ ὑπότροπος οἴκαδ' ἰκοίμην.

S'il redonnait aussi la lumière à tes yeux, je pense que j'éprouverais autant de joie que si j'étais de retour dans mon pays.

La forme employée ici, φάως, est une forme alternative de φάος employée chez Homère. Le vers fonctionne comme une réponse au vers 184 précédemment cité : le fils d'Aïson aimerait que l'on remette la lumière dans les yeux du vieillard après la lui avoir ôtée. Là encore, si le φάος peut renvoyer à la lumière ignée produite par l'œil qui permet la vision, il peut aussi désigner la force vitale qui ranimera les yeux du vieillard. Deux autres occurrences de φάος laissent voir l'aspect plus temporel du terme, primordial pour saisir les différentes étapes de la navigation. Ainsi de II, 720 :

Ἦμος δὲ τρίτατον φάος ἦλυθε, δὴ τότε ἔπειτα
ἄκραϊ ζεφύρῳ νῆσον λίπον αἰπήεσαν.

Lorsqu'apparut la troisième lumière (l'aurore), ils quittèrent l'île entourée de hauteurs sous les coups violents du Zéphyr.

Cette indication temporelle, introduite par l'adverbe ἦμος fréquent chez Apollonios, montre le lien naturel de la lumière et du temps. Le terme φάος est placé en position de sujet et donne à voir le mouvement de la lumière qui apparaît. Il a un sens proche de ἠώς, l'aurore, qui par son lever marque l'apparition d'un nouveau jour : on peut aussi faire l'hypothèse que le génitif de ἠώς est sous-entendu derrière φάος. Ce choix d'y substituer φάος seul constitue une innovation

10 Se reporter sur ce point à l'étude de κυάνεος.

apollonienne¹¹. Une expression semblable de la temporalité apparaît en III, 1340, où il est également question du troisième jour, exprimé cette fois par le classique : τρίτατον λάχος ἡματος. Ces différentes expressions de la temporalité permettent de mettre en relation sous le même sème de lumière indiquant une temporalité les termes φάος, ἡμαρ et ἡώς. De manière plus classique, l'aurore peut diffuser sa lumière au moment de son lever (III, 1223) :

ἤδη δὲ φάος νιφόμεντος ὑπερθεν
 Καυκάσου ἡριγενῆς Ἡὼς βάλεν ἀντέλλουσα.
 Déjà l'Aurore née au matin se levait et lançait sa lumière au-delà du neigeux Caucase.

Le poète reprend ici l'expression homérique formulaire ἡριγενῆς Ἡὼς qui jette¹² la lumière φάος, immédiatement placée dans le voisinage du participe νιφόμεντος, « neigeux », ce qui peut ajouter implicitement un effet d'éclairage supplémentaire en raison de la blancheur de la neige. Cette notation temporelle prend une valeur quasiment mystique après l'évocation des rituels nocturnes accomplis par Jason pour se concilier Hécate : le lever de l'aurore marque un retour à la lumière après la confrontation aux forces de la nuit. Le Caucase, qui marque l'extrémité orientale du monde grec, est témoin du lever du soleil qui darde ses premiers rayons sur ses flancs. Même dans le cadre d'une simple marque temporelle, la lumière peut donc revêtir bien plus qu'une valeur purement concrète. La remarquable mise en scène qui entoure la première épiphanie d'Apollon en donne un exemple concret (II, 669) :

Ἥμος δ' οὐτ' ἄρ' πω φάος ἄμβροτον, οὐτ' ἔτι λήην
 ὀρφναίῃ πέλεται, λεπτόν δ' ἐπιδέδρομε νυκτὶ
 φέγγος, ὅτ' ἀμφιλύκην μιν ἀνεγρόμενοι καλέουσιν

Au moment où la lumière divine n'est pas encore là, et où la nuit est déjà avancée, une lueur labile court dans la nuit : c'est ce moment que ceux qui sont réveillés appellent « la nuit à demi-lumineuse » (l'aube)

Le moment décrit ici est l'aube, phénomène différent de l'aurore, puisqu'elle la précède et marque une période d'hésitation entre la lumière et l'obscurité. La lumière est qualifiée de « divine » (ἄμβροτον), à la fois parce qu'il s'agit de la lumière de l'Aurore, qui est une divinité à part entière, et parce qu'il y a sans doute là une anticipation de l'apparition d'Apollon. Le terme, opposé à la nuit (ὀρφναίῃ¹³) et à l'obscurité qu'elle connote, est clairement un synonyme de « jour », dans sa plus infime clarté. Ce type de description d'un moment fugace compris entre la fin de la nuit et le tout début du jour construit un moment liminaire où la lumière indécise prend un aspect sacré et s'avère propice à un contexte d'épiphanie. Les deux dernières occurrences s'appliquent plus prosaïquement à la lumière de l'aurore et à son pouvoir desséchant. Dans la

11 MATTEO (2007), p. 486.

12 Les théories physiques antiques supposaient de fait un phénomène de lancer des effets lumineux.

13 L'adjectif ὀρφναῖος est substantivé au féminin par Apollonios pour désigner la nuit. En forgeant ce néologisme, le poète témoigne de tout l'intérêt qu'il porte à ce qu'il y a de plus obscur dans la nuit. Voir l'étude détaillée de ce terme.

première, Médée se sent fondre devant la lumière que dégage Jason¹⁴ (III, 1021) :

ιαίνετο δὲ φρένας εἴσω
τηκομένη, οἷόν τε περὶ ῥοδέησιν ἐέρση
τήκεται ἡφίοισιν ιαινομένη φαέεσσιν.

Elle ressentit une chaleur au niveau de son cœur et fondit comme fond la rosée sur les roses
chauffées par les rayons (les lumières) de l'aurore.

C'est la seule occurrence où le pluriel est employé, au datif (φαέεσσιν). Ce choix du pluriel est rare, tout comme l'emploi de l'adjectif ἡῶς. Dans cette comparaison, comparant et comparé sont pris dans un système de mise en équivalence stricte : τηκομένη répond à τήκεται et tous deux sont placés en ouverture de vers ; de même, ιαίνετο et ιαινομένη sont placés en homotaxie. La beauté lumineuse de Jason agit comme la lumière de l'aurore sur Médée et produit en elle une sensation d'évaporation. Ce phénomène d'évaporation produit par les rayons de l'aurore se répète au moment où Jason et Médée vont voler la toison d'or (IV, 111) :

Ἦμος δ' ἄνδρες ὕπνον ἀπ' ὀφθαλμῶν ἐβάλοντο
ἀγρόται, οἳ τε κύνεσσι πεποιθότες οὔποτε νύκτα
ἄγχαυρον κνώσσουσιν, ἀλευάμενοι φάος ἡοῦς,
μὴ πρὶν ἀμαλδύνη θηρῶν στίβον ἡδὲ καὶ ὁδὸν
θηρείην λευκῆσιν ἐνισκίψασα βολῆσιν·

C'était le moment où les chasseurs ôtent le sommeil de leurs yeux, eux qui, confiants en leurs chiens, jamais ne sommeillent pendant la partie de la nuit qui précède le matin pour éviter la lumière de l'aurore, avant qu'elle n'efface les traces des bêtes sauvages et leur sauvage odeur en lançant ses clairs rayons.

Les deux jeunes gens sont implicitement comparés à des chasseurs par le biais de cette notation temporelle une nouvelle fois introduite par Ἦμος. Les chasseurs ont l'habitude de se réveiller lors de la dernière partie de la nuit avant l'apparition de l'aurore (φάος ἡοῦς), dont les rayons¹⁵ ont pour effet de faire s'évaporer traces et odeurs. Jason et Médée adoptent ce comportement furtif et s'emparent de la toison à la faveur de la nuit. Cette combinaison d'une chasse et d'un larcin, de surcroît dans un contexte nocturne, a pu faire lire ce passage comme un rite éphébique proche des théories du « chasseur noir » de J-P. Vernant.

Chez Apollonios, φάος prend donc surtout une valeur abstraite et métaphorique (notamment dans le chant II), en s'inscrivant dans une symbolique de vie déjà présente chez Homère et chez les Tragiques. La lumière dont il est question est par ailleurs majoritairement celle de l'aurore, qui sert à marquer un tournant temporel, et dont le pouvoir asséchant est désigné deux fois, métaphoriquement puis concrètement. La forme φάος apparaît six fois sur huit, et φόως deux fois. Le φάος, puissance active qui n'est guère décrite comme un lieu chez le poète alexandrin,

14 C'est le fameux passage où l'arrivée de Jason est comparée au lever de Sirius (III, 956).

15 Ces rayons sont blancs. Nous en parlerons lors de l'étude sur λευκός.

marque donc la temporalité davantage que l'espace.

B Φαίνω / Φαίνομαι

1Φαίνω :

On compte en tout cinq occurrences de φαίνω¹⁶ dans les *Argonautiques*. Cela tient au caractère essentiellement verbal de la langue grecque, qui privilégie l'emploi des verbes à celui des substantifs. Dans ses formes de présent à la voix active, que ce soit à l'optatif, à l'impératif, ou à l'infinitif, φαίνω signifie le plus souvent « montrer », « déclarer », dans le sens de φάναι, comme en IV, 782, où l'on trouve l'expression φαῖνέ τε μῦθον, « dis ce que tu as à dire ». Dans d'autres occurrences, φαίνω prend davantage le sens habituel de « montrer », « faire paraître », comme en II, 23 :

Ἴσχεο νῦν, μηδ' ἄμμι κακὴν, ὅτις εὐχεαί εἶναι,
φαῖνε βίην· θεσμοῖς γὰρ ὑπεῖζομεν, ὥς ἀγορεύεις.

Garde ton calme ; qui que ce soit que tu te flattes d'être, ne fais pas preuve de violence contre nous.
Car nous nous soumettons aux lois que tu énonces.

Jason tente ici de réfréner les ardeurs guerrières d'Amynos, personnage entièrement tourné vers l'action immédiate et la démonstration de sa force qui est lisible autant dans ses paroles que dans son apparence physique. Cette tendance à tout montrer d'entrée de jeu, sans rituel d'échange préalable, est caractéristique de la barbarie. Les Argonautes tentent donc de l'amener du côté de la retenue. Ce sens de « faire montre de », « faire apparaître aux regards » revient à l'optatif en IV, 1274 :

Δημοσύνην δέ τις ἄλλος
φαίνοι ἐήν· πάρα γάρ οἱ ἐπ' οἴηκεσσι θαάσσειν
μαιομένῳ κομιδῆς

Que quelqu'un d'autre montre sa science ; car il ne tient qu'à lui de s'asseoir à la rame.

Lors de l'épisode libyen, après la mort du pilote, Ancée exhorte ses compagnons à ne pas hésiter à manifester ses compétences en navigation. Le sens d'apparaître, « être révélé », dans le contexte de la divination et dans un sens peut-être proche de φάναι, est présent en II, 315 :

Ἵδε γὰρ αὐτὸς
βούλεται ἀνθρώποις ἐπιδευέα θέσφατα φαίνειν
μαντοσύνης, ἵνα καὶ τι θεῶν χατέωσι νόοιο.

Car c'est ainsi que Zeus souhaite que les arrêts des dieux transmis par la divination apparaissent

16 Apollonios reprend l'homérique φαίνω « che indica una luce pure e splendente, riferendosi tanto al sole che brillava per gli uomini e per gli dei, quanto al fuoco che illumina la notte » (MATTEO, 2007, p. 145).

incomplets aux hommes, de manière à ce qu'ils dépendent de la pensée divine.

L'infinitif φαίνεῖν est ici nuancé par l'adjectif placé en attribut ἐπιδευέα : les θέσφατα, parole divine où réapparaît la syllabe φα, ne sauraient apparaître en entier aux hommes, pour qui l'éclat de la parole des dieux est trop fort : dimension visuelle et acoustique se rejoignent. En raison du voisinage immédiat de θέσφατα, une superposition de différents sens de φαίνω semble se lire dans cet extrait : à la fois « apparaître », « briller » et « dire ». Cette lecture semble intéressante dans la mesure où elle s'applique au personnage de Phinée, personnage relais du narrateur dans le chant II, que les dieux punissent en le rendant aveugle pour en avoir trop dit. Son nom même, Φινεύς, peut éventuellement être rapproché de φαίνω et φάναι dans un effet de paronomase. Le sens de « briller » qui affleure dans ce dernier exemple se retrouve en III, 728, lors d'un serment de Médée à sa sœur Chalkiopé :

Μὴ γάρ μοι ἐν ὀφθαλμοῖσι φαείνοι
ἡώς, μηδέ με δηρὸν ἔτι ζώουσιν ἴδιοιο,
εἴ γέ τι σῆς ψυχῆς προφερέστερον, ἢ τι παίδων
σῶν θείην, οἳ δὴ μοι ἀδελφείοι γεγάασιν,
κηδεμόνες τε φίλοι καὶ ὁμήλικες

Que l'aurore ne brille plus à mes yeux, que tu ne puisses plus me voir vivante, si je tiens quelque chose pour plus précieux que ta vie ou celle de tes enfants, qui sont pour moi des frères, des protecteurs et des amis du même âge.

Le caractère tragique du passage, qui fait penser à Euripide, se lit dans l'assimilation de tous les rôles de la parenté, ainsi que dans l'emploi de l'optatif de souhait. Médée fait le serment de mourir plutôt que de faire défaut à sa famille. La mort est alors classiquement envisagée comme une absence de lumière, et plus spécifiquement de celle de l'aurore. Apparition, brillance et rapidité se rejoignent enfin dans l'épisode libyen, où la confusion des héros est comparée à celle des hommes lorsque survient une éclipse, occasion de l'apparition d'étoiles en plein jour (IV, 1287) :

ἢ καὶ ἡέλιος μέσῳ ἡματι νύκτ' ἐπάγησιν
οὐρανόθεν, τὰ δὲ λαμπρὰ δι' ἡέρος ἄστρα φαείνου·
ὥς τότ' ἀριστῆες δολιχοῦ πρόπαρ αἰγιαλοῖο
ἦλυνον ἐρπύζοντες.

(...) ou le soleil fait place à la nuit dans le ciel sur le coup de midi, et les étoiles apparaissent brillantes dans l'éther ; c'est ainsi que les héros se traînaient le long de la plage.

Une sorte de glissement sémantique semble parfois s'amorcer chez Apollonios entre φαίνω et φαίνομαι : φαίνω, qui a originellement le sens d' « éclairer, faire briller, mettre en lumière », peut ponctuellement prendre le sens de « devenir visible » et « apparaître ». Ce sens d' « éclairer » évolue par ailleurs chez Apollonios comme chez Pindare vers le sens de « montrer », c'est-à-dire procéder à une démonstration en acte, ou « expliquer », c'est-à-dire mettre au clair sur le plan

auditif et moins sur le plan visuel comme dans l'emploi habituel.

2 Φαίνομαι :

Au sens de « devenir visible » et « briller », puis par extension « apparaître, se montrer¹⁷ », φαίνομαι est employé fréquemment chez Apollonios de Rhodes. Nous ne traiterons pas en détail les occurrences qui se limitent à la signification d' « apparaître »¹⁸, fréquentes en contexte de navigation pour indiquer l'apparition de reliefs ou de terres à la vue, dans la mesure où ces éléments ne sont pas sources de lumière comme les aurores, les étoiles et surtout les épiphanies, qui sont le contexte majeur d'emploi de φαίνομαι, notamment à l'aoriste épique, pour lequel on compte six occurrences, dont quatre avec augment (ἐφαάνθη) et deux sans augment (φαάνθη). On trouve également les formes suivantes : l'infinitif aoriste (φανῆναι), deux participes aoriste (φανθείς), deux formes de participe présent, et un indicatif présent φαίνεται, et deux indicatifs imparfait en fonction d'auxiliaire dans l'expression φαίνετ' ἰδέσθαι. Sur ces quatorze occurrences en tout, on remarque ainsi un emploi privilégié de φαίνομαι à l'aoriste, révélateur des significations principales du verbe et en lien avec l'instantanéité du phénomène généralement décrit.

Le verbe φαίνομαι sert à caractériser l'apparition de l'aurore, qui se lève devant Jason et Phinée en II, 449 :

Αὐτίκα δ' οὐ μετὰ δηρὸν ἀμειβομένων ἐφαάνθη
Ἥριγενής

Aussitôt celle qui est née au matin ne tarda pas à apparaître après leur échange.

Cette apparition de l'aurore à la fin d'une discussion concernant la cécité de Phinée et l'impossibilité totale de revoir la lumière du jour est particulièrement ironique. Il est tentant de traduire l'aoriste ἐφαάνθη par « briller », même si « apparaître », plus neutre, est aussi plus prudent. On peut remarquer l'absence du substantif ἡώς ; l'aurore est désignée par son épithète homérique Ἥριγενής¹⁹. L'apparition de l'aurore ferme aussi le chant II au vers 1289 :

Ἦώς δ' οὐ μετὰ δηρὸν ἐλδομένοις φαάνθη.

L'aurore ne tarda pas à apparaître à ceux qui l'attendaient.

17 Handschur, *Die Farb- und Glanzwörter bei Homer und Hesiod* (1970) : « Das Verbum φαίνεσθαι kommt über eine Bedeutung « sich zeigen, erscheinen », zu « scheinen, leuchten ». Zuweilen sind die beiden nicht zu trennen » (p.88)

18 I, 583 ; I, 853 ; I, 1114 ; II, 1042 ; III, 165 ; III, 425 ; IV, 1711.

19 Apollonios ne reprend que partiellement l'expression formulaire de l'apparition de l'aurore chez Homère, à savoir ἡριγένεια. On peut lire dans les évocations de l'aurore un dialogue de l'auteur alexandrin avec son modèle, dialogue qui s'accompagne souvent de subversion. Le fait de placer l'apparition de l'aurore en fin de chant plutôt qu'au début en est un exemple.

Cette fois, l'aurore est désignée explicitement. La structure du vers reprend celle du vers II, 449, avec une variation : la forme aoriste, également présente en clôture de vers, est sans augment. L'apparition de l'aurore fonctionne dans ce cas comme une notation temporelle, apparemment sans effet de brillance particulier. Le poète reprend le même schéma métrique qui s'applique à l'aurore pour décrire l'apparition de Jason, comparée au lever de Sirius en III, 956 :

Αὐτὰρ ὅγ' οὐ μετὰ δηρὸν ἐέλδομένη ἐφάνθη
 ὑπὸς' ἀναθρώσκων ἅ τε Σείριος Ὠκεανοῖο,
 ὃς δὴ τοι καλὸς μὲν ἀρίζηλός τ' ἐσιδέσθαι
 ἀντέλλει,

Mais lui, sans tarder, apparut à celle qui le désirait en s'élançant comme Sirius au-dessus de l'Océan, Sirius qui se lève en présentant aux regards sa beauté et sa brillance.

Le mouvement d'apparition se double de sèmes de brillance, notamment dans l'expression ἀρίζηλός τ' ἐσιδέσθαι, sens qui pourrait toucher par contamination l'emploi de φαίνω. L'arrivée du fils d'Aïson est une véritable épiphanie dans les yeux de Médée, dont le point de vue est adopté ici. La lumière qui l'irradie est probablement un effet du désir de la jeune fille, surtout si l'on considère ce vers comme une réponse à son désir de voir l'aurore en III, 819 :

ἐέλδετο δ' αἶψα φανῆναι
 ἥῃ τελλομένην, ἵνα οἱ θελκτήρια δοίῃ
 φάρμακα συνθεσίῃσι, καὶ ἀντήσειεν ἐς ὤπην.

Elle souhaitait que l'aurore se lève et brille tout de suite, pour lui donner les drogues enchantées selon ce qui avait été convenu et le rencontrer face à face.

Le verbe ἔλδομαι est également employé ici et commande l'infinitif φανῆναι, une nouvelle fois placé en fin de vers. En contexte, après une nuit d'angoisse marquée par l'insomnie et des envies suicidaires, il semble que Médée attende l'aurore comme une lumière salvatrice. On peut là encore hésiter entre « apparaître » et « briller » pour la traduction en raison du contexte. Une série de formes de φαίνομαι à l'aoriste désignent ensuite des épiphanies divines²⁰. Dans le cas d'Apollon, l'emploi du verbe s'impose naturellement en raison de la similitude qui se dessine entre l'apparition du dieu et celle de l'aurore (II, 687) :

Εἰ δ' ἄγε δὴ νῆσον μὲν Ἑωίου Ἀπόλλωνος
 τήνδ' ἱερὴν κλείωμεν, ἐπεὶ πάντεσσι φάνθη
 ἡῶς μετιών

Allons, donnons à cette île sacrée le nom d'Apollon de l'aurore, puisque c'est à l'aurore qu'il nous est à tous apparu.

Parfois, les héros s'adressent à la divinité qui est apparue, comme face à Triton (IV, 1597) :

Δαῖμον, ὅτις λίμνης ἐπὶ πείρασι τῆσδ' ἐφάνθης,
 εἴτε σέγε Τρίτων', ἄλιον τέρας, εἴτε σε Φόρκυν,
 ἢ Νηρῆα θυγατρὲς ἐπικλείουσ' ἄλοσύναι,

20 G. CIANI (1974), p. 146 « Anche l'aoristo φάνθεν caratterizza, nell'*Iliade*, una luce epifanica, eventica ».

Ἰλαθι, καὶ νόστοιο τέλος θυμηδὲς ὄπαζε

Être divin, toi qui nous es apparu aux extrémités de ce lac, qui que tu sois, Triton, le monstre marin, ou Phorkys, ou Nérée, comme t'appellent les filles nées de la mer, prends pitié de nous et accorde-nous l'épilogue heureux du retour !

Une variation s'observe avec une adresse à la deuxième personne du singulier de l'aoriste épique. La première épiphanie d'Apollon donne lieu à une semblable formule de supplication, cette fois avec le participe aoriste φαανθείς (II, 693):

Νῦν δ' αὐτῶς κνίσῃ λοιβῇσί τε μειλίσσασθαι
κέκλωμαι. Ἀλλ' Ἰληθι ἄναξ, Ἰληθι φαανθείς.

À présent, j'en appelle à nous le concilier par l'odeur de la viande des sacrifices et les libations. Prends pitié de nous, seigneur, prends pitié de nous, toi qui nous es apparu.

Une construction syntaxique similaire est employée en III, 961 pour décrire la beauté de Jason qui apparaît à Médée :

ὥς ἄρα τῇ καλὸς μὲν ἐπήλυθεν εἰσοράσθαι
Αἰσονίδης, κάματον δὲ δυσίμερον ὥρσε φαανθείς.

Le fils d'Aison marchait en arborant une beauté semblable à cette étoile, et suscita par son apparition un tourment épuisant

L'effet de son apparition provoque les mêmes symptômes que le lever de l'étoile Sirius, symptômes dus à la brillance de l'astre. La notion de φάος comme brillance affleure donc dans cette occurrence de φαίνομαι. Les deux dernières occurrences du verbe sont également liées à des termes porteurs de brillance. Une comparaison met ainsi en rapport l'apparition des fils de la terre à la surface du sol à l'apparition d'étoiles brillantes dans un ciel nocturne d'une noirceur pure après la fin d'un orage (III, 1361) :

Ὡς δ' ὁπότ' ἐς γαῖαν πολέος νιφετοῖο πεσόντος
ἂν ἀπὸ χειμερίας νεφέλας ἐκέσασσαν ἄελλαι
λυγαίῃ ὑπὸ νυκτί, τὰ δ' ἄθρόα πάντ' ἐφαάνθη
τείρεα λαμπετόωντα διὰ κνέφας.

De même que, lorsqu'une grande quantité de neige est tombée sur le sol, des vents tempétueux ont dissipé les nuages de l'hiver par la nuit noire, et que les étoiles apparaissent toutes en masse en brillant dans l'obscurité (...)

L'aoriste épique est régi par les τείρεα λαμπετόωντα, qui sont deux termes rares et alexandrins. Leur apparition est entourée par un contexte d'obscurité ambiante qui souligne le contraste avec l'apparition de cette brillance apparemment vive et soudaine.

Au participe présent,, qui insiste cette fois sur le processus de l'action en train de se faire et non plus sur l'action pour elle-même, φαίνομαι s'applique à l'apparition de l'aurore, signe d'un retour à la vie sociale pour Médée après l'intimité de sa chambre durant la nuit (III, 828) :

Ἢ δ' ἐπεὶ οὖν τὰ πρῶτα φαινομένην ἶδεν ἡῶ
παρθενική, ξανθὰς μὲν ἀνήψατο χερσὶν ἐθείρας

Dès que la jeune vierge vit l'aurore apparaître / briller elle releva de ses mains ses cheveux blonds

(...)

On peut une nouvelle fois hésiter à traduire par « apparaître » ou « briller ». La proximité de l'adjectif de couleur ξανθός peut éventuellement convoquer implicitement l'idée de brillance. Dans le cas de Pollux, comparé à une étoile face à l'aspect chthonien et barbare d'Amynos²¹, le sens de « briller » s'impose de lui-même (II, 42) :

ὁ δ' οὐρανίῳ ἀτάλαντος
ἀστέρι Τυνδαρίδης, οὗπερ κάλλισται ἕασιν
ἐσπερίην διὰ νύκτα φαεινομένου ἀμαρυγαί.

Quant au Tyndaride, il était semblable à l'étoile céleste, qui, lorsqu'elle brille le soir dans la nuit, émet un scintillement de toute beauté.

L'Argonaute est d'une beauté semblable à une étoile qui émet une lumière, plus précisément un scintillement (ἀμαρυγαί). Le participe φαεινομένου est ici encadré entre ce substantif et le contexte de la nuit (ἐσπερίην διὰ νύκτα). Le goût du poète alexandrin pour les effets de contraste entre la lumière et l'obscurité se lit dans le choix de ce contexte et fait pencher la traduction vers le sens de briller plutôt que le simple « apparaître ». Deux occurrences se limitent au contraire à ce simple sens d' « apparaître à la vue ». C'est le cas au moment où les Argonautes construisent des sépultures encore visibles des contemporains d'Apollonios (II, 853) :

Τίς γάρ δὴ θάνεν ἄλλος; ἐπεὶ καὶ ἔτ' αὖτις ἔχευαν
ἥρωες τότε τύμβον ἀποφθιμένου ἐτάριοιο.
Δοιὰ γὰρ οὖν κείνων ἔτι σήματα φαίνεται ἀνδρῶν.

Qui d'autre mourut donc ? Car les héros érigeaient une nouvelle fois une sépulture pour un compagnon trépassé. De fait, deux monuments en l'honneur de ces hommes sont encore visibles de nos jours.

Ce n'est pas la première fois que les héros laissent derrière eux des σήματα, traces tangibles dans l'espace de leur passage ou de leurs exploits. L'emploi successif et différencié de τύμβον puis de σήματα relève probablement d'autre chose que de la simple variation poétique : le poète caractérise d'abord le monument construit, qui est un tombeau, pour jouer ensuite sur la polysémie de σῆμα, qui s'applique certes à une sépulture, mais aussi à toute espèce de signe qui apparaît dans l'espace. Ces signes sont disséminés dans l'ensemble du territoire parcouru par les Argonautes pour marquer de façon concrète l'avancée du monde grec dans l'ékoumène. Cette occurrence de φαίνομαι prend donc le sens de « visible ». Cette visibilité est parfois obstruée, comme dans le cas des Héroïnes libyennes qui disparaissent subitement devant les Argonautes (IV, 1362) :

Οὐδ' ἔτι τάσδ' ἀνὰ χῶρον ἐσέδρακον, ἀλλὰ τις ἀχλὺς

21 On peut lire une lutte entre le Grec et le l'étranger, le civilisé et le barbare, le céleste et le chthonien. La thématization de cette lutte entre la lumière de la civilisation et les ténèbres de la barbarie est particulièrement opérante à l'orée du chant II où l'on a définitivement quitté le monde grec pour se confronter aux peuples de la Propontide et du Pont. Nous étudierons cette dialectique en détails dans la deuxième partie.

ἢ ἐν νέφος μεσσηγὺ φαεινομένης ἐκάλυψεν

Je ne les vis plus aux alentours, mais une sorte de brouillard ou de nuage dissimula leur apparition.

En dépit d'un regard concentré et attentif, comme le signale l'emploi du verbe δέρκομαι, des obstacles à la vue porteurs d'obscurité s'interposent entre Jason et ces divinités et les rendent invisibles. Les deux dernières occurrences de φαίνομαι font intervenir l'indicatif imparfait dans une construction identique, φαίνεται' ιδέσθαι, en position d'auxiliaire suivi d'un infinitif aoriste. Dans le passage d'*ekphrasis* du manteau de Jason, Aphrodite est représentée sur une des vignettes du tissu en train de se refléter dans le bouclier d'Arès (I, 746) :

Ἐξείης δ' ἥσκητο βαθυπλόκαμος Κυθήρεια
Ἄρεος ὀχμάζουσα θοὸν σάκος· ἐκ δέ οἱ ὤμου
πῆχυν ἐπὶ σκαιὸν ξυνοχὴ κεχάλαστο χιτῶνος
νέρθεν ὑπὲκ μαζοῖο· τὸ δ' ἀντίον ἀτρεκὲς αὐτῶς
χαλκείῃ δεικῆλον ἐν ἀσπίδι φαίνεται' ιδέσθαι.

D'autre part, Cythérée à la lourde tresse tenait fermement le rapide bouclier d'Arès ; sous une épaule, un point d'attache de sa tunique était descendu en-dessous de la poitrine ; et son image se reflétait tout droit dans le bouclier de bronze.

La notion de reflet n'est pas aussi nette dans l'autre occurrence de cette expression, qui indique cette fois-ci une absence de visibilité dans le contexte de la tempête essuyée par les fils de Phrixos (II, 1104) :

κελαινὴ δ' οὐρανὸν ἄχλως
ἄμπεχεν, οὐδὲ πῃ ἄστρα διαυγέα φαίνεται' ιδέσθαι
ἐκ νεφέων, σκοτόεις δὲ περὶ ζόφος ἡρήρειστο.

Un brouillard sombre envahissait le ciel, et nulle part les étoiles brillantes n'apparaissaient à la vue depuis les nuages, mais des ténèbres ombreuses s'installaient.

L'ensemble de l'extrait rappelle l'occurrence en IV, 1362 analysée plus haut, en raison de la reprise des termes ἄχλως et νέφος quasiment en homotaxie. Comme les Héroïnes libyennes, les étoiles sont cernées par une obscurité totale qui empêche la vision. Nous nous intéresserons davantage à cette profusion de substantifs en lien avec l'obscurité dans la troisième partie notre étude lexicale.

Quelques remarques finales peuvent être faites à partir de ces quatorze occurrences de φαίνομαι. D'un point de vue formel, on compte huit aoriste, surtout à l'indicatif épique et au participe. Ces apparitions du verbe à l'aoriste se rapportent au phénomène de l'épiphanie, fréquent dans les *Argonautiques*, ainsi qu'au lever de l'aurore, qui entraîne des effets de lumière apparemment comparables. Certaines reprises en homotaxie mettent certains personnages en relation, notamment Apollon et Jason, son correspondant terrestre. Dans les autres cas, la notion de lumière est moins présente, et le verbe prend le sens concret d' « être visible » ou « invisible » s'il est nié. Ce manque de visibilité naît d'une absence de lumière qui laisse place à une obscurité

oppressante qui s'installe avec une grande richesse de termes.

C Composés de Φαίνω / Φαίνομαι :

1 ἀποφαίνομαι

À l'actif, le verbe ἀποφαίνω signifie « faire paraître », « mettre au jour », « faire voir », d'où, transposé dans le domaine auditif, « prouver », « montrer ». Sous sa forme ἀποφαίνομαι, il signifie donc « apparaître », « être mis au jour », avec un sens intensif. Dans le seul exemple qui figure dans les *Argonautiques*, il est employé au moment de la deuxième épiphanie d'Apollon, quand le dieu fait apparaître à la vue des Argonautes une nouvelle île (IV, 1711) :

Τοῖσι δέ τις Σποράδων βαιὴ ἀπὸ τόφρ' ἐφάνθη
νῆσος ἰδεῖν, ὀλίγης Ἰππουρίδος ἀντία νήσου,
ἔνθ' εὐνὰς ἐβάλοντο καὶ ἔσχεθον

Entretiens, une petite île des Sporades leur apparut, près de l'humble île d'Hippouris. C'est là qu'ils jetèrent l'ancre et firent halte.

En contexte épiphanique, surtout lorsque cette épiphanie fait suite à un contexte de ténèbres absolues comme en mer de Crète, on peut comprendre l'emploi de ce composé comme un intensif insistant sur l'idée d'apparition possiblement nimbée de lumière, d'autant plus qu'il s'agit d'une apparition miraculeuse : Apollon crée l'île *ex nihilo*. L'indicatif aoriste fonctionne comme un auxiliaire de l'infinitif ἰδεῖν qui complète les sèmes d'apparition et de vision. Ce n'est pas par hasard que les Argonautes choisissent de donner à cette île le nom d'Anaphé, substantif dérivé du verbe ἀναφαίνω, autre intensif de φαίνω.

2 ἐκφαίνομαι

Ce verbe signifie « briller » dans sa construction intransitive, ou, doté d'un préfixe à sens plein, « apparaître au grand jour ». C'est ce dernier sens qui s'impose dans la plupart des six occurrences de ce verbe chez Apollonios, qui apparaissent toutes à l'indicatif aoriste épique, dans la continuité des occurrences du verbe simple φαίνομαι relevées plus haut. La moitié d'entre elles s'appliquent à des épiphanies. Ainsi, Apollon apparaît une première fois dans le chant II après le passage des Symplégades (II, 676) :

Τοῖσι δὲ Λητοῦς υἱός, ἀνερχόμενος Λυκίῃθεν
τῇλ' ἐπ' ἀπείρονα δῆμον Ὑπερβορέων ἀνθρώπων,
ἐξεφάνη

Le fils de Lété, qui s'en allait de la Lycie vers le peuple infini des Hyperboréens, leur apparut.

Le caractère inattendu de l'apparition (qui caractérise du reste à peu près toutes les épiphanies) justifie peut-être l'emploi de ce composé. Il s'agit par ailleurs du dieu de la lumière en

personne, dont la première apparition appelle sans doute un traitement spécial. Une forme similaire est employée au pluriel au moment de l'apparition des héroïnes libyennes (IV, 1430) :

Ἐκ δὲ νῦ κείνων
δενδρέων, οἷαι ἔσαν, τοῖαι πάλιν ἔμπεδον αὐτως
ἐξεφάνεν, θάμβος περιώσιον, ἐκφατο δ' Αἴγλη
μειλιχίοις ἐπέεσσιν ἀμειβομένη χατέοντας·

Et alors, d'arbres qu'elles étaient, elles prirent de nouveau exactement le même aspect que naguère, immense prodige à voir, et Aïglé s'adressa à eux en leur répondant avec douceur.

L'épiphanie surgit derechef à un instant critique, l'épisode libyen, qui semble signer la fin de l'aventure. L'apparition de trois divinités d'un coup mérite peut-être ce traitement particulier, en signalant une lumière émanant d'elles qui traduit le miracle en train de se produire. L'une d'entre elles se nomme d'ailleurs Aïglé, littéralement « l'éclat du jour ». D'autres épiphanies ont lieu en contexte maritime, comme celle de Glaucos (I, 1310) :

Τοῖσιν δὲ Γλαῦκος βρυχίης ἁλὸς ἐξεφάνθη,
Νηρηὸς θείοιο πολυφράδμων ὑποφήτης

Glaucos leur apparut des profondeurs de la mer, interprète aux mille facettes du divin Nérée.

L'épiphanie maritime de Triton est traitée de la même façon, avec l'emploi d'un aoriste épique en clôture de vers (IV, 1602) :

Ἦ ῥ', ἅμα δ' ἐνχολῆσιν ἐς ὕδατα λαιμοτομήσας
ἦκε κατὰ πρύμνης· ὁ δὲ βένθεος ἐξεφάνθη
τοῖος ἐὼν, οἷος περ ἐτήτυμος ἦεν ἰδέσθαι.

Il dit, et après avoir égorgé un animal avec des prières, il se jeta dans l'eau depuis la proue ; dans les profondeurs, il leur apparut en présentant son aspect réel.

Les deux dernières occurrences d'ἐκφαίνομαι ne s'appliquent pas à des épiphanies, mais dans un cas à l'apparition d'une surface de couleur (III, 855)

Τοῦ δ' ἦτοι ἄνθος μὲν ὅσον πήχυιον ὑπερθεν
χροίῃ Κωρυκίῳ ἵκελον **κρόκῳ** ἐξεφάνθη,
καυλοῖσιν διδύμοισιν ἐπήορον·

Et de cette fleur apparaissait une surface d'une couleur semblable à celle du safran corcyréen, qui se dressait sur une double tige.

Le vers, particulièrement travaillé sur le plan sonore avec une allitération en «κ», n'occulte pas l'attention portée sur le plan visuel à l'aspect de la plante. La position du verbe en fin de vers semble traduire un tic stylistique du poète alexandrin, qui s'amuse probablement à faire apparaître visuellement la forme verbale en même temps que l'être qui apparaît. Cette utilisation visuelle de la place des mots est particulièrement visible quand le poète décrit l'apparition soudaine des Colques qui parviennent enfin à rejoindre les Argonautes après s'être trompés d'itinéraire (IV, 1001) :

ὥδε μάλ' ἀγχίμολον στρατὸς ἄσπετος ἐξεφάνθη
Κόλχων, οἳ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας
Κυανέας μαστῆρες ἀριστῶν ἐπέρησαν.

C'est alors que l'immense armée des Colques fit son apparition auprès d'eux ; ils avaient traversé l'embouchure du Pont et à travers les Roches Cyanées dans leur recherche des héros.

L'aoriste peut ici être interprété comme un aoriste d'apparition qui traduit la surprise qu'inspire l'arrivée inattendue des Colques. Le verbe est inséré entre le substantif et son complément du nom : il les sépare pour placer les Colques en rejet et créer ainsi un effet de retardement. De même, l'adjectif κυανέος est séparé visuellement des roches qu'il qualifie pour traduire dans l'espace même du vers le passage entre ces roches immobilisées. Comme le verbe simple φαίνομαι, on retrouve un emploi massif de l'aoriste, dans des positions textuelles similaires (fin de vers), pour un contexte majoritaire d'épiphanies.

3 Παμφαίνω

Ce verbe, qui signifie « être tout brillant », est couramment employé par Homère et Hésiode. Il fait référence à la brillance des astres, mais aussi d'objets fabriqués par la main de l'homme, ce qui n'est pas le cas du verbe simple, qui désigne une lumière jaillie d'une source naturelle. Chez Homère, il s'applique aux armes (casques²², boucliers²³) et aux détails de ces armes (clous d'or²⁴). Apollonios l'emploie à quatre reprises, toujours sous la forme du participe présent. Dans l'*ekphrasis* du manteau de Jason, la première scène représente la forge des Cyclopes occupés à fourbir le foudre de Zeus (I, 732) :

Ἐν μὲν ἔσαν Κύκλωπες ἐπ' ἀφθίτῳ ἥμενοι ἔργῳ,
Ζηνὶ κεραυνὸν ἄνακτι πονεῦμενοι· ὃς τόσον ἤδη
παμφαίνων ἐτέτυκτο, μῆς δ' ἔτι δεύετο μούνον
ἄκτινος,

Il y avait les Cyclopes, assis à s'occuper d'un ouvrage inachevé, le foudre de Zeus, qu'ils fabriquaient avec application ; ce dernier était déjà bien en forme et brillait de tous ses feux ; il ne manquait plus qu'un seul rayon.

Il s'agit de la finition d'un ἔργον, dans un contexte d'artisanat. L'objet en question n'est cependant pas une arme humaine, mais le foudre de Zeus en personne, qui est lui-même producteur de lumière par le phénomène de l'éclair²⁵. Le participe παμφαίνων est placé expressivement en ouverture de vers pour mettre en valeur son bel aspect. Ce même participe se retrouve un peu plus loin au datif et en clôture de vers pour qualifier le siège de la reine Hypsipyle

22 Cet emploi spécialisé qui concerne les armes fait que ce verbe se rencontre presque exclusivement dans l'*Iliade* et souvent dans des contextes d'aristie. Aristie de Diomède (V, 4-6), d'Hector (lambda 62-64)

23 Xi 9-11 : le bouclier du fils de Nestor, Trasimède.

24 XI, 29-30 : l'épée d'Agamemnon. La brillance est proche de celle du soleil.

25 Cet aspect lumineux émanant d'un objet fabriqué est particulièrement intéressant si l'on considère que par la suite, la toison d'or elle-même se voit comparée au foudre de Zeus. Ces deux objets en apparence surnaturels sont donc caractérisés comme les produits d'une fabrication, peut-être celle du poète.

(I, 788) :

Ἔνθα μιν Ἴφινόη κλισμῷ ἐνὶ παμφανόωντι
ἐσσυμένως καλῆς διὰ παστάδος εἶσεν ἄγουσα
ἀντία δεσποίνης·

Là, après les avoir conduit à travers le somptueux vestibule, Iphinoé les laissa sur un siège qui brillait de mille feux, en face de sa maîtresse.

Dans le cadre d'une scène d'hospitalité, la reine convie son hôte à s'asseoir sur un siège ouvragé et brillant. Cette brillance peut être vue comme un signe extérieur de richesse, effet d'une riche matière telle que l'or, quoiqu'elle ne soit pas précisée ici. Cette brillance répond sans doute aussi au scintillement qui émane du manteau dont est alors vêtu Jason, comparé un peu plus haut dans le passage à l'étoile du soir. Une forte brillance entoure l'Aisonide lors de l'épreuve du chant III. Le héros saisit un casque tout brillant (III, 1280) :

ἄμυδις δ' ἔλε παμφανόωσαν
χαλκείην πῆληκα θοῶν ἔμπλειον ὀδόντων
καὶ ξίφος ἀμφ' ὤμοις, γυμνὸς δέμας, ἄλλα μὲν Ἄρει
εἶκελος, ἄλλα δέ που χρυσαόρῳ Ἀπόλλωνι.

En même temps, il avait pris le casque de bronze étincelant rempli des dents pointues et mis son épée autour des épaules ; son corps était nu. D'un côté, il était semblable à Arès, de l'autre, il ressemblait à Apollon à l'épée d'or.

Après avoir soumis les taureaux, Jason se transforme en semeur, image de héros civilisateur. Son casque est caractérisé à la manière homérique par la lumière qui en émane, souvent annonciatrice d'un carnage, ce qui sera le cas face aux fils de la terre. La brillance du casque peut aussi se révéler une marque divine, et le rapproche peut-être encore d'Apollon, caractérisé ici par son épée d'or. Un dernier emploi s'applique à Athéna dans une digression sur les Héroïnes libyennes (IV, 1310) :

ἀλλὰ σφεας ἐλέηραν ἀμηχανίῃ μινύθοντας
ἡρῶσσαι, Λιβύης τιμήοροι, αἳ ποτ' Αθήνην,
ἦμος ὅτ' ἐκ πατρὸς κεφαλῆς θόρε παμφαίνουσα,
ἀντόμεναι Τρίτωνος ἐφ' ὕδασι χυτλώσαντο.

Mais elles prirent pitié d'eux qui se consumaient dans leur désarroi, les honorables héroïnes libyennes, elles qui, quand Athéna, le jour où elle sortit toute brillante de la tête de son père, s'approchèrent et la baignèrent dans les eaux du lac Triton.

Les Héroïnes libyennes auraient ainsi servi de sage-femmes lors de la naissance d'Athéna. La déesse est qualifiée de παμφαίνουσα car elle serait sortie de la tête de Zeus « tout armée ». La brillance qui émane d'elle ne s'applique pas à son corps mais à ses armes. L'ensemble de ces quatre occurrences réinvestissent donc des emplois homériques traditionnels en caractérisant des armes et des objets fabriqués. Les emplois au participe présent semblent traduire la continuité de leur rayonnement.

4 προφαίνομαι

Le dernier composé de φαίνω présent dans les *Argonautiques* est le verbe προφαίνομαι, qui signifie « se montrer », « apparaître au regard ». Chez Apollonios, il apparaît deux fois sans prendre le sens particulier de « briller » ou « être glorieux » comme cela peut être le cas chez Pindare. Il désigne ainsi à l'imparfait l'apparition à la vue d'un élément de relief en IV, 922 :

Τῇ μὲν γὰρ Σκύλλης λισσῇ προφαίνετο πέτρῃ·
τῇ δ' ἄμοτον βοάσκεν ἀναβλύζουσα Χάρυβδις·

A cet endroit, la falaise lisse de Scylla était visible, et Charybde hurlait sans relâche en jaillissant à grand bruit.

La deuxième occurrence est une forme de participe présent au datif qui caractérise Jason pénétrant dans la cité des Lemniennes (I, 786) :

ἄνεσαν δὲ πύλας προφανέντι θεράπναι
δικλίδας, εὐτύκτοισιν ἀρηρεμένας σανίδεσσιν.

Et lorsqu'il apparut, les servantes ouvrirent la double porte, surmontée de battants ouvragés.

Dans le contexte quasiment épiphanique qui caractérise l'apparition de Jason aux Lemniennes, on peut éventuellement imaginer que Jason brille à la vue des femmes qui l'observent au fur et à mesure qu'il franchit les portes de la ville. Cette brillance s'inscrirait dans ce réseau de lumière séductrice et érotique.

Les verbes composés issus de φαίνω/φαίνομαι présentent treize occurrences chez Apollonios, ce qui est assez important face aux dix-sept occurrences du verbe simple. Les emplois au moyen-passif (huit) sont plus nombreux qu'à l'actif (cinq), ce qui confirme ce qu'a montré le verbe simple. Les composés ne sont jamais employés comme auxiliaire modal, à cause d'un sémantisme plus riche permis par les nuances du préfixe.

La plupart de ces formes sont à l'aoriste, toujours à la troisième personne du singulier. Le sujet en est généralement un dieu à l'origine d'une épiphanie. La plupart des verbes employés paraissent plutôt des composés de φαίνω que de φαίνομαι, et conservent de ce fait des liens plus ou moins étroit avec φάος en dénotant des effets de lumière : épiphanies, brillance des armes.

D φαεινός, πιφάσκω et d'autres termes dérivés du thème φαφ- :

1 φαεινός et autres adjectifs.

Étymologiquement apparenté à φάος, φαεινός²⁶ a un premier sens de « doté de φάος », donc « lumineux », « brillant », « clair », « pur » sur le plan visuel. Il est attesté surtout chez Homère et les poètes, contrairement à φανερός, son correspondant en prose qu'Apollonios de Rhodes n'emploie jamais. Cet adjectif prend des formes variées en fonction du substantif qu'il qualifie : il s'agit souvent d'un métal ou d'une arme, mais aussi le teint d'un être humain, la robe d'un animal ou la texture d'une étoffe. Cette idée de teint « lumineux » laisse entendre que la lumière n'est pas éloignée de la notion de blancheur.

Dans les *Argonautiques*, l'adjectif est employé sept fois. Deux occurrences s'appliquent aux étoiles. L'adjectif apparaît pour la première fois dans une comparaison qui assimile les héros à des étoiles (I, 239) :

οἱ δὲ φαεινοὶ
ἀστέρες ὧς νεφέεσσι μετέπρεπον·

Les héros se distinguaient comme des étoiles brillantes à travers les nuages.

La comparaison permet ici d'isoler le groupe des Argonautes de la foule compacte de Iolkos venue observer leur départ vers le port. Les héros se distinguent du peuple par leur brillance, qui est celle de leur ascendance divine comme l'a précisé le catalogue des Argonautes ; l'éclat qui émane de leurs armes justifie également l'emploi de l'adjectif. On peut remarquer une nouvelle fois l'opposition entre un contexte marqué par les nuages et donc l'obscurité (dans ce cas l'anonymat de la foule) et la luminosité des astres. La brillance, signe d'excellence et d'ardeur guerrière, trouve également sa place en contexte de séduction dans l'épopée d'Apollonios, et de nouveau dans le cadre d'une comparaison. Jason cheminant vers les Lemniennes est ainsi comparé à un astre brillant (I, 774) :

Βῆ δ' ἵμεναι προτὶ ἄστν, φαεινῷ ἀστέρι ἴσος,
ὄν ῥά τε νηγατέησιν ἐργόμεναι καλύβησιν
νύμφαι θηήσαντο δόμων ὕπερ ἀντέλλοντα

Il se mit en route vers la ville, semblable à l'astre brillant que les jeunes filles nubiles regardent à travers leurs voiles neufs s'élever au-dessus de leur maison.

La brillance du protagoniste est comme dans l'exemple précédent destinée à être vue ; pas d'éclat sans témoins. Les jeunes filles l'observent à travers leur voile à la fois par pudeur et pour se protéger de sa brillance irradiante. Dans deux autres cas, l'adjectif intervient dans des contextes d'aurore, très fréquents au sein du groupe lexical de φάος chez Apollonios. La première aurore

²⁶ Apollonios choisit la forme homérique.

décrite dans le poème, celle qui se lève sur le départ de l'Argo, est particulièrement travaillée (I, 519) :

Αὐτὰρ ὅτ' αἰγλήεσσα φαεινοῖς ὄμμασιν Ἥως
Πηλίου αἰπρινὰς ἶδεν ἄκριας, ἐκ δ' ἀνέμοιο
εὖδιοι ἐκλύζοντο τινασσομένης ἀλὸς ἄκραι,
δὴ τότε ἀνέγρετο Τῖφυς·

Mais l'étincelante Aurore aux yeux brillants observait les pentes raides du Pélion, et les falaises étaient battues par les vents venus de la mer, car alors s'éveillait Tiphys.

L'aurore est dotée d'yeux brillants dans une description inhabituelle²⁷. Cette caractérisation est révélatrice des théories physiques de la lumière antiques, où l'oeil de l'observateur émet lui-même des rayons lumineux pour voir l'objet observé. Chez les tragiques, notamment chez Sophocle, le soleil éclaire le monde en le regardant. Cette caractérisation rend l'aurore particulièrement active et annonce d'autres descriptions marquantes du phénomène aux moments-clé de la narration. C'est le cas d'une description particulièrement lumineuse du lever du jour (I, 1282) :

Ἥμος δ' οὐρανόθεν χαροπὴ ὑπολάμπεται ἡώς
ἐκ περάτης ἀνιούσα, διαγλαύσσουσι δ' ἄταρποι,
καὶ πεδία δροσόεντα φαεινῇ λάμπεται αἶγλη,
τῆμος τούσγ' ἐνόησαν ἀιδρεῖησι λιπόντες.

Au moment où l'aurore aux yeux brillants commence à briller depuis le ciel en se levant à l'horizon, où les sentiers commencent à blanchir et où les plaines couvertes de rosée lancent un éclat brillant, ils se rendirent compte qu'ils les avaient abandonnés malgré eux.

L'extrait est saturé de termes en rapport avec la lumière. L'adjectif homérique χαροπή, qui signifie également « aux yeux brillants », caractérise l'aurore dans son unique occurrence. Le poète porte une nouvelle fois une attention toute particulière au scintillement éphémère de la rosée avant l'apparition de la lumière, rosée qui lance un éclat (αἶγλη) brillant. Cette profusion de notations lumineuses ne s'accompagne cependant pas d'une connotation méliorative : l'aurore idyllique éclaire un événement grave, celui de la perte d'Héraclès, abandonné par erreur par ses compagnons dans sa recherche d'Hylas. L'adjectif φαεινός qualifie d'autre part la chair d'Aphrodite lorsque son fils Eros rassemble ses osselets (III, 154) :

Φῆ· ὁ δ' ἄρ' ἀστραγάλους συναμήσατο, καὶ δὲ φαεινῷ
μητρὸς ἐῆς εὖ πάντα ἀριθμήσας βάλε κόλπῳ.

Il dit ; puis il rassembla les osselets, et après les avoir bien tous comptés, il les jeta dans le sein resplendissant de sa mère.

La brillance du sein d'Aphrodite peut être en rapport avec sa condition divine, caractérisée par la profusion de l'or²⁸ dans le reste du passage. Cette brillance est sans doute due aussi à la blancheur de sa chair (la déesse décrite plus haut à sa toilette a ainsi des épaules blanches), détail

27 Jamais Homère ne caractérise l'aurore ainsi.

28 Les osselets d'Eros sont en or.

de carnation féminine. F.Vian a pu noter le rejet emphatique et épique du substantif κόλπω²⁹, qui semble inapproprié dans un contexte de scène quasi domestique où un enfant ramasse ses jouets. La poitrine d'Aphrodite se voit mise en valeur dans des effets de brillance érotique qui ne sont pas rares chez le poète alexandrin. Dans un emploi au génitif, il qualifie la houlette d'une des filles d'Hélios, Lampétié³⁰ (IV, 973) :

Λαμπετίη δ' ἐπὶ βουσὶν ὀρειχάλκοιο φαεινοῦ
πάλλεν ὀπηδεύουσα καλαῦροπα.

Lampétié, en suivant les bœufs, secouait une houlette en brillant orichalque.

Le poète semble prendre plaisir à décrire les gardiennes des troupeaux du Soleil. La brillance qui caractérise leur nom se communique à leurs attributs. La houlette d'orichalque traduit le goût d'Apollonios pour les termes rares ; le fait qu'elle soit qualifiée de φαεινοῦ fait potentiellement écho au nom de sa sœur, Phaéthousa (IV, 971). L'adjectif apparaît encore une fois lors de la rencontre des Argonautes avec les Héliades, autres descendantes du soleil (IV, 605) :

ἐκ δὲ φαεινὰς
ἡλέκτρον λιβάδας βλεφάρων προχέουσιν ἔραζε,
αἱ μὲν τ' ἡελίῳ ψαμάθοις ἔπι τερσαίνονται

Depuis leurs paupières, elles laissaient tomber sur le sol des gouttes d'ambre brillantes, qui séchaient sur le sable à la chaleur du soleil.

La brillance des larmes des Héliades est due à la brillance naturelle de l'ambre. D'autre part, Hunter signale que l'adjectif φαεινός n'est sans doute pas placé là par hasard ; son étymologie rappelle le nom de Phaéthon que les Héliades pleurent ; d'ailleurs, l'une des Héliades se nomme Phaéthousa (*Odyssée* XII, 132).

φαεινός est donc un adjectif employé au sens plein et originel de « doté de φάος ». Les occurrences sont pour la plupart au datif (4). On en compte deux au génitif et un à l'accusatif. L'adjectif intervient dans le cadre de deux comparaisons, sur le plan collectif (les Argonautes) et individuel (Jason). Il qualifie deux fois l'aurore, dans un cas l'aurore elle-même, et dans l'autre la rosée à l'apparition de l'aurore. L'adjectif intervient aussi en contexte féminin, pour qualifier la chair, les larmes et un objet (l'orichalque). Le poète met discrètement en place des échos étymologiques et onomastiques en rapprochant l'adjectif du nom de Phaéthousa, qui est une Héliade.

Un autre terme formé sur le thème φαϝ- est l'adjectif φαεσφόρος, signifiant « qui apporte la

29 CUF, t.II, p. 56.

30 Les descendants d'Hélios ont naturellement une onomastique en relation avec la lumière. Nous reviendrons sur Lampétié dans la suite de l'étude lexicale.

lumière », « qui éclaire ». Cet adjectif composé qui est surtout employé chez les Tragiques³¹ n'apparaît qu'une fois dans le poème. Il s'applique une nouvelle fois à l'aurore qui se lève sur le jour où les Argonautes doivent franchir le délicat passage des Planctes (IV, 885).

Ἦμος δ' ἄκρον ἔβαλλε φασφόρος οὐρανὸν Ἡώς,
δὴ τότε λαιψηροῖο κατηλυσίῃ ζεφύροιο
βαῖνον ἐπὶ κληῖδας ἀπὸ χθονός

C'était le moment où l'aurore porteuse de lumière frappait le sommet des cieux ; alors ils embarquèrent en profitant de la descente du rapide Zéphyr dans la passe en s'éloignant de la terre.

La présence de cet adjectif connote peut-être le salut (le φάος) qui attend les Argonautes après cette nouvelle épreuve. Leur départ se fait en tout cas sous d'heureux auspices, avec une lumière et une brise favorables.

Le thème φαφ- se trouve également dans l'onomastique de la famille du soleil, Φαέθων et Φαέθουσα, participes présent du verbe homérique φαέθω qui n'existe qu'au participe. Les Argonautes rencontrent des traces du char de Phaéthon, pleuré par les Héliades (IV, 598 ; 623) ; chez Apollonios, Phaéthon est également le surnom que donnent les Colques à Apsyrtos, fils d'Aiétés et petit-fils d'Hélios, pour saluer son excellence avec des sèmes de brillance (III, 245) :

Καί μιν Κόλχων νῆες ἐπωνυμίην Φαέθοντα
ἔκλεον, οὐνεκα πᾶσι μετέπρεπεν ἠιθέοισιν.

Les fils des Colques lui donnaient le surnom de Phaéthon parce qu'il surpassait tous les autres jeunes gens.

Il est cependant nommé ainsi de manière assez ironique, car son destin se rapproche en partie de celui du Phaéthon mythique : Apsyrtos attend son père Aiétés sur un char pour l'accompagner au lieu de l'épreuve. Le jeune homme est alors désigné par son surnom Phaéthon (III, 1236) :

Τῷ δὲ καὶ ὠκυπόδων ἵππων εὐπηγέα δίφρον
ἔσχε πέλας Φαέθων ἐπιβήμεναι·

Phaéthon tenait à sa disposition un char bien ajusté aux chevaux rapides pour y monter.

Le jour de cette épreuve marque indirectement un tournant pour Apsyrtos puisqu'elle aura pour conséquence de provoquer la fuite de Médée en l'obligeant à partir à sa recherche pour trouver la mort auprès de Jason. Les personnages nommés Phaéthon qui prennent place sur un char ont donc peu de chances de revenir vivants.

L'équivalent féminin de Phaéthon est Phaéthousa, « la brillante », décrite avec Lampétié, en train de faire paître les troupeaux du Soleil (IV, 971) :

Καὶ τὰ μὲν ἐρσήεντα κατὰ δρία ποιμαίνεσκεν

31 Eschyle, *Agamemnon*, 489 ; Euripide *Hélène*, 622. Il est utilisé comme unité de mesure pour dire le temps qui passe.

όπλοτέρη Φαέθουσα θυγατρῶν Ἡελίοιο,

Et à travers les bois humides de rosée les faisait paître la plus jeune des filles d'Hélios, Phaéthousa.

La jeune déesse est mise en valeur au cœur d'un hexamètre tétracole. Il existe enfin une occurrence de φαέθουσα en participe qualifiant l'aurore vers la fin des *Argonautiques* (IV, 1691) :

μετὰ δ' οἷγε νέον φαέθουσιν ἐς ἡῶ
ἱρὸν Ἀθηναίης Μινωίδος ἰδρύσαντο,

Après cela, alors que l'aurore venait de montrer sa lueur, ils construisirent un temple à Athéna Minoïs.

La lumière de l'aurore semble particulièrement favorable à l'accomplissement de rituels sacrés, étant donné que la lumière est, de façon générale, associée à la présence du divin.

2 πιφαύσκω

Le dernier terme verbal dérivé de φαϝ- est πιφαύσκω, présent factitif à suffixe σκω et à redoublement³². Il signifie au sens propre « faire luire » (Eschyle), puis au sens figuré « expliquer », notamment chez Homère. C'est le sens qu'il prend chez Apollonios de Rhodes, où il est employé cinq fois, surtout en contexte prophétique. Ainsi, Mopsos, personnage de devin attitré, révèle à Jason qui vient de se réveiller une prophétie qu'il tire du vol d'un alcyon (I, 1097) :

τοίην γὰρ ἐγὼ νέον ὄσσαν ἄκουσα
ἀλκυόνος ἀλῆς, ἥ τε κνώσσοντος ὕπερθεν
σεῖο πέριξ τὰ ἕκαστα πιφαυσκομένη πεπότηται.

Je viens d'entendre un alcyon marin, qui voltigeait en révélant tout ce qui te concerne tandis que tu dormais.

En mettant au clair l'obscurité d'un oracle ou d'un présage, le devin révèle, « fait briller » par la parole l'évidence du message. On retrouve l'expression participe présent moyen-passif + τὰ ἕκαστα à deux reprises en s'appliquant à Jason. Le héros révèle à ses compagnons ce que Médée vient de lui dire au temple d'Hécate, et qui sera déterminant pour la réussite de la tâche imposée par Aïétès (III, 1165) :

Αἰσονίδης δ' ὅτε δὴ ἐτάροις ἐξαῦτις ἔμικτο
ἐν χώρῃ, ὅθι τούσγε καταπρολιπὼν ἐλιάσθη,
ὥρτ' ἰέναι σὺν τοῖσι, πιφαυσκόμενος τὰ ἕκαστα,

Le fils d'Aïson se mêla aussitôt à ses compagnons à l'endroit où il les avait laissés et partit avec eux en leur révélant chaque détail.

L'aspect de révélation prophétique réapparaît au moment où Jason convoque ses compagnons pour leur révéler l'oracle des héroïnes libyennes (IV, 1346) :

Ἀγχοῦ δ' ἠγερέθοντο κατηφές· αὐτὰρ ὁ τούσγε

32 DELG p. 1168.

ἀχνυμένους ὄρμοιο πέλας μίγα θηλυτέρησιν
ἰδρύσας, μυθεῖτο πιφασκόμενος τὰ ἕκαστα

Ils se rassemblaient autour de lui, l'air morne ; mais il fit asseoir les affligés près du port avec les femmes en leur révélant chaque détail.

Si Jason récapitule ce qui a été dit, il n'est en revanche pas en mesure de fournir une interprétation aux prédictions données. Un emploi au participe présent est apposé à Orphée après la première épiphanie d'Apollon (II, 685) :

Στὰν δὲ κάτω νεύσαντες ἐπὶ χθονός· αὐτὰρ ὁ τηλοῦ
βῆ ῥ' ἵμεναι πόντονδε δι' ἠέρος· ὃψε δὲ τοῖον
Ὅρφευς ἔκφατο μῦθον ἀριστήεσσι πιφάσκων·

Ils restèrent ainsi, le regard fixé vers le bas, sur le sol. Mais lui s'éleva depuis la mer dans les airs. Aussitôt, Orphée tint aux braves un discours que lui inspirait cette révélation.

Orphée, personnage doté d'un sens prophétique, tient un discours relevant de la révélation. Un dernier emploi, plus neutre, s'applique à Aïétès qui déploie toute sa colère devant l'assemblée du peuple (III, 606) :

Καί ῥ' ὁ μὲν ἄσχετα ἔργα πιφάσκετο δημοτέροισιν
χωόμενος· μέγα δέ σφιν ἀπέιλε νῆά τ' ἔρυσθαι
ἦδ' αὐτούς, ἵνα μήτις ὑπέκ κακότητος ἀλύξει.

Dans sa colère, il demandait des tâches intolérables à son peuple ; il les menaçait en leur demandant de surveiller le navire et les Argonautes, de façon à ce qu'aucun ne puisse échapper à sa méchanceté.

*E Dérivés du thème *φαν-* :

L'adjectif φανερός, plus proche par son étymologie de φαίνω que de φάος, est fréquemment employé en ionien-attique. Cela explique sans doute le fait qu'il soit totalement absent de la langue poétique et recherchée d'Apollonios, qui lui préfère son correspondant poétique φαεινός. Le seul dérivé du thème *φαν- est ἄφαντος. Il est attesté surtout chez Pindare et les Tragiques, au sens de « non apparent », « obscur », « invisible », « dissimulé ». Il dit une réalité de l'action divine chez Apollonios, qui est plus souvent invisible qu'apparente : les épiphanies sont spectaculaires mais constituent finalement une exception, car l'action des dieux échappe souvent au regard des mortels. Sur cinq occurrences, cet adjectif est systématiquement employé au nominatif masculin, trois fois au singulier et deux fois au pluriel.

Éros s'appêtant à décocher une flèche sur Médée est ainsi présenté dans une attitude furtive (III, 275) :

Τόφρα δ' Ἔρωσ πολιοῖο δι' ἠέρος ἔξεν ἄφαντος
Eros se déplaça, dissimulé dans un brouillard grisâtre.

Il importe que l'action d'Éros soit invisible pour être efficace. La présence de l'adjectif πόλιος peut cependant poser des problèmes d'interprétation en raison de l'ambiguïté de la couleur à laquelle il fait référence (une interprétation tire paradoxalement l'adjectif vers des sèmes de

brillance, ce qui rendrait pour ainsi dire « visible » l'action du dieu). D'autres exemples ne présentent pas la même ambiguïté. Parfois, les dieux de l'épopée d'Apollonios choisissent de se dérober aux regards des mortels, comme les Héroïnes libyennes (IV, 1330) :

ἽΩς ἄρ' ἔφαν, καὶ ἄφαντοι ἴν' ἔσταθεν, ἔνθ' ἄρα ταίγε
φθογγῇ ὁμοῦ ἐγένοντο παρασχεδόν

Ils dirent, et ils s'approchèrent tout près de l'endroit où elles étaient, mais au bruit de leur marche, elles disparurent aussitôt.

Les Argonautes se concertent pour tenter de les apercevoir mais se heurtent à un échec. Le poète semble jouer ici de la paronomase qui rapproche ἔφαν et ἄφαντοι et par extension φάναι et φαίνω. Triton disparaît avec la même rapidité après son épiphanie (IV, 1590) :

αὐτὰρ ὁ τεῖως
Τρίτων ἀνθέμενος τρίποδα μέγαν, εἴσατο λίμνην
εἰσβαίνειν· μετὰ δ' οὔτις ἐσέδρακεν, οἷον ἄφαντος
αὐτῷ σὺν τρίποδι σχεδὸν ἔπλετο.

Mais Triton pendant ce temps-là en prenant un grand trépied, s'approcha du rivage ; puis plus personne ne put le voir, car il était tout d'un coup parti et avait disparu avec le trépied.

Dans un cas, ce sont les hommes qui tentent de cacher un objet pour le dérober à la vue. Les Hylléens dissimulent ainsi un trépied offert par les Argonautes lors de leur passage dans leur pays pour éviter le vol (IV, 537) :

Τούνεκεν εἰσέτι νῦν κείνη ὅδε κεύθεται αἶη
ἀμφὶ πόλιν ἀγανὴν Ὑλληίδα, πολλὸν ἐνερθεν
οὔδεος, ὥς κεν ἄφαντος αἰεὶ μερόπεσσι πέλοιτο.

C'est pour cela qu'aujourd'hui encore le trépied est dissimulé dans ce territoire près de l'aimable cité des Hylléens, bien profondément dans la terre, pour qu'il soit toujours invisible à la vue des mortels.

Il est d'ailleurs curieux que le poète précise la permanence de cette situation à son époque, alors qu'il convoque d'habitude des traces plus visibles et concrètes du passage des Argonautes (des σήματα). Le dernier emploi d' ἄφαντος est intéressant dans la mesure où il révèle la hantise qui traverse les héros durant tout leur périple : la crainte du naufrage et de l'oubli, qui les rendrait anonymes au reste de l'humanité. Il envisagent cette terrible éventualité lors de l'épisode libyen (IV 1305) :

Καὶ νῦν κεν αὐτοῦ πάντες ἀπὸ ζωῆς ἐλίσσθην
ῥώνυμοι καὶ ἄφαντοι ἐπιχθονίοισι δαῖναι
ἡρώων οἱ ἄριστοι ἀνηνύστω ἐπ' ἀέθλω·

Ils auraient tous perdu la vie, sans laisser de nom ou de trace aux hommes qui vivent sur cette terre, ces héros, les meilleurs de tous, sans avoir mené à bout leur mission.

Ici, ἄφαντος dit pleinement l'obscurité, le contraire de la brillance qui est la vie et la gloire dans le monde des hommes.

F Φαιδρός

Étymologiquement fondé sur une racine différente, le thème φαιδ- n'en est pas moins en synchronie clairement lié à φάος et φαίνω, par son application à la lumière d'êtres ou d'objets. L'adjectif φαιδρός prend même une valeur méliorative en renvoyant à la sérénité et à la joie. Il est surtout employé par les Tragiques. Chez Apollonios, il est employé trois fois. Il s'applique dans deux cas à la région des yeux, caractérisés par leur brillance. Ainsi des yeux brillants de Pollux qui se prépare au combat face à Amycos (II,44) :

Τοῖος ἔην Διὸς υἱός, ἔτι χνοάοντας ἰούλους
ἀντέλλων, ἔτι φαιδρὸς ἐν ὄμμασιν.

Tel était le fils de Zeus : dans sa croissance, ses joues se couvraient encore d'un duvet ; ses yeux étaient encore pleins d'éclat.

Le Dioscure donne l'apparence de la jeunesse, caractérisée au masculin par l'apparition d'un duvet sur les joues. La brillance des yeux est un autre signe de jeunesse³³, comme semble le préciser l'adverbe ἔτι. Elle peut éventuellement renvoyer à son ascendance divine. Dans le cadre de la rencontre entre Jason et Médée au temple d'Hécate, les sourcils des deux amants se mettent à briller (III, 1024) :

Ἄμφω δ' ἄλλοτε μὲν τε κατ' οὐδεὸς ὄμματ' ἔρειδον
αἰδόμενοι, ὅτε δ' αὖτις ἐπὶ σφίσι βάλλον ὀπωπᾶς,
ἱμερόεν φαιδρῆσιν ὑπ' ὀφρύσι μειδιόωντες.

L'un et l'autre avaient tantôt les yeux dans le vide, pris de pudeur, tantôt se lançaient des regards, en souriant de désir sous leurs sourcils brillants.

La lutte entre l'αἰδώς et l'ἔρως se lit dans ce jeu de regards intermittents. L'image des sourcils brillants peut sembler étrange ; il s'agit sans doute de la lumière émise par les yeux des amants qui s'y reflète. Tout le passage est d'ailleurs marqué par des effets de lumière (éclairs, fonte au soleil) qui traduisent l'intensité de la passion amoureuse³⁴ (en tout cas du côté de Médée). La dernière occurrence s'applique cette fois à un objet, les présents préparés par Jason et Médée pour attirer Apsyrτος dans leur piège. Médée s'adresse à Jason (IV, 416) :

Τύνη μὲν κατὰ μῶλον ἀλέξειο δούρατα Κόλχων·
αὐτὰρ ἐγὼ κείνόν γε τεᾶς ἐς χεῖρας ἰκέσθαι
μειλίζω· σὺ δέ μιν φαιδροῖς ἀγαπάξειο δώροις.

Toi, jette-toi dans le combat face aux lances des Colques ! Quant à moi, je l'amadouerais de manière à ce qu'il tombe entre tes mains ; et toi, envoie-lui de brillants présents.

Ici, la brillance est tout sauf méliorative : elle est déceptive et mise au service d'un leurre. Ces cadeaux sont qualifiés de « brillants » en raison de leur valeur : une robe de pourpre offerte

33 Au contraire, les personnages âgées ont les yeux éraillés. Leur corps se caractérise de manière générale par l'obscurité. Voir le personnage de Phinée.

34 Cette image rend compte de l'état émotionnel fort que connaît alors Médée, trouble qui l'amène aux frontières de l'agonie, comme les soldats mourants décrits par Homère dans l'*Illiade*. Univers martial et univers érotique fonctionnent comme l'envers et l'endroit d'une même réalité.

par Hypsipyle figure parmi ceux-ci. La brillance semble plutôt figurée et connoter la richesse offerte.

G Tableau synthétique de l'étude du groupe de φάος et φαίνομαι.

Synthèse sémantique

Termes	Sens concrets, visuels	Sens figurés
φάος	Aurore, synonyme de jour	Salut, vie
φαινός	Brillance des étoiles et de l'aurore, de larmes	
φαιδρός	Eclat des yeux	Richesse des présents, jeunesse
ἄφαντος	Invisible	Obscur, anonyme
φαίνω	Mettre en lumière ; briller	Montrer, dire, expliquer
παμφαίνω	Être tout brillant (armes et autres objets)	

2 Les autres champs lexicaux relatifs à la lumière.

Αλάμπω / λάμπομαι, le dérivatif λαμπετάω, composés de λάμπω et λαμπρός.

Relativement fréquent chez Homère³⁵, ce groupe lexical est attesté à de nombreuses reprises chez Apollonios de Rhodes, avec des composés. Le verbe λάμπω et autres termes apparentés ont une étymologie claire. Les parallèles indo-européens convergent vers le sens de « briller », mais d'une brillance différente de celle du groupe de φάος et φαίνω, qui s'appliquent à la lumière du jour, du ciel, du regard et des astres, c'est-à-dire le rayonnement diffus d'un feu naturel. Au contraire, λάμπω dénote plutôt la lumière ignée lorsqu'elle est émise d'activités humaines, ou d'objets précis saisis par une perception extérieure, et donc plus rarement actifs ou voyants, comme le regard des héros dans la bataille, les armes d'airain ou de fer, les phénomènes météorologiques comme les éclairs, ou les astres et les divinités qui leur sont associées. Le mouvement s'opère à l'inverse de ce qui se passe pour φάος, qui désigne d'abord la lumière du soleil et des astres, avant de s'appliquer à d'autres objets. Chez Homère, les emplois de λάμπω semblent plus concrets, et c'est à cet usage homérique que le poète alexandrin semble se référer. L'emploi de λάμπω est loin d'être anecdotique chez Apollonios en regard de φαίνω/φαίνομαι. Sur les onze occurrences du verbe simple, neuf sont au moyen-passif. Le verbe λάμπομαι ne s'accompagne pas d'une intensité de brillance plus forte, mais semble s'appliquer chez Apollonios à des emplois spécialisés en désignant certains types d'objets. Le premier des deux emplois du verbe à l'actif caractérise les yeux d'Aiétès qui flambent de colère (III, 371) :

Φῆ δ' ἐπαλαστήσας· μενέαινε δὲ παισὶ μάλιστα
Χαλκιοπῆς· τῶν γάρ σφε μετελθέμεν οὔνεκ' ἐώλπει·
ἐκ δέ οἱ ὄμματ' ἔλαμψεν ὑπ' ὀφρύσιν ἱεμένοιο

Il parla ainsi dans son mécontentement ; il était particulièrement en colère contre les fils de Chalkiopé. Il pensait qu'ils avaient amené les héros avec eux ; et ses yeux brillaient sous ses sourcils.

La brillance des yeux sous les sourcils ne reflète pas le désir comme dans le cas de Jason et Médée (III, 1024). Avec Aiétès, cette lumière émanant des yeux se lit comme un signe de colère³⁶, fruit d'une combustion intérieure. La deuxième occurrence intervient dans le contexte d'une comparaison, où elle se voit liée au verbe λαμπετάω (III, 1363 et 1364) :

35 L. GRAZ (1965) répartit ses emplois en deux classes principales, astres et métaux (p. 237). G. CIANI (1974), p. 135 « Il termine più diffuso in Omero per esprimere la manifestazione della luce è λάμπω. » Il est surtout employé dans l'Illiade : Hector qui se jette dans la bataille est souvent comparé à un feu.

36 En plus de correspondre aux théories médicales antiques, qui voyaient la colère comme un feu intérieur, ces yeux brillants sont un topos épique. Hunter (1989) qualifie cette notation de « standard epic accompaniment of strong and violent emotion » et ajoute que ce détail est tout trouvé pour un fils d'Hélios, dont les yeux dégagent naturellement une lumière insoutenable, comme les autres membres de la famille du Soleil (IV, 727-729).

Ὡς δ' ὅπότε' ἐς γαῖαν πολέος νιφετοῖο πεσόντος
 ἄν' ἀπὸ χειμερίας νεφέλας ἐκέσασσαν ἄελλαι
 λυγαίῃ ὑπὸ νυκτί, τὰ δ' ἄθροα πάντ' ἐφάνθη
 τείρεα λαμπετόωντα διὰ κνέφας· ὥς ἄρα τοίγε
λάμπων ἀναλδήσκοντες ὑπὲρ χθονός.

De même que, lorsqu'une grande quantité de neige est tombée sur le sol, des vents tempétueux ont dissipé les nuages de l'hiver par la nuit noire, et que les étoiles apparaissent toutes en masse en brillant dans l'obscurité ; de même, les fils de la Terre brillaient en croissant à la surface de la terre.

Comparant (les étoiles, source de lumière naturelle) et comparé (les fils de la Terre) se voient rapprochés avec insistance par l'emploi d'un verbe simple (λάμπω) lié à une forme rare de dérivatif³⁷ (λαμπετάω) et rapproché de φαίνομαι. Cette saturation de lumière est le fruit de la réécriture de plusieurs passages de l'*Iliade*³⁸.

1 λάμπομαι

Le moyen-passif intervient ensuite trois fois sous sa forme de troisième personne du présent λάμπεται. La scène d'aurore qui se lève sur l'abandon d'Héraclès et Hylas, déjà vue plusieurs fois plus haut, convoque comme dans l'exemple précédent deux occurrences du verbe λάμπομαι, dont l'une est formée à partir du composé ὑπολάμπομαι (I, 1280 et I, 1282) :

Ἥμος δ' οὐρανόθεν χαροπὴ ὑπολάμπεται ἥως
 ἐκ περάτης ἀνιοῦσα, διαγλαύσσουσι δ' ἀταρποί,
 καὶ πεδία δροσόεντα φαινῇ λάμπεται αἴγλη,
 τῆμος τούσγ' ἐνόησαν αἰδρεῖν λιπόντες.

Au moment où l'aurore aux yeux brillants commence à briller depuis le ciel en se levant à l'horizon, où les sentiers commencent à blanchir et où les plaines couvertes de rosée lancent un éclat brillant, ils se rendirent compte qu'ils les avaient abandonnés malgré eux.

La brillance de la rosée est encore possible car l'aurore commence seulement à briller (c'est le sens atténué induit par le préverbe ὑπο) et n'a pas encore son pouvoir d'évaporation sur lequel le poète insiste par la suite. La faible lueur de l'aurore permet des touches de luminosité éparses dans la construction du paysage. Dans une autre comparaison, qui assimile le navire Argo à un serpent qui cherche son chemin, la brillance émane comme dans le cas d'Aiétès des yeux (IV, 1545) :

Ὡς δὲ δράκων σκολιὴν εἰλιγμένος ἔρχεται οἶμον,
 εὐτέ μιν ὀξύτατον θάλπει σέλας ἡελίοιο·
 ῥοίζῳ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα κάρη στρέφει, ἐν δὲ οἱ ὅσσε
σπινθαρύγεσσι πυρὸς ἐναλίγκια μαιμώνοντι
λάμπεται, ὄφρα μυχόνδε διὰ ῥωχμοῖο δύηται·
 ὥς Ἀργῷ λίμνης στόμα ναύπορον ἐξερέουσα
 ἀμφεπόλει δηναῖον ἐπὶ χρόνον

De même qu'un serpent enroulé parcourt une route tortueuse, alors que l'éclat du soleil l'accable d'une chaleur pénétrante ; il tourne çà et là sa tête en sifflant, et tandis qu'il s'agite, ses yeux brillent

37 Ce dérivatif se trouve dans quelques formes chez Homère et Hésiode, et toujours au participe. Il s'agit de l'unique occurrence de ce verbe chez Apollonios.

38 R. HUNTER (1989) en signale trois : VIII, 555-559 (les feux de camp troyens) ; XII, 278-287 (réduction de la visibilité en raison de la neige) ; XIX, 357-364.

de petites étincelles semblables à un feu ; de même l'Argo, dans sa recherche d'une bouche navigable, errait longtemps.

Le verbe λάμπομαι est ici rattaché à un champ lexical de la lumière riche : il fait écho à l'éclat du soleil (σέλας ἡελίοιο) et se voit complété d'une sous-comparaison dans la comparaison, puisque le rayonnement des yeux est assimilé à des étincelles ignées. La lumière du soleil comme source de chaleur se communique à tout le corps et ressort par les yeux. Après l'aurore et le regard, λάμπω s'applique au feu allumé pour un sacrifice, donc une lumière née cette fois-ci d'une activité humaine (I, 437) :

ὁ δ' ἀκρήτους χέε λοιβάς
Αἰσονίδης, γήθει δὲ σέλας θεούμενος Ἴδμων
πάντοσε λαμπόμενον θυέων ἄπο

Le fils d'Aison versait les libations sans mélange, et Idmon se réjouit en contemplant l'éclat qui brillait dans tous les sens, jaillissant du sacrifice

Le participe présent qualifie le substantif σέλας, qui caractérise surtout la lumière du feu³⁹, utilisée comme outil de lecture par le devin. Un même feu semble jaillir de la toison d'or lorsque Jason la présente à ses compagnons (IV, 185)

Ἦώς μὲν ῥ' ἐπὶ γαῖαν ἐκίδνατο, τοὶ δ' ἐς ὄμιλον
ἴξον· θάμβησαν δὲ νέοι μέγα κῶας ἰδόντες
λαμπόμενον στεροπῇ Ἴκελον Διός

L'aurore se répandait sur la terre, lorsqu'ils rejoignirent la troupe ; les jeunes gens s'émerveillèrent à la vue de la vaste toison qui brillait, semblable au foudre de Zeus.

La toison, qui est comparée plus haut à un nuage rougeoyant éclairé par les rayons du soleil levant (IV, 125-126), est rapprochée par sa brillance du foudre de Zeus⁴⁰ à travers une nouvelle comparaison. La lumière de la toison d'or semble donc de plusieurs natures, entre la lumière diffuse du soleil et l'éclat ponctuel d'un éclair. Dans une occurrence, le verbe λάμπομαι ne s'applique chez Apollonios ni à un phénomène naturel, ni à un regard, ni à un objet fabriqué : il concerne Jason lui-même, transfiguré d'une beauté rayonnante (III, 925) :

Τὸν καὶ παπταίνοντες ἐθάμβεον αὐτοὶ ἐταῖροι
λαμπόμενον χαρίτεσσιν·

Ses compagnons eux-mêmes s'émerveillaient et le regardaient avec attention : il brillait de toutes ses grâces.

Par le rapprochement des termes dans le vers, λάμπομαι est rapproché de la notion de χάρις, dont le sens premier est précisément lié à la brillance⁴¹. L'effet que produit le héros sur ses

39 Voir l'étude de ce mot.

40 R. HUNTER (2015) remarque que la lueur des éclairs caractérise d'habitude plutôt l'éclat des armes (comme par exemple en II, X, 153-154), alors que la toison d'or n'est pas constituée de métal. Cette spécificité d'emploi chez Apollonios qui prend à contre-pied les emplois homériques habituels suggère peut-être que la toison d'or, qui attire le désir, n'est pas absente d'enjeux guerriers.

41 Le sens figuré d' « apparence extérieure agréable » liée à la joie a ensuite pris le dessus. Pindare l'emploie corrélativement à φάος, pour signifier que l'apparence extérieure brillante d'un athlète signale concrètement son excellence à la vue.

compagnons, la stupeur (θάμβος) est comparable à celle que l'on éprouve face à l'apparition d'un dieu, comme le prouvent les autres occurrences du terme dans les *Argonautiques*. Cette beauté éclatante⁴² est d'ailleurs due à l'action d'Héra, qui magnifie Jason avant sa rencontre avec Médée.

Les trois dernières occurrences de λάμπομαι s'appliquent à des casques⁴³, avec un emploi systématique du participe présent, sans doute pour exprimer l'aspect duratif et mouvementé de la brillance du métal, qu'il s'agisse d'or ou de bronze. Les Argonautes recourent ainsi à une ruse face aux oiseaux d'Arès et utilisent la brillance de leurs casques pour les effrayer (II, 1069) :

Ἀμφὶ δὲ χαλκείας κόρυθας κεφαλῆσιν ἔθεντο
δεινὸν λαμπομένας, ἐπὶ δὲ λόφοι ἐσσεύοντο
φοινίκεοι.

Ils mirent sur la tête des casques de bronze qui dégagèrent une brillance terrible, et secouèrent leurs cimiers pourpres.

Le bronze, métal courant en contexte militaire, dégage apparemment une lueur impressionnante quand les casques sont en nombre⁴⁴. Par ailleurs, l'agitation des cimiers pourpres doit ajouter à cet effet. Le casque d'Aiétès dégage une brillance encore plus forte (III, 1229) :

χρυσείην δ' ἐπὶ κρατὶ κόρυν θέτο τετραφάλῃον,
λαμπομένην οἷόν τε περίτροχον ἔπλετο φέγγος
ἡελίου, ὅτε πρῶτον ἀνέρχεται Ὠκεανοῖο.

Il posa sur sa tête un casque d'or à quatre cimiers qui brillait, semblable à la lueur circulaire que répand le soleil quand il commence à s'élever sur l'Océan.

Il est cette fois-ci en or, qui est le métal dont la brillance se rapproche le plus de celle du soleil. Il est adapté à un personnage de souverain, qui plus est fils d'Hélios. La comparaison l'assimile d'ailleurs au soleil lui-même en le rapprochant du substantif φέγγος. En coiffant son casque d'or à l'aube, Aiétès semble donc l'incarnation terrestre du soleil. Cette description en apparence menaçante ne débouche cependant sur aucune scène de combat⁴⁵. Il en va tout autrement dans la description de la poussée des Fils de la Terre⁴⁶ (III, 1356) :

42 Ce genre de scène n'est pas rare chez Homère : à l'occasion, les dieux magnifient les mortels qu'ils favorisent. Une semblable lumière entoure Ulysse sous l'action d'Athéna dans l'*Odyssée* (VI, 229-237) avant d'aller à la rencontre de Nausicaa ; dans l'*Iliade*, Zeus magnifie l'apparence d'Agamemnon (II, 482) ; Pâris attend Hélène brillant de beauté (III, 392). Ici, la beauté éclatante de Jason, brillance apollinienne, peut également répondre à la comparaison de Médée à Artémis (III, 876-884).

43 G. CIANI (1974) précise que « λάμπω » est l'expression la plus significative de la splendeur épique, ce n'est pas la lueur aureolante del κλέος mais la lueur révélatrice della potenza » (p. 36).

44 R. MATTEO (2007) rapproche cette scène d'une scène de combat dans l'*Iliade* (XIII, 341).

45 Alors que dans des contextes similaires, cette brillance de l'armure préfigure dans l'*Iliade* un affrontement particulièrement violent, voire des aristies.

46 R. Hunter (1989) rapproche comme Matteo cette description d'une scène de bataille dans l'*Iliade* (XIII, 339-343) où il remarque une redistribution des éléments chez Apollonios. En plus de cette redistribution, les éléments de réécriture sont éclatés dans l'épopée, puisqu'une partie de la réécriture de ce passage homérique se situe dans le chant II, comme nous l'avons vu plus haut.

Οἱ δ' ἤδη κατὰ πᾶσαν ἀνασταχύεσκον ἄρουραν
 γηγενέες· φρίξεν δὲ περὶ στιβαροῖς σακέεσσιν
 δούρασί τ' ἀμφιγύοις κορύθεσσί τε λαμπομένησιν
 Ἄρηος τέμενος φθισιμβρότου

Les Fils de la Terre montaient de toute l'aire comme des épis ; le domaine d'Arès tueur d'hommes se hérissa d'une foule compacte de boucliers, de javelines à double pointe et de casques étincelants.

Dans cet extrait, les casques brillent sans renvoyer à un métal précis. Sous sa forme simple, et surtout au moyen-passif, λάμπω apparaît donc dans des contextes variés : le verbe s'applique à l'aurore et aux astres, phénomènes naturels, mais aussi au feu des activités humaines, à la brillance de la toison et des armes. Les formes les plus couramment employées sont le participe présent et la troisième personne de l'indicatif présent (au moyen-passif). La diversité de ces emplois se retrouve dans les composés de λάμπω.

2 Composés de λάμπω

ἀπολάμπω

Le préverbe ἀπο dans ἀπολάμπω fonctionne comme un intensif. Le verbe peut alors être traduit par « resplendir ». Cette traduction semble appropriée lors de la deuxième épiphanie d'Apollon, marquée par des effets de lumière appuyée (IV, 1710) :

Λητοῖδῃ, τύνη δὲ κατ' οὐρανοῦ ἵκεο πέτρας
 ῥίμφα Μελαντίους ἀριήκοος, αἶ τ' ἐνὶ πόντῳ
 ἦνται· δοιάων δὲ μιῆς ἐφύπερθεν ὀρούσας,
 δεξιτερῇ χρύσειον ἀνέσχεθες ὑψόθι τόξον·
 μαρμαρέην δ' ἀπέλαμψε βιὸς περὶ πάντοθεν αἴγλην.

Illustre fils de Léto, tu descendis rapidement des cieux vers les roches Mélantiennes qui se dressent en ne formant qu'une au-dessus des flots ; de ta main droite tu as levé au-dessus d'elles ton arc d'or, et ton arc s'est mis à briller d'une lueur resplendissante partout aux alentours.

La brillance est comme pour le casque d'Aiétès associée au métal d'une arme, l'arc d'or Apollon, qui, comme le casque du fils d'Hélios, est moins une arme qu'un objet miraculeux et divin, dégagant une lumière exceptionnelle. Le verbe ἀπολάμπω est employé à l'aoriste, que l'on peut lire comme un aoriste de point de départ, à valeur inchoative. Il est rapproché d'autres termes faisant partie du champ lexical de la lumière : le substantif αἴγλη et l'adjectif μαρμαρέην mis en valeur dans le vers par une hyperbate expressive. Son usage transitif marque une nouveauté par rapport à Homère, qui ne l'emploie ordinairement qu'à l'intransitif.

ἐπιλάμπω

Au sens propre, ἐπι / λάμπω signifie « briller sur », avec un élargissement du champ spatial de la brillance. Ce verbe prend bien ce sens spatial chez Apollonios, où il apparaît deux fois. Le jour où les Argonautes partent à la rencontre de Phinée, une aurore à la coloration bucolique se lève (II, 164) :

Ἥμος δ' ἠέλιος δροσεράς ἐπέλαμψε κολώνας
ἐκ περάτων ἀνιών, ἤγειρε δὲ μηλοβοτῆρας,

Au moment où le soleil brilla sur les collines humides de rosée en se levant à l'horizon, il réveilla les pâtres.

Le composé de λάμπω est choisi pour exprimer une brillance s'appliquant à une éminence précise, les collines, qui sont de nouveau qualifiées d' « humides de rosée » comme si ce détail avait quelque chose d'obligatoire dans l'évocation de l'aurore chez le poète. Dans un tout autre contexte, le casque de Sthénélos lance sa brillance autour de lui (II, 920) :

Τύμβου δὲ στεφάνης ἐπιβάς σκοπιάζετο νῆα
τοῖος ἑὼν, οἷος πόλεμόνδ' ἔεν· ἀμφὶ δὲ καλὴ
τετράφαλος φοῖνικι λόφῳ ἐπελάμπετο πῆληξ.

Juché sur la corniche du tombeau, il observait le navire en ayant l'apparence de quelqu'un qui part faire la guerre ; son beau casque à quatre bossettes et au panache de pourpre lançait une brillance autour de lui.

Cette apparition inattendue d'un héros mort est marquée par une brillance martiale émanant d'une arme qui traduit peut-être le désir de Sthénélos de rejoindre les Argonautes. La description du héros ressemble à celle des Argonautes face aux oiseaux d'Arès en raison d'un même panache de pourpre et à celle d'Aiétés, avec le même nombre de cimiers.

ὕπολάμπω

Nous avons déjà relevé une première occurrence d'ὕπολάμπω en I, 1280, qui s'appliquait à l'aurore. Une seule autre occurrence a pour sujet les yeux d'Héraclès flambant de fureur que décrivent les Hespérides (IV, 1437) :

Ἦλυθε γὰρ χθιζὸς τις ἀνὴρ ὀλοώτατος ὕβριν
καὶ δέμας· ὅσσε δὲ οἱ βλοσυρῷ ὑπέλαμπε μετώπῳ·

Il est arrivé hier un individu au caractère et au corps on ne peut plus entamés ; ses yeux brillaient sous son front effrayant.

L'application d'un composé de λάμπω à un regard ne surprend pas. Le verbe λάμπω a donné lieu à la création de nombreux anthroponymes, dont le nom de Lampétié (IV, 973), autre exemple de composé déjà cité plus haut.

λαμπρός

L'adjectif λαμπρός est seulement attesté une fois, ce qui semble suggérer que le poète préfère exprimer les effets lumineux par des tournures verbales⁴⁷. Sur le plan sémantique, l'adjectif n'est pas éloigné de la racine du verbe dont il est issu. Il désigne chez Homère l'éclat des armes et des astres. Il signifie « brillant » « clair » avec les sens dérivés de « illustre, évident, sonore⁴⁸ ». Pour l'anecdote, cet adjectif est convoqué pour qualifier la toison d'or chez Pindare (*Pythique* IV, 241). Ce n'est pas le cas chez Apollonios de Rhodes, qui préfère caractériser la toison en employant le participe présent du verbe, peut-être pour lui donner un aspect plus dynamique et duratif. La seule occurrence qui apparaît dans les *Argonautiques* s'applique aux étoiles brillantes qui apparaissent dans un ciel d'éclipse au moment des errances en Libye (IV, 1287) :

ἤε καὶ ἥελιος μέσφ' ἡματι νύκτ' ἐπάγησιν
οὐρανόθεν, τὰ δὲ λαμπρὰ δι' ἡέρος ἄστρα φαεινὰ

(...) ou le soleil fait place à la nuit dans le ciel sur le coup de midi, et les étoiles apparaissent brillantes dans l'éther

Β λιπαρός

L'étymologie montre que λιπαρός n'est pas aussi directement associé à l'idée de lumière que les deux groupes lexicaux précédents. Il est proche de l'adjectif λίπα, « grassement, de manière à être bien gras ou bien huilé⁴⁹ » et signifie à l'origine « luisant d'huile » pour désigner les parties du corps, puis « noble, riche, puissant » pour le mode de vie. L'éclat qui émane de λιπαρός n'est pas le résultat d'une combustion ou d'un feu comme pour un astre ; en cela, λιπαρός est éloigné de φάος et surtout de λαμπρός. En revanche, l'évolution vers des sens figurés tels que « beau, riche, splendide, glorieux » le rapproche du groupe du thème -φαιδ, avec φαίδιμος, qui n'est cependant pas présent dans les *Argonautiques*. On rencontre quatre fois l'adjectif λιπαρός chez Apollonios. Deux emplois se rapprochent du sens figuré de « riche, splendide, fertile ». Dans le premier cas, Héraclès provoque ses compagnons en leur demandant si le but de l'expédition est de labourer les champs des Lemniennes, au risque de s'efféminer (I, 868) :

« Δαιμόνιοι, πάτρης ἐμφύλιον αἶμ' ἀποέργει
ἡμέας; ἦε γάμων ἐπιδευέες ἐνθάδ' ἔβημεν
κεῖθεν, ὄνοσσάμενοι πολιήτιδας; αὖθι δ' ἔαδεν
ναίοντας λιπαρὴν ἄροσιν Λήμνοιο ταμέσθαι;

47 Plus haut, nous avons vu qu'Apollonios préférerait employer φαίνω ou φαίνομαι plutôt que l'adjectif φαεινός.

48 DELG, p. 617.

49 DELG, p. 618.

Pauvres fous, le sang de nos ancêtres ne nous fait-il pas réagir ? Sommes-nous donc venus ici en quête de mariages, pour servir de citoyennes ? Sommes-nous destinés à habiter ici pour labourer la grasse glèbe de Lemnos ?

Ici, l'adjectif, qui s'applique à des champs fertiles, pointe vers son sens premier, « gras ». L'agriculture, qui n'est pas une activité dévalorisante en soi, peut se lire en réalité comme une image grivoise⁵⁰ : les terres de Lemnos ne seraient autres que les corps des Lemniennes qui tirent parti de l'arrivée des Argonautes pour repeupler leur île et les freinent dans leur avancée. L'adjectif qui signifie « gras, fertile » qualifie alors la terre labourable et le corps féminin, deux images d'une même réalité souvent rapprochées dans le monde grec. Dans une digression sur les Hyperboréens, λιπαρός qualifie une cité, avec le sens de « riche, prospère », dans un emploi topique (IV, 616) :

ἦμος Ὑπερβορέων ἱερὸν γένος εἰσαφίκανεν,
οὐρανὸν αἰγλήεντα λιπὼν ἐκ πατρὸς ἐνιπῆς,
χωόμενος περὶ παιδί, τὸν ἐν λιπαρῇ Λακερείῃ
διὰ Κορωνίς ἔτικτεν ἐπὶ προχοῆς Ἀμύροιο.

Le jour où la race sacrée des Hyperboréens est arrivée après avoir abandonné le ciel resplendissant suite aux menaces de leur père, en colère contre son enfant que la divine Koronis avait enfanté dans la riche Lakéreia, le long du fleuve Amyros.

L'adjectif fait écho au ciel resplendissant (οὐρανὸν αἰγλήεντα) que les Hyperboréens ont dû quitter. Deux autres emplois sont plus en rapport avec des sèmes de lumière. Le voile de Médée dégage ainsi une lumière éclatante (III, 445) :

ἐπ' αὐτῷ δ' ὄμματα κούρη
λοξὰ παρὰ λιπαρὴν σχομένη θηεῖτο καλύπτρην,

Sur lui, la jeune fille lançait des regards obliques le long de son voile étincelant (...)

Dans d'autres occurrences, ce voile est qualifié d'ἀργυρέος⁵¹, dont λιπαρός est peut-être une variation. Outre les tissus, des objets richement fabriqués peuvent être qualifiés par cet adjectif, comme les sièges resplendissants de Circé (IV, 691) :

Ἄμφω δ' ἐσπέσθην αὐτὴν ὁδόν, ἔστ' ἀφίκοντο
Κίρκης ἐς μέγαρον· τοὺς δ' ἐν λιπαροῖσι κέλευεν
ἦγε θρόνοις ἔζεσθαι, ἀμηχανέουσα κiónτων.

Tous deux suivaient la même route, quand ils arrivèrent au manoir de Circé ; elle les conduisit et leur ordonna de s'asseoir dans des sièges resplendissants, en ignorant la raison de leur venue.

Ces sièges resplendissants rappellent le trône brillant (παμφαίνων) sur lequel Hypsipyle invite Jason à s'asseoir dans une même scène d'hospitalité (I, 788). Cette luminosité connote sans doute ici à la fois la splendeur, la richesse et le divin. Chez Apollonios, λιπαρός est donc beaucoup moins employé que chez Homère dans le sens de « lumineux, brillant » ; d'autre part, il intervient surtout en contexte féminin et se place du côté de la parure⁵².

50 Cette image apparaît dès le discours de la vieille Polyxô à l'assemblée des Lemniennes (I, 685-688).

51 Voir l'étude sur cet adjectif.

52 Ce qui n'est pas le cas chez Homère, où λιπαρός s'applique régulièrement à des personnages masculins qui attachent par exemple leurs sandales brillantes (notamment Télémaque dans l'*Odyssée*).

C Le groupe d'ἀγλαός

1 ἀγλαός

ἀγλαός repose sur un ancien *ἀγλάφος que l'on rapproche de γελάω, « rire », et γαλήνη, « mer sereine ». Dès l'origine, l'éclat lumineux dénoté par ἀγλαός implique les notions de « joie, bonheur, jubilation » comme φάος. Ἀγλαός est caractéristique des langues épique et lyrique, où il qualifie des objets divers et plus rarement des êtres vivants. On en compte sept occurrences chez Apollonios, dans des emplois qui sont d'une part liés à la gloire, à l'éclat qui fait la renommée, et d'autre part à Apollon qui attire et pourvoit la lumière et la gloire. Deux occurrences concernent Lemnos, dont la gloire est menacée par l'absence de naissances. Face à ce moment critique, la vieille Polyxo s'exprime à l'assemblée et suggère de s'allier aux Argonautes pour relancer le cycle des naissances (I, 696) :

Νῦν γὰρ δὴ παρὰ ποσσὶν ἐπήβολός ἐστ' ἄλεωρή,
εἴ κεν ἐπιτρέψῃτε δόμους καὶ ληίδα πᾶσαν
ὑμετέρην ξείνοισι καὶ ἀγλαὸν ἄστυ μέλεσθαι

Ainsi, notre moyen de défense a atteint son but à nos pieds, si vous confiez vos maisons et tous vos biens aux étrangers et si vous les laissez s'occuper de notre glorieuse ville.

La même idée de gloire concerne la demeure d'Hypsipyle également qualifiée d' ἀγλαός (I, 785) :

ὁ δ' ἐπὶ χθονὸς ὄμματ' ἐρείσας
νίσσεται ἀπηλεγέως, ὅφρ' ἀγλαὰ δώμαθ' ἵκανεν
Ἵψιπύλης·

Mais lui, les yeux fixés vers le sol, cheminait sans détour pour atteindre la glorieuse demeure d'Hypsipyle (...)

Comme dans l'exemple précédent, l'adjectif ne s'accompagne pas de sèmes de lumière. Le palais d'Hypsipyle ne fait d'ailleurs pas l'objet d'une description détaillée, le seul élément lumineux demeurant le trône d'or que la reine désigne à Jason. L'idée de gloire est également convoquée lorsque le héros fait de belles promesses de gloire à Médée tout en faisant mine de sentir lui-même l'aspect pompeux de son discours (III, 1098) :

Ἀλλὰ τίη τάδε τοι μεταμῶνια πάντ' ἀγορεύω,
ἡμετέρους τε δόμους τηλεκλείτην τ' Ἀριάδην,
κούρην Μίνωος, τόπερ ἀγλαὸν οὖνομα κείνην
παρθενικὴν καλέεσκον ἐπήρατον, ἣν μ' ἐρεεῖνεις;

Mais pourquoi te raconter toutes ces frivolités, parler de notre palais et d'Ariane dont la renommée s'étend au loin, la fille de Minos, car c'est avec ce glorieux nom qu'ils nomment cette jeune fille aimée d'eux, sur laquelle tu m'interroges ?

Le glorieux nom d'Ariane, qui est ἀγλαόν, peut jouer sur l'étymologie ancienne du nom d'Ariane, décomposable en Ari-adné, avec la particule augmentative -αρι exprimant la notion d'évidence et d'éclat, comme dans un autre composé présent chez Apollonios, ἀρίζηλος ou

ἀρίδης. La gloire est également associée à un fils d'Apollon lors d'une digression sur l'assassinat de Canthos (IV, 1493) :

ἡ δ' ἀγλαὸν υἷα Φοῖβω
τίκτεν, ὃν Ἀμφίθεμιν Γαράμαντά τε κικλήσκουσιν.

Elle qui a enfanté un glorieux fils pour Phoïbos, qu'ils appellent Amphithémis et Garamante.

Toutes les autres occurrences de l'adjectif s'appliquent d'ailleurs à un contexte apollinien. Le dieu de la lumière, après sa deuxième épiphanie marquée par l'apparition de l'île d'Anaphé, est honoré par les Argonautes (IV, 1714) :

αὐτίκα δ' Ἡὼς
φέγγεν ἀνερχομένη· τοὶ δ' ἀγλαὸν Ἀπόλλωνι
ἄλσει ἐνὶ σκιερῷ τέμενος σκιάετ' ἀ τε βωμὸν
ποίηον

Aussitôt, l'aurore qui s'élevait se mit à briller ; alors ils construisirent pour Apollon dans le bois ombré un temple prestigieux et un autel de cailloux.

La construction d'un sanctuaire à Apollon accompagne le lever de l'aurore et la lumière désignée par le verbe φέγγω qui l'accompagne. Ils lui donneront d'ailleurs l'épithète d'Aïglètes, « le scintillant », en raison de la brillance de son arc lors de l'épiphanie. Le terme Aïglètes peut être rapproché étymologiquement d'ἀγλαός. Le prestige des constructions des Argonautes faites pour célébrer la gloire du dieu s'inscrit dans ce réseau de lumière, d'autant plus que les constructions se font dans un bois ombré⁵³ (ἄλσει ἐνὶ σκιερῷ).

Dans un contexte plus prophétique, Euphémios fait un rêve qui lui confirme qu'il sera un jour à la tête de la Cyrénaïque. Jason rapproche ce rêve d'une prophétie d'Apollon et promet une grande gloire à son compagnon (IV, 1749) :

Τῷ δ' ἄρ' ἐπὶ μνηστὶν κραδίη βάλεν, ἔκ τ' ὀνόμηνεν
Αἰσονίδη· ὁ δ' ἔπειτα θεοπροπίας Ἑκάτοιο
θυμῷ πεμπάζων ἀνενεῖκατο φώνησέν τε·
"ὦ πέπον, ἦ μέγα δὴ δε καὶ ἀγλαὸν ἐμμορε κῦδος

Son cœur le rappela à ce souvenir, et il en parla au fils d'Aïson ; celui-ci en se remémorant en son esprit les prédictions de celui qui lance ses traits au loin, le rendit public et s'exclama : « O douce nouvelle, quelle grande et brillante gloire t'attend ! »

L'adjectif qualifie le substantif κῦδος dans un effet de quasi pléonasme si l'on songe au sens originel de κῦδος⁵⁴, « force magique, rayonnement de la force⁵⁵ », « force rayonnante des dieux », gloire qui implique conjointement la faveur divine et un effet de rayonnement lumineux. Le seul emploi au pluriel de l'adjectif au pluriel concerne encore Apollon, à qui Jason promet de

53 En dépit des apparences, ce détail n'est pas contradictoire avec la lumière qui est habituellement attachée à Apollon. En Colchide, un bois ombré est dédié à Arès, et il abrite la toison d'or dont la brillance se détache par contraste avec ce contexte d'obscurité. Obscurité et lumière sont liées au sacré.

54 En raison de son sens toujours figuré de « gloire » qui n'appelle pas de phénomène lumineux particulier, nous avons choisi de ne pas traiter en détail ce mot. Dans cet exemple, sa coprésence avec l'adjectif ἀγλαός appelait une remarque étymologique.

55 DELG, p. 595.

riches sacrifices en remerciement du retour (I, 417) :

Σοὶ δ' ἂν ὀπίσσω
τόσσων, ὅσσοι κεν νοστήσομεν, ἀγλαὰ ταύρων
ἱρὰ πάλιν βωμῷ ἐπιθήσομεν·

Ensuite, pour toi, tous ceux d'entre nous qui reviendrons, nous placerons à nouveau sur ton autel de riches offrandes de taureaux.

ἀγλαός n'est donc pas le terme qui connote le plus directement la lumière ou des notions apparentées dans les *Argonautiques*. Il n'en demeure pas moins intéressant en raison de son rattachement courant au dieu Apollon, spécificité d'Apollonios. Les autres notions liées à l'emploi d' ἀγλαός sont pour le reste traditionnelles : richesse des sacrifices, splendeur d'une cité, gloire d'une famille ou d'un individu souvent d'origine divine.

2 Ἀγλαΐη

Suivant une dérivation courante, ἀγλαΐη, forme ionienne d'ἀγλαΐα, repose sur ἀγλαός, et désigne d'abord le « caractère de qui est ἀγλαός » mais aussi un ensemble d'événements qualifiés d' ἀγλαός, « triomphe, fête, joie » notamment au pluriel. Apollonios l'emploie assez souvent, dans neuf occurrences, six fois au singulier et trois fois au pluriel. Au nominatif, le substantif apparaît dans le sens de « gloire », au moment où Médée est en proie à une profonde remise en cause de ses valeurs (III, 786) :

Ἐρρέτω αἰδώς,
ἐρρέτω ἀγλαΐη· ὁ δ' ἐμῇ ἰότητι σωθεὶς
ἀσκηθῆς, ἵνα οἱ θυμῷ φίλον, ἔνθα νέοιτο.

Peu importe la pudeur, peu importe la gloire ! Grâce à mon aide, il sera sauvé ; et que sain et sauf, il aille où lui dicte son cœur !

Ἀγλαΐη est ici placée sur le même plan que l'αἰδώς, la pudeur qui permet la conservation de l'honneur d'une jeune fille. En renonçant à sa pudeur, Médée renonce aussi à sa renommée, désignée par ἀγλαΐη. Chez Apollonios, cette gloire qui est en même temps comme une parure s'applique principalement aux personnages féminins, comme s'il s'agissait d'un équivalent du κλέος⁵⁶ masculin. La jeune fille comme la vieille femme sont perpétuellement menacées de perdre cette ἀγλαΐη en raison de la fragilité de leur état. Ainsi, Alcimédé, la mère âgée de Jason, se plaint du départ de son fils unique qui l'empêchera d'atteindre à la gloire de son âge (I, 252) :

« Δειλὴ Ἀλκιμέδη, καὶ σοὶ κακὸν ὅψε' περ ἔμης
ἦλυθεν, οὐδ' ἐτέλεσσας ἐπ' ἀγλαΐῃ βιότοιο.

Misérable Alcimédé, toi aussi le malheur t'a frappée sur le tard, et tu n'es pas parvenue au terme glorieux de ta vie !

56 Même si ce dernier a une dimension plus auditive que visuelle.

Jason étant son seul fils, il ne pourra pas assurer totalement les obligations attachées à la γηροτροφία, notamment son enterrement, comme il est précisé par la suite. D'autre part, La vieille femme ne pourra plus profiter des honneurs que lui apporte la gloire de son fils, car il a peu de chances de survivre (I, 287) :

δμῶις ὅπως κενεοῖσι λελείψομαι ἐν μεγάροισιν,
σεῖο πόθῳ μινύθουσα δυσάμμορος, ᾗ ἐπὶ πολλήν
ἀγλαΐην καὶ κῦδος ἔχον πάρος, ᾗ ἐπὶ μούνῳ
μίτρην πρῶτον ἔλυσα καὶ ὕστατον.

Telle une esclave, je serai abandonnée dans les salles vides, dévorée par le regret de ta présence, toi qui m'apportais autrefois tant de splendeur et de gloire, toi pour qui j'ai délié ma ceinture pour la première et dernière fois.

Dans un discours proche des répliques de tragédie, Alcimédé envisage le pire : la vaine solitude et tout un effort d'enfantement et d'éducation réduit à néant, alors que Jason, en tant qu'homme adulte, apportait à la fois ἀγλαΐην et κῦδος à sa mère. Le rapprochement des deux termes rappelle l'exemple vu plus haut, et confirme la parenté des sèmes de gloire et de lumière. Cette connexion réapparaît dans le discours de supplication de Médée à Arété (IV, 1027) :

Ἄλλ' ἐλέαιρε,
πότνα, τέον τε πόσιν μελίσσσο· σοὶ δ' ὀπάσειαν
ἀθάνατοι βίότον τε τελεσφόρον ἀγλαΐην τε
καὶ παῖδας καὶ κῦδος ἀπορθήτοιο πόληος."

Je t'en prie, prends pitié, auguste reine, et concilie-toi ton époux ; car à toi les immortels ont fait don de ressources, d'une splendeur achevée, d'une descendance et de la gloire d'une cité imprenable.

Avec d'autres termes désignant la splendeur, la richesse, le pouvoir et la gloire, Médée en appelle aux nombreuses ressources d'Arété qui contrastent avec la situation précaire dans laquelle se trouve la fille d'Aiétès, fratricide, seule au milieu d'étrangers et poursuivie par l'ire paternelle. Dans le cadre d'une comparaison lors de l'épisode des oiseaux d'Arès, ἀγλαΐη désigne l'aspect esthétique du toit d'une maison qui complète son aspect utilitaire (II, 1074) :

Ὡς δ' ὅτε τις κεράμῳ κατερέψεται ἐρκίον ἀνὴρ,
δῶματος ἀγλαΐην τε καὶ ὑετοῦ ἔμμεναι ἄλκαρ,
ἄλλῳ δ' ἔμπεδον ἄλλος ὁμῶς ἐπαμοιβὸς ἄρηρεν·
ὥς οἳ γ' ἀσπίσι νῆα συναρτύναντες ἔρεψαν.

De même que lorsqu'un homme couvre un toit avec des briques, à la fois pour la beauté de la maison et pour la rendre imperméable à la pluie, il ajuste l'une à l'autre successivement et fermement ; de même, ils couvrèrent le navire en adaptant leurs boucliers.

Cet emploi reste néanmoins isolé. Dans une autre occurrence à l'accusatif singulier, les Phéaciennes apportent aux jeunes mariés des cadeaux de mariage apparemment caractérisés par leur richesse et leur brillance (IV, 1191) :

Αἰ δὲ πολυκμήτους ἐανοὺς φέρον, οἷα γυναῖκες,
μεῖλιά τε χρυσοῖο καὶ ἀλλοίην ἐπὶ τοῖσιν
ἀγλαΐην, οἷην τε νεόζυγες ἐντύνονται·

Elles apportaient des robes qui avaient coûté de longues heures de travail, comme il sied aux

femmes, ainsi que des présents en or, et en plus de tout cela d'autres cadeaux de fête, tels qu'on en prépare pour les jeunes mariés.

ἀγλαΐη est cette fois-ci rapprochée de l'or, signe de richesse et de gloire. Au pluriel, le substantif peut prendre le sens de « fête, réjouissance », avec une idée de bonheur. C'est à cela qu'aspire Phinée, mais dans la mort (II, 447) :

Ἀντὶ δὲ τοῦ θανάτον μοι ἄφαρ θεὸς ἐγγυαλίζαι,
καὶ τε θανὼν πάσῃσι μετέσσομαι ἀγλαΐῃσιν.

À la place, je préférerais qu'un dieu me fasse mourir, et une fois mort, je prendrai part à toutes les réjouissances.

Les deux dernières occurrences apparaissent dans des discours de remontrances adressés par Médée à Jason. La jeune Colque suggère que la joie trop rapide du succès après avoir conquis la toison d'or l'aveugle (IV, 356) :

Αἰσονίδη, τίνα τήνδε συναρτύνασθε μενοιῖν
ἀμφ' ἐμοί; ἦέ σε πάγχυ λαθιφροσύναις ἐνέηκαν
ἀγλαΐαι, τῶν δ' οὔτι μετατρέπη, ὅσος ἀγόρευες
χρειοῖ ἐνισχύμενος;

Fils d'Aison, quelle machination avez-vous préparé contre moi ? Les succès t'ont-ils fait perdre complètement la mémoire ? N'as-tu donc aucun souci de ce que tu me disais quand le besoin te pressait ?

Arrivée en Phéacie, Médée tente une nouvelle fois de tirer Jason de son égoïsme et tient un discours qui rappelle en partie celui d'Alcimédé (IV, 1041) :

αὐτὰρ ἐμοὶ ἀπὸ δὴ βαρὺς εἴλετο δαίμων
ἀγλαΐας· στυγερὴ δὲ σὺν ὀθνείοις ἀλάλημαι.

Mais une divinité pesante m'a arraché ma splendeur ; pauvre de moi, j'erre avec des étrangers !

L' ἀγλαΐη apparaît donc majoritairement en contexte féminin ; le sens visuel d' « éclat » est quasiment occulté pour être transposé dans des champs sémantiques concentrés autour de la notion de richesse.

1 αἴγλη

Ce groupe lexical est largement attesté dans notre corpus (quatorze occurrences en tout), mais il pose des questions étymologiques importantes. On a pu le rapprocher du groupe précédent (ἀγλάος) par l'intermédiaire du verbe γελάω en dépit de difficultés formelles. Chantraine note que « l'étymologie est ignorée » et le rapproche avec le sanskrit *ējati*, « s'agiter en l'air ⁵⁷ ». Chez Homère, αἴγλη désigne d'abord l'éclat de la lune et du soleil, comme φάος, mais il qualifie aussi des objets précis : dans l'*Illiade*, il s'applique au métal des armes, et dans l'*Odyssée*, aux matières précieuses comme l'or, l'argent, le bronze et l'ivoire. Il semble évoquer un éclat plus violent et mouvementé que celui d' ἀγλάος, et se rapproche alors plus de λαμπρός ou d'ἄκτις. Une association lumière-projection et éclat-vitesse permet de rapprocher αἴγλη des termes issus de la racine *H2ei-g- exprimant la projection et la hauteur. Brillance et mouvement s'unissent à travers ce terme chez Apollonios de Rhodes, qui renvoie à l'éclat de sources de lumière toujours naturelles mais variées. Il apparaît dix fois sans compter les trois occurrences qui s'appliquent à l'Hespéride dont le nom est Αἰγλή, et dont la mention n'entraîne pas d'effet de lumière particulier⁵⁸. Quatre occurrences au nominatif la placent en position de sujet actif et témoignent d'une vive agitation lumineuse, ce qui représente une nouveauté par rapport aux autres termes étudiés jusqu'ici. Dans une comparaison tirée d'un des plus fameux passages des *Argonautiques*, le cœur de Médée bondit dans sa poitrine comme un rayon de soleil qui se réfléchit à la surface d'une eau nouvellement versée (III, 756) :

Πικνὰ δὲ οἱ κραδίη στηθέων ἔντοσθεν ἔθουεν,
ἡελίου ὥς τις τε δόμοις ἐνιπάλλεται αἴγλη
ὔδατος ἐξανιοῦσα, τὸ δὴ νέον ἡ ἐλέβητι
ἡέ που ἐν γαυλῷ κέχυται

Son cœur s'élançait avec impétuosité dans sa poitrine, de même qu'à l'intérieur d'une maison, un rayon de soleil bondit réfléchi par l'eau que l'on vient de verser dans un chaudron ou dans une jatte (...)

L'image est partiellement inspirée d'Homère⁵⁹ tout en faisant penser aux images des philosophes atomistes. Αἴγλη est séparée de son complément du nom ἡελίου par une hyperbate qui traduit peut-être le mouvement agité et aléatoire du rayon de lumière dans ce phénomène de

⁵⁷ DELG, p. 31.

⁵⁸ IV, 1428, 1430, 1450.

⁵⁹ R. HUNTER cite l'*Odyssée* IV, 45-46 et VII, 82-85, mais ces images semblent trop formulaires et figées pour être la véritable inspiration d'Apollonios. On peut remarquer que le poète alexandrin choisit une nouvelle fois d'appliquer à une figure féminine des images réservées aux personnages masculins dans les épopées homériques. La violente confusion de Médée, qui se traduit par des symptômes physiologiques décrits en termes de phénomènes physiques et optiques ressemble beaucoup à la confusion des soldats sur le champ de bataille, qui affrontent comme dans le cas de la passion amoureuse la souffrance et éventuellement la mort.

réfraction.

En contexte guerrier, la vive agitation de la lueur des armes des Fils de la Terre atteint l'Olympe (III, 1357), de la même façon que la brillance des armes d'Achille monte jusqu'au ciel dans *Illiade* :

ἵκετο δ' αἶγλη
νειόθεν Οὐλυμπόνδε δι' ἡέρος ἀστράπτουσα.

Une lueur fulgurante monta du sol vers l'Olympe à travers les airs.

Le substantif αἶγλη est complété par le participe présent ἀστράπτουσα, qui rapproche cette lueur de la fulgurance d'un éclair, c'est-à-dire d'une lumière à la fois intense et rapide. La lueur qu'Héra envoie aux Argonautes pour qu'ils puissent échapper aux Colques est d'une nature ignée semblable à celle d'un éclair (IV, 301) :

οὐδὲ Κάραμβιν
γνάμψαν, ἐπεὶ πνοιαί τε καὶ οὐρανίου πυρὸς αἶγλη
μεῖνεν, ἕως Ἴστροιο μέγαν ῥόον εἰσαφίκοντο.

Ils ne doublèrent pas le cap Carambis, car les vents et la lueur du feu céleste durèrent jusqu'à ce qu'ils atteignent le large cours de l'Istros.

La lueur dure cependant plus longtemps en raison de sa nature divine. Une dernière occurrence au nominatif rapproche αἶγλη de πυρὸς pour désigner de nouveau un feu divin, celui dont brûle la toison d'or dans la grotte des Nymphes lors du mariage de Jason et Médée (IV, 1145) :

Ἄνθεα δέ σφιν
νύμφαι ἀμεργόμεναι λευκοῖς ἐνὶ ποικίλῃ κόλποις
ἐσφόρεον· πάσας δὲ πυρὸς ὥς ἄμφεπεν αἶγλη·

Les Nymphes apportaient des fleurs de toutes les couleurs qu'elles rassemblaient dans leurs seins éclatants ; une lueur enflammée les enveloppait toutes.

La lueur embrasée met en relief les couleurs dont sont parées les Nymphes par leurs chairs éclatantes (λευκός⁶⁰) et les fleurs variées qu'elles portent. Sachant que la scène est nocturne et se passe dans l'intimité et l'obscurité d'une grotte, la lueur qui éclaire tour à tour les Nymphes qui se succèdent autour de la toison d'or doit être vive et fugace, comme la lumière qui émane généralement des dieux. La clarté que jette l'arc d'Apollon est également une αἶγλη (IV, 1710) :

μαρμαρέην δ' ἀπέλαμψε βιὸς περὶ πάντοθεν αἶγλην

L'arc alluma tout alentour une resplendissante clarté.

L'adjectif μάρμαρος, qui renvoie originellement à la brillance du marbre, ainsi que l'aoriste à valeur d'action ponctuelle, traduisent la fugacité et l'intensité du phénomène. Cette lueur impressionnante et miraculeuse vaut à Apollon le nom d'Aïglétès⁶¹ (IV, 1716) :

60 Comme beaucoup de termes de couleur, λευκός hésite entre la brillance et la blancheur, à laquelle est du reste généralement liée la lumière. Voir l'étude de ce terme.

61 Ce substantif est répété en IV, 1730.

τοὶ δ' ἄγλαδ' Ἀπόλλωνι
ἄλσει ἐνὶ σκιερῷ τέμενος σκίοεντά τε βωμὸν
ποίεον, Αἶγλήτην μὲν εὐσκόπου εἵνεκεν αἶγλης
Φοῖβον κεκλόμενοι

(...) ils construisaient pour Apollon dans un bois ombré un sanctuaire splendide et un autel de cailloux, en invoquant Phoëbos sous le nom d'éblouissant (Aïglètes) à cause de l'éblouissante lueur qui les avait guidés.

À part ce contexte apollinien, l'aurore est un autre contexte d'apparition d' αἶγλη comme lumière surnaturelle. Ainsi, les gouttes de rosée brillent dans la plaine dans la scène d'aurore de la fin du chant I déjà citée deux fois (I, 1282) :

Ἥμος δ' οὐρανόθεν χαροπὴ ὑπολάμπεται ἡὼς
ἐκ περάτης ἀνιοῦσα, διαγλαύσσουσι δ' ἀταρποί,
καὶ πεδία δροσόεντα φαινή λάμπεται αἶγλη,

Au moment où l'aurore aux yeux brillants commence à briller depuis le ciel en se levant à l'horizon, où les sentiers commencent à blanchir et où les plaines couvertes de rosée lancent un éclat brillant

La vivacité que connote αἶγλη est parfaitement adaptée à un phénomène lumineux aussi éphémère que la brillance de la rosée au petit matin. Dans une occurrence semblable, Médée guette l'arrivée de l'aurore, à l'affût de tout signe de lumière potentiel (III, 823) :

Πυκνὰ δ' ἀνὰ κληῖδας ἔδω λύεσκε θυράων,
αἶγλην σκεπτομένη· τῇ δ' ἀσπάσιον βάλε φέγγος
Ἠριγενῆς, κίνυντο δ' ἀνὰ πτολίεθρον ἕκαστοι.

Souvent, elle tirait les verrous de sa porte, en guettant une lueur ; l'aurore née au matin jeta sa lumière qu'elle reçut avec plaisir, tandis que chacun reprenait son activité dans la cité.

L'αἶγλη en question ici a pu être traduite par « clarté du jour⁶² » qui accompagne l'aube⁶³, période de lumière incertaine et faible précédant l'aurore. Médée attend la reprise des activités journalières, mais la véritable lumière qu'elle attend est celle que représente pour elle Jason après cette nuit d'angoisse. Toujours à l'accusatif singulier, le substantif αἶγλη caractérise la lueur tamisée de la lune que contemple sur le tissu de sa robe une jeune fille à laquelle Jason est comparé lorsqu'il s'empare de la toison d'or (IV, 167) :

Ὡς δὲ σεληναῖην διχομήνίδα παρθένος αἶγλην
ὑπόθεν ἐξανέχουσιν ὑπωροφίου θαλάμοιο
λεπταλέῳ ἐάνῳ ὑποίσχεται ἐν δέ οἱ ἦτορ
χαίρει δερκομένης καλὸν σέλας· ὥς τότε Ἰήσων
γηθόσυνος μέγα κῶας εἰς ἐναεῖρατο χερσίν

De même qu'une jeune fille recueille sur sa fine robe la lueur de la lune dans son plein qui se dresse au-dessus de sa chambre au haut plafond ; elle se réjouit en son cœur, à la vue de son bel éclat ; de même, Jason manipulait avec joie dans ses mains la vaste toison. (...)

62 Par F. VIAN, p.

63 L'aube (du latin *alba*, « blanche ») est située à la charnière de la fin de la nuit et du début du jour, et il est parfois difficile de faire le départ entre la lumière et l'obscurité. Dans son impatience, Médée guette tout signe de lumière, si fugace fût-il.

La lueur en question doit être assez vive, sachant que la lune est dans son plein⁶⁴ ; le rapprochement d'αἴγλη avec le terme σέλας quelques vers plus loin semble en tout cas le confirmer, dans la mesure où σέλας renvoie à une lumière à l'aspect rayonnant et mouvementé⁶⁵. Cette lueur de la lune est associée à la contemplation et à des sèmes de joie (χαίρει/γηθόσυνος), comme dans la plupart des autres occurrences. Un dernier emploi à l'accusatif précise la nature de la lueur qui émane des yeux des membres de la famille d'Hélios. Circé reconnaît ainsi sa nièce Médée sans hésiter (IV, 729) :

Πᾶσα γὰρ Ἡελίου γενεῇ ἀρίδηνλος ιδέσθαι
ἦεν, ἐπεὶ βλεφάρων ἀποτηλόθι μαρμαρυγῇσιν
οἷόν τέ χρυσέην ἀντώπιον ἔεσαν αἴγλην.

Car toute la famille du soleil était clairement reconnaissable, puisque sous leurs paupières, ils jetaient une lueur d'or semblable à un scintillement.

Le substantif est associé à la fois à un métal, l'or (χρυσέην), ce qui semble naturel en contexte solaire, et à un phénomène lumineux, celui du scintillement, avec un terme non homérique, μαρμαρυγή, que nous étudierons en détail un peu plus loin. Sur ses dix emplois, αἴγλη apparaît donc quatre fois au nominatif, trois fois à l'accusatif, une fois au génitif et une fois au datif, et ce toujours au singulier. Comme les hypothèses de départ le laissaient envisager, le terme renvoie à une lueur mêlant brillance et mouvement ; les champs lexicaux qui l'entourent (σέλας, φέγγος, μαρμαρυγή, μάρμαρος) ne laissent pas de doute sur ce point. Le substantif apparaît en contexte apollinien, ou plus généralement en relation avec le sacré, et dénote un éclat qui tient à la fois de la lumière ignée du soleil et de la lueur éphémère et aveuglante de la foudre. Cette lumière peut ainsi prendre à l'occasion une valeur surnaturelle.

2 αἰγλήεις

À côté du substantif αἴγλη, on compte quatre occurrences de l'adjectif homérique αἰγλήεις, toujours employé au singulier. Les emplois ne présentent rien de particulier, si ce n'est que dans deux cas, αἰγλήεις vient qualifier οὐρανός, c'est-à-dire le ciel comme demeure des dieux, ce qui vient confirmer que tout ce qui est divin est caractérisé par la lumière. Lors du passage des Planctes, Héra, Athéna et Héphaïstos assistent à la manœuvre des Argonautes (IV, 958) :

Τὰς δὲ καὶ αὐτὸς ἄναξ κορυφῆς ἔπι λισσάδος ἄκρης
ὀρθὸς ἐπὶ στελεῇ τυπίδος βαρὺν ὄμον ἐρείσας
Ἵφαιστος θεεῖτο, καὶ αἰγλήεντος ὑπερθεῖν
οὐρανοῦ ἔστηνῖα Διὸς δάμαρ

64 La lune est d'ailleurs réellement dans son plein la nuit où Jason et Médée pénètrent dans le bois d'Arès, pas uniquement dans la comparaison. Méné s'adresse directement à Médée et cette pleine lune a pu être interprétée comme une préfiguration du mariage à venir. Jason contemple ici la toison comme une jeune fille contemple la lune dans cette même perspective du mariage ; cette lecture semble d'autant plus opérante que le mariage est consommé dans la grotte des Nymphes à même la toison d'or.

65 Voir l'étude de ce mot. Son étymologie le rapproche de la lune (σελήνη).

Le seigneur en personne, Hép̄haistos, les observait du sommet de la falaise escarpée en se tenant droit, sa lourde épaule appuyée sur le manche de son marteau, et au-dessus du ciel étincelant, l'épouse de Zeus se dressait (...)

Les deux déesses contemplent le spectacle en étant probablement juchées sur l'Olympe, dont le sommet touche à la partie la plus lumineuse du ciel. Dans un autre cas, une digression fait état de l'exil des Hyperboréens, sommés de renoncer au ciel divin (IV, 615) :

ἦμος Ὑπερβορέων ἱερὸν γένος εἰσαφίκανεν,
οὐρανὸν αἰγλήεντα λιπὼν ἐκ πατρὸς ἐνιπῆς,

Le jour où la race sacrée des Hyperboréens arriva après avoir quitté le ciel étincelant sous la menace de leur père (...)

Comme en IV, 167 et en IV, 1145, l'adjectif décrit l'éclat de la toison d'or posée sur le lit nuptial (IV, 1142) :

Ἐνθα τότε ἐστόρεσαν λέκτρον μέγα· τοῖο δ' ὕπερθεν
χρύσειον αἰγλήεν κῶας βάλον,

Là, ils préparèrent alors un grand lit ; par-dessus, ils jetèrent la toison d'or étincelante (...)

Au nominatif féminin, l'adjectif désigne l'aurore caractérisée par ses yeux brillants (I, 519) :

Αὐτὰρ ὅτ' αἰγλήεσσα φαεινοῖς ὄμμασιν Ἠώς
Πηλίου αἰπεινὰς ἶδεν ἄκριας

Mais l'étincelante Aurore aux yeux brillants observait les pentes raides du Pélion (...)

Cet emploi, en rapprochant dans le vers αἰγλήεις et φαεινός, fait penser à l'αἴγλη des yeux de la famille du Soleil et à l'aurore que guette Médée.

E Le groupe d'αὐγή

Ce substantif, présent quatre fois dans notre corpus, est considéré comme un nom d'action correspondant à un verbe disparu. Chez Homère, il désigne la lumière du soleil, sous un aspect moins diffus et plus igné que φάος : cet éclat est composé de rayons décomposables par la vision, que ce terme désigne au pluriel. Il peut également représenter la lueur d'un feu, ou l'éclat d'un regard, notamment au combat. L'éclat désigné est en premier lieu relatif aux astres, puis d'autres sources de lumière énergétique comme les éclairs, Zeus, les métaux d'une arme etc. Dans les quatre occurrences présentes chez Apollonios, ce terme est toujours employé au pluriel (deux fois au nominatif et deux fois à l'accusatif) avec pour complément du nom ἥλιος au génitif. Le poète semble donc lui attribuer un emploi spécialisé s'appliquant exclusivement à la lumière du soleil. Au nominatif, il s'agit des rayons du soleil de midi harassants de la Libye (IV, 1312) :

Ἐνδίων ἡμᾶρ ἔην, περὶ δ' ὀξύταται θέρον αὐγαὶ
ἡελίου Λιβύην·

C'était le milieu du jour, et les rayons du soleil les plus forts chauffaient la Libye.

En I, 647, lors de l'épisode des Lemniennes, le poète se livre à une digression sur le héraut Aïthaliðès, fils d'Hermès doté d'une mémoire inaltérable qui lui permet de se souvenir de tout même après être allé aux Enfers :

ἀλλ' ἤγ' ἔμπεδον αἰὲν ἀμειβομένη μεμόρηται,
ἄλλοθ' ὑποχθονίοις ἐναρίθμιος, ἄλλοτ' ἐς αὐγὰς
ἡελίου ζῶοῖσι μετ' ἀνδράσιν.

Suivant l'alternance immuable fixée par le destin, tantôt (son âme) compte au nombre de ceux qui habitent sous terre, tantôt elle revient à la clarté du soleil et rejoint les vivants.

La même construction syntaxique apparaît en IV, 1744, avec un enjambement qui sépare le complément du nom et le substantif :

εἴμι δ' ἐς αὐγὰς
ἡελίου μετόπισθε, τεοῖς νεπόμεσιν ἐτοίμη.

J'irai un jour à la lumière du soleil, prête à recevoir tes descendants.

Dans le contexte du rêve prophétique que fait l'Argonaute Euphémos à la fin du poème, une femme lui prédit qu'il sera avec ses descendants maître de la Cyrénaïque. Une description moins figurative s'applique au passage des Planctes dont le feu empêche paradoxalement de voir la lumière du soleil (IV, 927) :

ἦχι πάροιθεν ἀπέπτυνεν αἰθομένη φλῶξ
ἄκρων ἐκ σκοπέλων, πυριθαλπέος ὑπόθι πέτρης,
καπνῶ δ' ἀχλύοις αἰθήρ πέλεν, οὐδέ κεν αὐγὰς
ἔδρακες ἡελίοιο

À cet endroit, une flamme embrasée fut tout d'abord crachée depuis les falaises escarpées, car le feu chauffait la surface de la roche, un air chargé de brumes jaillit de la fumée ; on ne pouvait plus voir les rayons du soleil.

Le feu qui émane de la roche ne produit pas de lueur ; sa combustion engendre un air chargé de fumée qui bouche la vue en créant une sensation d'enfermement qui fait penser aux scènes de tempêtes dans les *Argonautiques*, scènes qui s'accompagnent toujours d'un manque de visibilité avec une disparition temporaire des sources de lumière (comme celle des étoiles dans le cas du naufrage des Phrixides, par exemple). Employé dans des reprises syntaxiques qui connaissent peu de variations, le substantif ἀὐγή renvoie systématiquement à la lumière du soleil chez Apollonios.

ἀυγάζω

Contrairement au substantif, le verbe correspondant, surtout employé par les tragiques, s'applique à d'autres sources de lumière que le soleil, à savoir la lune et le regard, qui jettent également des rayons. Sur trois occurrences, on note un emploi à l'actif et deux emplois au moyen-passif. Au participe présent, ἀυγάζω s'applique aux rayons de la lune dirigés vers Hylas qui suscitent le désir d'une Nymphe (I, 1231) :

τὸν δὲ σχεδὸν εἰσενόησεν
κάλλει καὶ γλυκερῇσιν ἔρευθόμενον χαρίτεσσιν
Πρὸς γάρ οἱ διχόμενις ἀπ' αἰθέρος ἀυγάζουσα
βάλλε σεληναίῃ

La Nymphe l'aperçut aussitôt ; sa beauté et ses douces grâces l'auréolaient de rouge. En effet, la lune dans son plein jetait sur lui ses rayons depuis l'éther.

Le poète semble jouer ici de la polysémie du verbe ἀυγάζω, qui signifie à la fois « éclairer, illuminer » et « fixer les yeux sur, voir distinctement ». La lune, qui est une nouvelle fois dans sa forme pleine, éclaire certes le jeune homme et le pare d'une lueur rougeoyante propre à susciter le désir. Il est cependant probable que la lune, à l'instar du soleil, émette sa lumière à partir de son regard. Le dispositif présenté ici rappelle les amours de Séléné et Endymion, qui sont évoqués en IV, 60. Dans les deux autres occurrences, c'est bien vers ce sens de « fixer le regard », voire « fixer de la lumière de son regard » que tire la traduction. Dans le catalogue des Argonautes, le héros Lyncée⁶⁶ est doté d'une vue perçante (I, 155) :

Λυγκεὺς δὲ καὶ ὀξύτατοις ἐκέκαστο
ὄμμασιν, εἰ ἐτεόν γε πέλει κλέος, ἀνέρα κεῖνον
ῥηιδίως καὶ νέρθε κατὰ χθονὸς ἀυγάζεσθαι.

Lyncée l'emportait entre tous avec ses yeux pénétrants, si tant est que cette réputation soit vraie, à savoir que cet homme pouvait facilement voir à travers la terre.

66 L'onomastique elle-même est révélatrice. Lyncée est proche du lynx, connu pour son regard perçant, dont l'étymologie se rattache au verbe de vision λεύσσω. Le poète résiste cette fois-ci à un jeu de mots qui aurait été tout à fait possible (il ne s'en prive pas au chant II, en rapprochant les Harpies du verbe ἀρπάζω, II, 223).

L'infinitif présent au moyen-passif peut être interprété dans un sens duratif. Il est mis en relation avec le substantif ὄμματα comme dans le cas de la première épiphanie d'Apollon, où les Argonautes n'osent pas fixer les yeux du dieu (II, 682) :

Τοὺς δ' ἔλε θάμβος ιδόντας ἀμήχανον· οὐδέ τις ἔτλη
ἀντίον αὐγάσασθαι ἐς ὄμματα καλὰ θεοῖο.

Une stupeur qui leur enleva tous leurs moyens les saisit à sa vue ; personne n'osa regarder en face les yeux magnifiques du dieu.

L'infinitif est ici à l'aoriste et révèle le caractère ponctuel, quasi éphémère de l'apparition du dieu de la lumière. Outre ces occurrences d'αὐγάζω, le groupe d'αὐγή comprend aussi le nom d' Augéïès, un des Argonautes descendant d'Hélios comme Aιῆτες. Nous ne l'étudierons pas en détail ici.

F ἀκτίς

Ce terme sémantiquement proche d'αὐγή désigne un rayon de lumière. Ce sens est partagé par de nombreuses autres occurrences en indo-européen. Il évoque un éclat lumineux rayonnant et de nature ignée : Homère l'emploie surtout au pluriel pour désigner le soleil, mais aussi les éclairs, le feu, les astres, et c'est effectivement de ces sources que jaillissent généralement les rayons d'ἀκτίς chez Apollonios. Sur quatre emplois, deux sont au singulier et deux au pluriel. Les deux occurrences au singulier sont au génitif et concernent le rayon de la foudre. Sur le manteau de Jason, les Cyclopes travaillent à l'achèvement du foudre de Zeus (I, 733) :

ὅς τόνον ἦδη
παμφαίνων ἐτέτυκτο, μιῆς δ' ἔτι δεύετο μοῦνον
ἀκτῖνος, τὴν οἶδε σιδηρεῖης ἐλάσσκον
σφύρησιν, μαλεροῖο πυρὸς ζείουσιν ἀντμήν.

Il y avait les Cyclopes, assis à s'occuper d'un ouvrage inachevé, le foudre de Zeus, qu'ils fabriquaient avec application ; ce dernier était bien en forme et brillait de tous ses feux ; il ne manquait plus qu'un seul rayon, qu'ils fourbissaient de leurs marteaux de fer, dans le souffle bouillonnant du feu impétueux.

Le foudre, étonnamment présenté comme un objet d'artisanat, produit une lumière éblouissante à l'origine ignée décomposable en rayons. Le sillon lumineux qu'Héra envoie aux Argonautes pour échapper aux Colques présente une nature similaire (IV, 297) :

Ἦς ἄρ' ἔφη· τοῖσιν δὲ θεὰ τέρας ἐγγυάλιξεν
αἴσιον, ᾧ καὶ πάντες ἐπευφήμησαν ιδόντες
στέλλεσθαι τήνδ' οἶμον. ἐπιπρὸ γὰρ ὀλκὸς ἐτύχθη
οὐρανίης ἀκτῖνος, ὅπῃ καὶ ἀμεύσιμον ἦεν.

Il dit. La déesse leur offrit un prodige favorable ; à sa vue, tous se mirent d'accord pour suivre cet itinéraire, car un sillon constitué d'un rayon lumineux céleste leur montrait par où l'on pouvait passer.

Le rayon lumineux de la déesse trace un sillon dans le ciel. La vue de ce prodige provoque le silence admiratif des Argonautes et leur cohésion. Les deux autres occurrences d'ἄκτις ne se concentrent plus sur un seul rayon, mais sur les premiers rayons du soleil levant qui apparaissent dans deux passages qui se font écho l'un à l'autre : d'une part la sortie de l'Olympe d'Éros⁶⁷, qui l'amène à assister dans une vision panoramique au lever de soleil depuis le sommet de la terre (III, 163) :

Αὐτὰρ ἔπειτα πύλας ἐξήλυθεν Οὐλύμποιο
αἰθερίας· ἔνθεν δὲ καταιβάτις ἐστὶ κέλευθος
 οὐρανίη· δοιῶ δὲ πόλοι ἀνέχουσι κάρηνα
 οὐρέων ἡλιβάτων, κορυφαὶ χθονός, ἧχί τ' ἀερθεῖς
ἡέλιος πρώτησιν ἐρεύθεται ἄκτίνεσσιν.

Mais ensuite, il partit des portes éthérées de l'Olympe ; de là part une route céleste, et deux axes soutiennent la cime de montagnes qui touchent les rayons du soleil, les sommets de la terre, là où le soleil levant fait rougeoyer ses premiers rayons.

La même construction est reprise lors de la description de la toison d'or encore posée sur l'arbre (IV, 126) :

Τὼ δὲ δι' ἀτραπιτοῖο μεθ' ἱερὸν ἄλσος ἵκοντο,
 φηγὸν ἀπειρεσίην διζημένω, ἧ ἔπι κῶας
 βέβλητο, νεφέλη ἐναλίγκιον, ἧ τ' ἀνιόντος
ἡελίου φλογερῇσιν ἐρεύθεται ἄκτίνεσσιν.

Puis ils arrivèrent au bois sacré en cherchant le chêne éternel sur lequel est jetée la toison, semblable à un nuage que le soleil en se levant fait rougeoyer de ses rayons embrasés.

Le vers est quasiment repris à l'identique dans le cas de la description de la toison, avec une variation sur le complément au datif pluriel qui ajoute un terme supplémentaire au champ lexical de la lumière, l'adjectif φλογερός⁶⁸. L'image assez inhabituelle et originale que construit le poète rapproche explicitement par sa couleur rouge la toison d'or et le manteau. L'intratextualité des deux passages cherche peut-être à rapprocher le pouvoir cosmique d'Éros et le pouvoir de fascination érotique⁶⁹ tout aussi grand de la toison.

67 Cette sortie de l'Olympe connote le pouvoir cosmique qu'exerce le dieu.

68 Nous étudierons plus précisément cet adjectif, issu d'un lexique tragique et particulièrement prisé d'Apollonios, dans l'étude de φλόξ.

69 Voir les comparaisons du chant IV déjà analysées plus haut.

G φέγγος

Comme ἀκτίς, φέγγος est un nom lexicalement isolé en grec. L'absence de certitudes étymologiques et son apparition tardive obligent à une analyse strictement synchronique en ce qui concerne Apollonios. Ses emplois les plus courants s'observent chez les Tragiques, où il semble un substitut poétique de φάος. Son sens premier de « lumière, clarté » peut devenir métaphorique (« gloire, richesse, bonheur ») ou s'appliquer à certaines réalités, comme les astres, les regards, les armes etc. Chez Apollonios, sur cinq emplois, deux concernent l'aurore, phénomène fréquemment décrit chez le poète alexandrin, et une l'aube, avec une description précise de la lueur indécise qui précède l'aurore et annonce le jour (II, 671) :

Ἦμος δ' οὐτ' ἄρ' πω φάος ἄμβροτον, οὐτ' ἔτι λήν
ὀρφναίη πέλεται, λεπτόν δ' ἐπιδέδρομε νυκτὶ
φέγγος, ὅτ' ἀμφιλύκην μιν ἀνεγρόμενοι καλέουσιν

Au moment où la lumière divine n'est pas encore là, et où la nuit est déjà avancée, une lueur labile court dans la nuit : c'est ce moment que ceux qui sont réveillés appellent « la nuit à demi-lumineuse » (l'aube)

Cette description précède la première épiphanie d'Apollon et construit une vision remarquable d'une période « entre chien et loup ». L'adjectif λεπτόν qualifie φέγγος et renvoie ainsi à un degré atténué de lumière, c'est-à-dire à la lueur encore tamisée qui caractérise le soleil de bon matin. Ce sens de « lueur », « lumière », réapparaît lorsque Médée guette l'aurore depuis sa chambre (III, 823) :

Πυκνὰ δ' ἀνὰ κληῖδας ἑὼν λύεσκε θυράων,
αἶγλην σκεπτομένη· τῇ δ' ἀσπάσιον βάλε φέγγος
Ἠριγενῆς, κίνυντο δ' ἀνὰ πτολίεθρον ἕκαστοι.

Souvent, elle tirait les verrous de sa porte, en guettant la clarté du jour ; l'aurore née au matin jeta sa lumière qu'elle reçut avec plaisir, tandis que chacun reprenait son activité dans la cité.

Comme dans un rapport de synonymie, le substantif est d'ailleurs mis en relation avec αἶγλη, qui renvoie comme nous l'avons vu à une lumière souvent ignée et diffuse, sans éclat violent, comme la lumière matinale de l'aurore précisément qualifiée d' Ἠριγενῆς. Ce même emploi se retrouve en IV, 981, où les Argonautes profitent d'une bonne brise durant toute la nuit qui suit leur rencontre avec les troupeaux d'Hélios :

Καὶ μὲν τὰς παράμειβον ἐπ' ἥματι· νυκτὶ δ' ἰούσῃ
πεῖρον ἄλός μέγα λαῖτμα κεχαρμένοι, ὄφρα καὶ αὐτίς
Ἦὼς Ἠριγενῆς φέγγος βάλε νισσομένοισιν.

Elles passèrent devant eux toute la journée ; quand vint la nuit, ils traversèrent les vastes flots de la mer avec joie, jusqu'à ce que l'aurore née au matin ne jette sa lueur devant leurs yeux.

Cet extrait est très proche du passage précédent. La source de lumière est la même, l'aurore « née au matin », ce qui insiste sans doute sur la lumière encore peu marquée du début de

phénomène. Un mouvement de jet est associé à cette lumière qui est attendue voire désirée par des spectateurs. C'était le cas de Médée (σκεπτομένη) ; c'est aussi le cas des Argonautes (νισσομένοις). Toujours dans ce même ordre d'idées, le casque d'Aiétès dégage une brillance qui ressemble à la lumière du soleil qui se lève (III, 1229) :

χρυσείην δ' ἐπὶ κρατὶ κόρυν θέτο τετραφάληρον,
λαμπομένην οἷόν τε περίτροχον ἔπλετο φέγγος
ἡελίου, ὅτε πρῶτον ἀνέρχεται Ὠκεανοῖο.

Il posa sur sa tête un casque d'or à quatre cimiers qui brillait, semblable à la lueur circulaire que répand le soleil quand il commence à s'élever sur l'Océan.

La brillance de l'or du casque répond à la lumière de l'astre solaire, puisqu'Aiétès s'arme précisément au moment où son père le soleil se lève. La lumière du soleil n'est pas envisagée ici en termes d'éclat ou de rayonnement, mais plutôt en des termes de diffusion, un peu comme pour φάος. Une dernière occurrence au nominatif met de nouveau en relation αἴγλη et φέγγος, à propos d'un passage déjà vu sur la toison (IV, 1146) :

πάσας δὲ πῦρὸς ὥς ἄμφεπεν αἴγλη·
τοῖον ἀπὸ χρυσέων θυσάνων ἀμαρύσσετο φέγγος.

Une lueur de feu les entourait toutes ; une lueur semblable scintillait des franges en or de la toison.

Un rapport de synonymie semble ainsi définir la relation entre ces termes. Après quatre occurrences s'appliquant spécifiquement à la lumière solaire du matin, le φέγγος émane de la toison d'or en venant confirmer le caractère solaire de cet artefact divin, comparé explicitement à un nuage sur lequel rougeoient les rayons du soleil levant. Le poète emploie donc φέγγος deux fois au nominatif et trois fois à l'accusatif. Le terme, étroitement lié à αἴγλη, s'applique spécifiquement à la lumière matinale de l'astre solaire.

H σέλας

L'étymologie du terme σέλας est peu claire⁷⁰. Chantraine⁷¹ le classe dans une « catégorie de formations archaïques en -ας qui comportent parfois une coloration religieuse », un peu comme κνέφας. Graz, qui a consacré une étude lexicale au feu dans l'*Iliade*, explique que « le neutre σέλας désigne, comme αὐγή, l'éclat ; et le mouvement de rayonnement en est également souligné à plusieurs reprises. Il s'applique aussi à l'éclat des armes, du feu et, sinon du soleil, du moins de la lune. Par contre, il présente souvent une nuance religieuse (...). Cet éclat a en effet plus d'une fois la valeur d'un signe qui annonce une puissance d'origine divine⁷² ». Etroitement lié au feu, σέλας renvoie donc à une incandescence ; brûler et briller deviennent alors équivalents. Apollonios l'emploie assez souvent ; sur onze occurrences, huit sont à l'accusatif et trois au nominatif. Les emplois homériques listés par Graz se retrouvent partiellement chez le poète alexandrin avec, comme à l'accoutumée, certaines variations. Le terme désigne avant tout l'éclat d'une flamme, qui sert de support à des interprétations prophétiques (I, 436⁷³) :

ὁ δ' ἀκρήτους χέε λοιβὰς
Αἰσονίδης, γῆθαι δὲ σέλας θηεῦμενος Ἴδμων

Le fils d'Aison versait les libations sans mélange, et Idmon se réjouit en contemplant l'éclat (...)

Le substantif σέλας est ici employé seul, ce qui constitue une exception dans le poème, où σέλας est presque toujours accompagné d'un complément du nom ou d'un adjectif. On trouve ainsi fréquemment l'expression πυρὸς σέλας, qui revient comme un syntagme figé. Trois de ces syntagmes s'appliquent au contexte des taureaux de bronze d'Aiétès, qui crachent une flamme éclatante. Ils sont présentés pour la première fois en III, 231 :

Καὶ οἱ χαλκόποδας ταύρους κάμε, χάλκεα δὲ σφεων
ἦν στόματ', ἐκ δὲ πυρὸς δεινὸν σέλας ἀμπνεῖεσκον·

Héphaïstos lui avait fabriqué des taureaux aux sabots de bronze, leur bouche était en airain et ils soufflaient une terrible lueur de feu.

L'adjectif δεινός vient s'intercaler entre les deux termes pour préciser le caractère menaçant de cette lueur enflammée. Il ne fait aucun doute que ces machines soient un don d'Héphaïstos, dieu du feu et de la forge : le bronze entoure leur constitution (sabots, mufle) et ils soufflent des flammes. Σέλας est complément d'objet direct du verbe ἀμπνείω ; dans le contexte des taureaux de bronze, cette construction est d'ailleurs systématiquement employée, avec ce même verbe ou l'un

70 Comme l'indique H. FRISK, II, p. 689, (« keine einwandfreie Etymologie »), les comparaisons indo-européennes sont peu concluantes.

71 DELG, p. 995.

72 p. 310-311. G. CIANI précise que cette lumière d'origine divine provoque généralement le θάμβος. Ce n'est pas le cas chez Apollonios de Rhodes, qui associe cette violente émotion à d'autres termes lumineux que σέλας.

73 Cet exemple a déjà été vu lors de l'étude de λάμπω.

des composés de πνείω. Cela est visible lors de la première étape de la tâche de Jason, quand les animaux sortent de leur antre en crachant du feu (III, 1292) :

οἱ δ' ἔκποθεν ἀφράστοιο
κευθμῶνος χθονίου, ἵνα τέ σφισιν ἔσκε βόαυλα
καρτερὰ λιγνυόεντι περίξ εἰλυμένα καπνῶ,
ἄμφω ὁμοῦ προγένοντο πυρὸς σέλας ἀμπνεῖοντες.
Mais ils surgirent en même temps d'une cachette souterraine invisible là où se trouvaient leurs
étables, enveloppées d'une fumée mêlée de flammes, en exhalant une lueur de feu.

Le poète construit ici un tableau riche en contrastes. Les taureaux émergent d'un contexte chthonien, un peu comme les Fils de la Terre, en sortant d'une caverne qui exhale de la fumée et empêche une visibilité nette et retarde la description des animaux. Les taureaux se signalent donc à la vue en premier lieu par un jet de flammes. Cette lueur enflammée peut également se lire comme un signe de colère, comme lorsque les taureaux sont placés sous le joug et doivent labourer le champ contre leur gré (III, 1327) :

Οἱ δ' εἴως μὲν δὴ περιώσια θυμαίνεσκον,
λάβρον ἐπιπνεῖοντε πυρὸς σέλας

Mais les taureaux étaient extrêmement irrités et soufflaient de violentes flammes qui brillaient (...)

Les bestiaux sont rétifs et se plient à cette activité de mauvaise grâce. Leur réaction est celle d'animaux classiques (souffler) sauf qu'elle s'accompagne de feu en correspondant à une manifestation de colère qui rappelle le regard enflammé des humains en proie à la même émotion. Outre les taureaux, σέλας s'applique beaucoup à Médée, descendante d'Hélios au regard de feu aussi colérique que son père. La jeune femme frappée de la flèche d'Éros est d'abord comparée à une vieille femme qui vit du travail de la laine et allume un feu (III, 293) :

Ὡς δὲ γυνὴ μαλερῶ περὶ κάρφεια χεύατο δαλῶ
χερνῆτις, τῆπερ ταλασῆια ἔργα μέμηλεν,
ὥς κεν ὑπωρόφιον νύκτωρ σέλας ἐντύναιτο,
Telle une pauvre ouvrière qui vit du travail de la laine a jeté des brindilles sur un tison ardent pour
avoir de la lumière la nuit sous son toit (...)

Le chant IV s'ouvre sur la fuite de Médée qui parvient à rejoindre les Argonautes en apercevant le feu de joie qu'ils ont allumé pour fêter leur victoire (IV, 68) :

Ἀσπασίως δ' ὄχθησιν ἐπῆέρθη ποταμοῖο,
ἀντιπέρην λεύσσοι πυρὸς σέλας, ὃ ρά τ' ἀέθλου
παννύχιοι ἦρωες ἐυφροσύνησιν ἔδαιον.

Elle parvint sur les rives du fleuve et eut plaisir à voir en face la lueur du feu que les héros faisaient brûler toute la nuit pour fêter leur victoire.

Cette lumière représente une nouvelle fois pour elle la lumière du salut, dans une acception tragique. Elle appelle d'ailleurs par trois fois le plus jeune des fils de Phrixos (IV, 75-76), comme dans le cadre d'une tragédie. Plus loin, c'est elle qui agite un flambeau pour faire signe aux

Argonautes d'intervenir après le meurtre d'Apsyrtos (IV, 482) :

Οἱ δ' ἄμυδις πυρσοῖο σέλας προπάροιθεν ἰδόντες,
τό σφιν παρθενικὴ τέκμαρ μετιοῦσιν ἄειρεν

En même temps, quand ils virent la lueur enflammée que la jeune fille soulevait pour leur faire signe de venir (...)

Le génitif de πῦρ employé ici est une forme poétique. Le fait d'agiter un flambeau peut faire resurgir certains intertextes tragiques⁷⁴. Les torches apparaissent aussi en III, 1216, lorsque Jason accomplit un rite pour se propitier Hécate, qui lui apparaît dans une épiphanie :

Στράπτει δ' ἀπειρέσιον δαΐδων σέλας· ἀμφὶ δὲ τήνγε
ὀξεῖη ὕλακῃ χθόνιοι κύνες ἐφθέγγοντο.

L'éclat infini des torches jaillissait comme un éclair ; autour d'elle, ses chiens infernaux poussaient des aboiements aigus.

L'éclat violent des torches est rapproché de l'éclat d'une autre source de lumière, l'éclair, avec le verbe στράπτω. Dans un emploi plus spécialisé, σέλας désigne la lueur d'une torche nuptiale (σέλας νυμφίδιον). Héra rappelle ainsi à Thétis qu'elle a organisé son mariage avec Pélée (IV, 808) :

αὐτὴ δὲ σέλας χεῖρεσσιν ἀνέσχον
νυμφίδιον, κείνης ἀγανόφρονος εἵνεκα τιμῆς.

(...) et j'ai tenu en personne dans mes mains la torche nuptiale, en signe de ce doux honneur ?

Ce passage est intéressant si on le rapproche d'un autre extrait, la comparaison de Jason à une jeune fille qui se réjouit de voir la clarté de la lune sur son vêtement lorsqu'il s'empare de la toison (IV, 170) :

ἐν δέ οἱ ἦτορ
χαίρει δερκομένης καλὸν σέλας

Elle se réjouit à la vue de la belle lueur (...)

La source de cet éclat est cette fois-ci la lune en son plein, qui produit une clarté quasiment équivalente à la lumière du soleil, autre complément du nom traditionnel de σέλας. La présence de la lune dans sa forme pleine a pu être interprétée comme un signe avant-coureur du mariage de Jason et de Médée. Le fait qu'elle produise une lueur transcrite par σέλας, comme la torche d'Héra, déesse du mariage qui demande l'aide de Thétis pour permettre entre autres que ce mariage ait lieu, pourrait être un indice supplémentaire pour venir confirmer cette hypothèse. La dernière occurrence de σέλας intervient dans la comparaison de l'Argo à un serpent échauffé par le soleil, déjà vue dans le cadre de l'étude de λάμπω (IV, 1542) :

⁷⁴ Notamment le début de l'*Agamemnon* d'Eschyle avec la scène des flambeaux qui s'allument pour signaler la victoire des Grecs à Troie et qui font la joie de Clytemnestre.

Ὡς δὲ δράκων σκολιὴν εἰλιγμένος ἔρχεται οἶμον,
εὗτέ μιν ὀξύτατον θάλλει σέλας ἡελίοιο·

De même qu'un serpent enroulé parcourt une route tortueuse, alors que l'éclat du soleil l'accable
d'une chaleur pénétrante

Le complément du nom est ici régulièrement homérique. La plupart des emplois de σέλας chez Apollonios sont d'ailleurs conformes à leur modèle, en désignant l'éclat d'une lumière ignée, qu'il s'agisse de celle d'un feu ou des astres. Il est intéressant de noter que le substantif est en partie associé à Médée, personnage de tragédie pris dans une épopée alexandrine qui manipule des torches. Un dernier emploi, plus spécialisé, s'inscrit dans l'univers du mariage.

I Le groupe d' ἀργός

Nous n'étudierons ici qu'une partie de la famille lexicale issue de l'indo-européen *H2er-g-. Sur le plan sémantique, le terme ἀργός rappelle αἴγλη : il peut à la fois signifier « d'un blanc brillant », notamment pour des animaux domestiques, et « rapide ». Une parenté se lit entre les notions de « lumière », « couleur blanche » et « vitesse » (de projection ou de vibration). Apollonios de Rhodes n'emploie pas cet adjectif simple. Il emploie en revanche à de nombreuses reprises le nom de l'Argonaute Argos, naturellement en lien avec la famille du Soleil, mais nous ne l'étudierons pas ici. Il utilise aussi le substantif Ἀργώ, navire de l'expédition caractérisé par sa rapidité et qui laisse derrière lui un sillon lumineux lors de son départ⁷⁵. Nous ne procéderons pas à une étude exhaustive des différentes occurrences d' Ἀργώ en raison de la dimension largement auditive -et plus que visuelle- associée à l'Argo, navire prophétique constitué en son milieu d'une poutre en chêne de Dodone. Le seul passage où le poète joue éventuellement du sens étymologique d'Ἀργώ est le début du proème (I, 1-4) :

Ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν
μνήσομαι, οἳ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας
Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖας
χρῦσειον μετὰ κῶας ἐύζυγον ἤλασαν Ἀργώ

C'est en commençant par toi Phoibos, que je graverai dans les mémoires la gloire de cette ancienne génération de héros qui jetèrent dans l'embouchure du Pont et à travers les Roches Cyanées sur l'ordre du roi Pélias l'Argo bien ajusté pour s'emparer de la toison d'or.

La place des mots est savamment agencée dans l'espace des différents vers ; par un effet d'enjambement, l'Argo traverse entre les Roches Cyanées, elles-mêmes opposées par la noirceur de leur sémantisme à l'or de la toison et à l'Argo, navire à la fois rapide et brillant (du moins dans son étymologie). Cela demeure cependant une hypothèse.

⁷⁵ Nous reviendrons à de nombreuses reprises sur ce passage.

Apollonios emploie plus volontiers et sans ambiguïtés l'adjectif composé ἀργυρέος⁷⁶, « éclatant de blancheur », qui tire donc le sens d'ἀργός vers une couleur, le blanc éclatant, tout comme l'adjectif simple ἀργός. L'adjectif s'applique deux fois au voile de Médée, qui fait penser au voile d'Hécube dans l'*Iliade* (XVIII, 50). La jeune fille le met au moment de sortir de chez elle pour rejoindre Jason (III, 835) :

δῶνε δὲ πέπλον
καλόν, ἐυγνάμπτοισιν ἀρηρέμενον περόνησιν·
ἀμβροσίῳ δ' ἐφύπερθε καρήατι βάλλε καλύπτρην
ἀργυρέην.

Elle revêtit une belle robe qu'elle fixa avec des agrafes arrondies, et sur sa tête divine, elle jeta un voile éclatant.

La brillance et la blancheur conjointes du voile sont en rapport avec son rang et avec son statut de jeune fille vierge, en connotant la pureté et l'αἰδώς, d'où la traduction par « immaculé » que l'on trouve parfois. Le sens de « blanc » est encore plus clair dans l'exemple suivant, où Médée tente de se protéger lors de l'assassinat de son frère Apsyrtos. Le sang de ce dernier finit cependant par gicler sur ses vêtements (IV, 474) :

τῆς δὲ καλύπτρην
ἀργυρέην καὶ πέπλον ἄλευομένης ἐρύθηνεν.

Mais il teignit de rouge son voile immaculé et sa robe.

L'adjectif et le verbe qui renvoient chacun à une couleur sont mis en parallèle par une hyperbate. La rougeur du sang souille à la fois symboliquement et concrètement la blancheur éclatante qui entourait Médée et la fait sortir de son statut de jeune vierge pour basculer directement dans celui de femme criminelle. Ἀργυρέος semble également signifier « blanc » dans une dernière occurrence cette fois à l'accusatif pluriel où il qualifie les mains des Hespérides en train de pleurer la mort du serpent Ladon, gardien de leur jardin (IV, 1407) :

Ἀγχοῦ δ' Ἑσπερίδες κεφαλαῖς ἐπὶ χεῖρας ἔχουσαι
ἀργυρέας ξανθῆσι λίγ' ἔστενον·

A proximité, les Hespérides qui tenaient leurs têtes blondes dans leurs mains éclatantes gémissaient avec des cris perçants.

L'adjectif est placé dans le voisinage direct de l'adjectif ξανθός, autre terme lié à la fois à la lumière et à la couleur. En contexte féminin, comme pour les deux autres occurrences, blancheur du teint et blondeur des cheveux vont généralement de pair.

⁷⁶ Cet adjectif est surtout employé en contexte odysseén pour qualifier un vêtement.

J ἡμαρ.

L'étude de ce terme peut sembler un peu en marge des autres termes de ce champ sémantique en lien avec les effets lumineux. Il semble cependant relever du même champ sémantique, d'une manière analogue au sens du mot « jour » en français⁷⁷. Sa polysémie ne permet pas de le mettre sur le même plan que φάος. La plus grande partie des cinquante-neuf occurrences⁷⁸ (dont dix au pluriel) de ce terme chez Apollonios est ainsi relative à des notions temporelles, notamment la précision de durées : ἡμαρ s'impose avant tout comme une unité de mesure. Les occurrences au pluriel indiquent la durée des séjours, qui reprend nombres de jours également topiques chez Homère. Ainsi, les Argonautes passent trois jours de deuil en l'honneur du roi Lycos (II, 837), restent sept jours à Drépané (IV, 1223) sont emportés dans un naufrage de neuf jours vers la Libye (IV, 1234), portent l'Argo pendant douze jours (IV, 1397) et passent douze jours chez les Dolions (I, 1079). Ce sens de « jour » en tant que durée qui s'écoule entre le lever et le coucher de soleil n'est pas le seul sens d' ἡμαρ. Au singulier, il est employé en lien avec la lumière solaire elle-même, dans un sens proche de φάος, surtout au moment du coucher du soleil. Ainsi, les Argonautes s'installent sur une plage au moment où le soleil décline (I, 450) :

Ἥμος δ' ἡέλιος σταθερὸν παραμείβεται ἡμαρ,

Au moment où le soleil dépasse la station du zénith (...)

Il en va également ainsi du moment où la disparition de la lumière du jour est concomitante à l'accomplissement de la tâche par Jason (III, 1407) :

Ἥμαρ ἔδν, καὶ τῷ τετελεσμένος ἦεν ἄεθλος.

Le jour tomba, et il avait accompli sa tâche.

Le sujet ἡμαρ aurait pu être remplacé ici par Ἥλιος, régulièrement sujet de δύνω dans les emplois homériques. Les emplois qui nous intéressent le plus dans le cadre de notre étude sont surtout ceux qui mettent en opposition (ou envisagent en complémentarité le jour et la nuit, ou le jour et l'obscurité. Le terme ἡμαρ est envisagé en couple d'opposition avec νύξ, toujours employé au pluriel (II, 945 ; II, 631 ; III, 1079), et plus rarement avec κνέφας⁷⁹, comme lorsque Phinée évoque le serpent gardien de la toison d'or qui ne dort ni le jour ni la nuit (II, 406) :

οὐδέ οἱ ἡμαρ,
οὐ κνέφας ἡδυμος ὕπνος ἀναιδέα δάμναται ὄσσε.

Ni le jour ni la nuit le doux sommeil ne dompte ses yeux insolents.

77 Nos réflexions s'inspirent ici en partie de l'article de G. Genette, « Le jour, la nuit » (1968).

78 Pour des raisons compréhensibles, nous procédons ici à une rapide synthèse sur la notion sans citer *in extenso* les différentes occurrences du terme.

79 Ce terme, qui renvoie à la notion générale d' « obscurité », fait plus loin l'objet d'une étude détaillée.

Une attention particulière est portée à l'occasion à l'expression du milieu de la journée⁸⁰, qui s'avère tout aussi symbolique que le milieu de la nuit⁸¹. Cet horaire correspond à un moment où le soleil est à son zénith et où sa lumière peut se charger d'une valeur positive ou négative. Dans le cas de l'apparition des héroïnes libyennes, le milieu du jour s'avère propice à leur épiphanie (IV, 1312) :

Ἐνδίων ἡμᾶρ ἔην, περὶ δ' ὀξύταται θέρον αὐγαὶ
ἡελίου Λιβύην

C'était le milieu du jour, et les rayons les plus aigus du soleil chauffaient la Libye (...)

Cette notation positive fait suite à des présages inquiétants qui entouraient la déroute des Argonautes dans le désert, notamment le prodige de l'éclipse déjà vu plus haut (IV, 1286) :

ἡὲ καὶ ἡέλιος μέσῳ ἡματι νύκτ' ἐπάγησιν
οὐρανόθεν, τὰ δὲ λαμπρὰ δι' ἡέρος ἄστρα φαείνοι

(...) soit quand le soleil ramène la nuit à midi au firmament, et que les astres font briller leur feu dans le ciel.

Le milieu du jour s'avère en revanche fatidique pour Mopsos, puisque c'est le moment que choisit le serpent meurtrier de l'Argonaute Mopsos pour se tapir dans le sable en fuyant la chaleur du soleil (IV, 1505) :

Κεῖτο δ' ἐπὶ ψαμάθοισι μεσημβρινὸν ἡμᾶρ ἀλύσκων
δεινὸς ὄφις, νωθῆς μὲν ἐκὼν ἀέκοντα χαλέψαι

Dans le sable dormait, évitant l'heure de midi, un terrible serpent, trop indolent pour vouloir faire du mal à qui ne veut pas lui en faire (...)

Ces trois derniers exemples lient nettement le milieu du jour, exprimé de trois façons différentes, à la lumière du soleil. Mis à part l'expression du milieu du jour et les emplois en opposition avec un terme dénotant l'obscurité, ἡμᾶρ est le plus souvent employé de façon neutre, sans rapport explicite avec la lumière.

80 Aucun horaire précis n'y correspond, même si dans son étymologie « midi » signifie le milieu du jour.

81 Jason rencontre Hécate au milieu de la nuit sur les conseils de Médée.

K Le groupe de μαρμαίρω et d'ἀμαρύσσω.

Le dernier groupe appartenant aux champs lexicaux en rapport avec la lumière est le plus intéressant sémantiquement en termes d'effets lumineux jusque-là limités à la lumière diffuse et au rayonnement. Le groupe de μαρμαίρω, déjà attesté chez Homère avec notamment l'adjectif μαρμάρεος, repose sur un thème de présent redoublé et a le sens de « luire, briller, étinceler », en dégageant une lumière particulièrement vive et intermittente⁸², proche d'un clignotement. Ce verbe s'applique en particulier aux armes et aux yeux⁸³. Chez Apollonios, on ne trouve aucune occurrence du verbe simple. On rencontre le composé ἀναμαρμαίρω au présent de l'indicatif dans une comparaison qui met en rapport les taureaux et le souffle d'une forge (III, 1300) :

Ὡς δ' ὅτ' ἐνὶ τρητοῖσιν ἐύρρινοι χράνοισιν
φῦσαι χαλκῆων ὅτε μὲν τ' ἀναμαρμαίρουσιν,
πῦρ ὀλοόν πιμπρᾶσαι,

Lorsque, dans les creusets percés des fondeurs, les soufflets de cuir tantôt grondent en activant la flamme dévorante (...)

On rencontre également l'adjectif à redoublement μαρμάρεος, « étincelant », qui renvoie étymologiquement à l'éclat du marbre et s'emploie principalement chez Homère dans l'*Iliade*⁸⁴ pour décrire l'éclat des armes. Cet emploi traditionnel se retrouve chez Apollonios en s'appliquant à la lueur de l'arc d'Apollon pendant sa seconde épiphanie (IV, 1710) :

μαρμαρέην δ' ἀπέλαμψε βιὸς περὶ πάντοθεν αἴγλην.

(...) son arc brilla d'une lueur étincelante qui se transmet aux alentours.

Trois occurrences de μαρμαρυγή, substantif à dérivation expressive de μαρμαίρω⁸⁵ apparaissent dans les *Argonautiques*, d'abord deux fois au datif singulier. Dans le cadre d'une des nombreuses comparaisons de la fin du chant III, Jason est comparé à une étoile filante (III, 1379) :

Οἷος δ' οὐρανόθεν πυρόεις ἀναπάλλεται ἀστήρ
ὀλκὸν ὑπανγάζων, τέρας ἀνδράσιν, οἳ μιν ἴδωντο
μαρμαρυγῇ σκοτίοιο δι' ἥερος αἰζάντα·
τοῖος ἄρ' Αἴσωνος υἱὸς ἐπέσσυτο γηγενέεσσιν

De même qu'un astre enflammé surgit du ciel en faisant briller un sillon sur son passage, prodige pour les hommes qui le voient agiter son scintillement à travers l'air empli d'ombre, de même, le fils d'Aïson s'abattit sur les Fils de la terre.

82 G. CIANI (1974), p. 144 : « la qualità della luce espressa da μαρμαίρω è simile a quella indicata da λάμπω : scintillante, intermittente. »

83 DELG, p. 667.

84 G. CIANI rapproche l'emploi de μαρμαίρω de celui de παμφαίρω dans la mesure où ces deux termes s'appliquent presque exclusivement aux armes et n'interviennent que dans l'*Iliade* (p. 143).

85 *Odyssée*, VIII, 265.

Le champ lexical de la lumière sature toute cette comparaison. Le feu de l'étoile se caractérise par sa traînée dont la brillance est d'autant plus visible dans le contexte nocturne environnant. Le scintillement dégagé par l'astre dénote la vitesse du phénomène. La même fulgurance ignée s'applique à l'éclat de la toison d'or qui projette sa lumière sur les cheveux de Jason (IV, 173) :

καί οἱ ἐπὶ ξανθοῖσι παρηΐσιν ἡδὲ μετώπῳ
μαρμαρυγῇ ληνέων φλογὶ εἵκελον ἵζεν ἔρευθος.
 Et sur la blondeur de ses tempes et de son front, la rougeur des laines, semblable à une flamme, se projetait dans un scintillement.

Là encore, le jeu sur la lumière et les couleurs est riche. Comme lors du mariage dans la grotte des Phéaciens, les flocons de la toison émettent des étincelles. Il en est également ainsi des yeux des descendants d'Hélios, dans un passage déjà vu plus haut (IV, 728) :

Πᾶσα γὰρ Ἡελίου γενεὴ ἀρίδηνλος ἰδέσθαι
 ἦεν, ἐπεὶ βλεφάρων ἀποτηλόθι μαρμαρυγῇσιν
 οἷόν τέ χρυσέην ἀντώπιον ἴεσαν αἴγλην.
 Car toute la famille d'Hélios était facile à reconnaître, puisque sous leurs paupières jaillissait dans un scintillement une lueur d'or.

Le verbe ἀμαρύσσω est une création lexicale plus tardive, apparemment apparenté à μαρμαίρω, avec un α initial servant de prothèse⁸⁶. Il se rencontre deux fois au moyen-passif (ἀμαρύσσομαι) chez Apollonios de Rhodes. A l'imparfait, il caractérise le scintillement du sol sous les pieds de Jason qui porte la toison d'or (IV, 178) :

Βεβρίθει λήγεσσιν ἐπηρεφές· ἦλιθα δὲ χθὼν
 αἰὲν ὑποπρὸ ποδῶν ἀμαρύσσετο νισσομένοιο.
 Les laines du dessus de la toison pesaient leur poids ; et le sol jetait à chaque fois sous ses pieds un éclat démesuré tandis qu'il la regardait.

L'image est pour le moins inhabituelle. La même forme verbale apparaît dans un passage déjà vu plusieurs fois qui concerne la lueur jaillissant de la toison sur les Nymphes dans la grotte du mariage (IV, 1146) :

πάσας δὲ πυρὸς ὥς ἄμφεπεν αἴγλη·
 τοῖον ἀπὸ χρυσέων θυσάνων ἀμαρύσσετο φέγγος.
 Une lueur de feu les entourait toutes ; une lueur semblable scintillait des franges en or de la toison.

Le substantif dérivé ἀμάρυγμα qui traduit également un vif éclat est employé deux fois. Il est employé au singulier et mis en équivalence avec les rayons du soleil qui sont eux au pluriel. Il s'applique à la vitesse de la déesse Iris, plus rapide que la lumière (IV, 847) :

Αὕτῃ δ' ὠκυτέρῃ ἀμαρύματος ἢ βολάων
 ἡελίου, ὅτ' ἄνεισι περαιῆς ὑψόθι γαίης,
 σεύατ' ἴμεν λαιμηρὰ δι' ὕδατος, ἔστ' ἀφίκανεν
 ἀκτὴν Αἰαίην Τυρσηνίδος ἠπείροιο.

86 DELG, p. 71.

Mais elle, plus rapide que l'éclat ou les rayons du soleil, lorsqu'il se lève à l'extrémité de la terre, s'élança rapidement à travers l'eau jusqu'à ce qu'elle parvienne au cap d'Aiaï en terre tyrrhénienne.

Un même rapprochement est esquissé entre l'idée d'un mouvement de jet et le substantif ἀμάρνυμα, au pluriel cette fois, au moment où le feu de la passion s'allume dans le cœur de Médée (III, 288) :

βέλος δ' ἐνεδαίετο κόρυη
νέρθεν ὑπὸ κραδίῃ, **φλογὶ** εἵκελον· ἀντία δ' αἰεὶ
βάλλον ὑπ' Αἰσονίδην **ἀμάρνυματα**

Le trait se consumait dans le cœur de la jeune fille, semblable à une flamme ; et elle jetait sans cesse devant elle de vifs regards sur le fils d'Aison.

Le jet de la flèche d'Eros est enflammé. La lumière de ce feu semble trop forte pour être contenue et s'échappe des yeux de la jeune fille. L'éclat de son regard traduit l'intensité de son désir et répond à la lumière qui émane du corps de Jason.

Le dérivé ἀμαρνυγή est plus tardif et rare qu'ἀμάρνυμα. Il est toujours employé au pluriel chez Apollonios. Au nominatif, ce pluriel caractérise le scintillement de l'astre auquel Pollux est comparé avant l'affrontement avec Amycos (II, 42) :

ὁ δ' οὐρανίῳ ἀτάλαντος
ἀστέρι Τυνδαρίδης, οὐπὲρ κάλλισται ἕασιν
ἐσπερίην **διὰ νόκτα** φαινομένου ἀμαρνυγαί.

Quant au Tyndaride, il était semblable à l'étoile céleste, qui, lorsqu'elle brille le soir dans la nuit, émet un scintillement de toute beauté.

Le scintillement évoqué est d'autant plus vif qu'il intervient de nuit. Une autre occurrence au pluriel et en homotaxie est cette fois-ci suivie d'un complément du nom : la lumière émane de la lune qui ne parvient pas plus que les astres à déchirer le rideau de la nuit sépulcrale⁸⁷ qui s'abat sur l'Argo en mer de Crète (IV, 1696) :

νόκτ' ὅλοῃν οὐκ ἄστρα διίσχανεν, οὐκ ἀμαρνυγαί
μήνης· οὐρανόθεν δὲ **μέλαν χάος**, ἥ ἐτις ἄλλη
ὥρώρει **σκοτὴν** μυχάτων ἀνιοῦσα **βερέθρων**

Les étoiles ne parvenaient pas à pénétrer la nuit funeste, ni le scintillement de la lune ; mais du ciel, un chaos noir ou quelque autre phénomène ombreux se levait en sortant au milieu du gouffre.

ἀμαρνυγή n'intervient cependant pas uniquement dans des contextes d'obscurité totale. Le scintillement n'est pas que le fruit d'un contraste : il peut apparaître dans un réseau d'autres termes lumineux, comme lorsque la tête de Jason s'enflamme sous l'effet d'Éros et happe le regard de Médée (III, 1018) :

87 Nous indiquons en gras le riche champ lexical de l'obscurité qui renforce l'éclat construit dans ces vers.

τοῖος ἀπὸ **ξανθοῖο** καρήατος Αἰσονίδαο
στράπτειν Ἔρως ἡδεῖαν ἀπὸ **φλόγα**· τῆς δ' ἀμαρυγᾶς
ὀφθαλμῶν ἤρπασεν·

C'est ainsi qu'Eros faisait fulgurer de la tête blonde du fils d'Aison une douce flamme ; et il ravit le scintillement de ses yeux.

La blondeur déjà lumineuse en soi des cheveux de Jason s'enflamme encore sous l'effet d'Eros. Les yeux brillants de désir de Médée répondent à cette sollicitation dans une construction qui rappelle le passage cité plus haut (III, 288).

L Synthèse sur les autres champs lexicaux relatifs à la lumière.

	Λάμπω et composés	αἴγλη	σέλας	φέγγος	αὐγή	ἀκτίς
Nombre d'occurrences	15	14	11	5	4	4
Notions dénotées et connotées	Soleil toison yeux casque	Soleil toison aurore foudre ciel lune yeux	Soleil lune feu torches	Aurore aube toison casque	Soleil lune yeux	Soleil toison foudre
Cas particuliers		Apollon le sacré	casque			sillon lumineux
Termes associés (lumière et obscurité)	φαῖνω αἴγλη πῦρ / σέλας φέγγος μαρμαρέος χρύσειος λιπαρός	λάμπω πῦρ φέγγος μαρμαρέος	Πῦρ στράπτω νύκτωρ	αἴγλη λάμπω νύξ		Παμφαίνων ἐρεῦθομαι
Termes de vision associés	ὄμμα	ὄμμα			ὄμμα	
Effets lumineux principaux	combustion	Vitesse, jet	combustion	Éclat diffus, rayonnement	rayonnement	rayonnement

ἀγλάος	λιπαρός	ἀμαρύσσω ἀμαρυγή	μαρμαίρω μαρμάρεος	ἀργυφέος
16	4	7	5	3
Cité demeure nom gloire	Cité voile trône	Toison yeux lune	Toison flamme étoile	Vêtement mains
		sol	Arc d'Apollon	
χρύσειος	αἶγλη	Αἶγλη φέγγος μαρμαρέος νύξ	Πῦρ φλόξ ἀμαρύσσω ἔρευθος ξανθός σκοτίος	ἐρεύθομαι
Éclat diffus	Éclat diffus	Vitesse, jet combustion	Vitesse, jet combustion	Vitesse, jet blancheur

3 Nuit, ombres, noirceur, obscurité.

A Le groupe de νόξ.

νόξ

νόξ est avec κνέφας⁸⁸ le premier terme qui vient s'opposer dans les *Argonautiques* aux désignations de la lumière et de ses différentes manifestations étudiées dans les deux parties précédentes. Son étymologie la rattache à la « nuit », qui est comme le « jour » ou la « lumière » en français une notion complexe. Chez Apollonios, νόξ n'est d'ailleurs jamais mise en opposition avec φάος. Une étude synthétique s'impose face à un corpus d'occurrences conséquent : νόξ⁸⁹ apparaît en effet quarante-sept fois dans le poème, dans une distribution que synthétisent les tableaux suivants.

	Nominatif	Accusatif	Génitif	Datif
singulier	4	15	4	18
pluriel		5		

	Nom sg	Acc sg	Acc pl	G sg	D Sg	Total
Chant I			1	1	5	7
Chant II		5	1		5	11
Chant III	2	1	1	1	4	9
Chant IV	2	9	2	3	4	20
Total	4	15	5	5	18	47

La distribution des occurrences de νόξ dans les différents chants des *Argonautiques* donne une idée de leur structure. Le chant I, chant du départ et des préparatifs, est peu marqué par la nuit. Le chant II, construit autour d'une longue phase navigation, en comporte davantage. Le chant III, en dépit de son unité de temps et de lieu (il se déroule en Colchide sur trois jours) marque beaucoup la succession du jour et de la nuit. Le plus grand nombre d'occurrences se trouvent dans le chant IV, qui est le plus long en termes de nombre de vers, et qui se déroule en majeure partie de nuit, à travers de longues scènes développées. Toutes les occurrences au datif singulier seul, sans préposition ni adjectif, sont de pures indications temporelles qui ne se doublent pas d'effets d'obscurité particuliers. De même, les occurrences au pluriel sont pour la plupart à l'accusatif de

⁸⁸ Les deux termes cohabitent d'ailleurs souvent dans les différentes occurrences.

⁸⁹ L'obscurité est donc nettement présente dans le poème, même si elle ne donne pas lieu à d'aussi riches effets que la lumière. Les *Argonautiques* sont bien un « dark epic » pour reprendre la formule d'E. Sistakou.

durée⁹⁰. Nous ne nous y intéresserons donc pas⁹¹. Les autres occurrences sont en revanche riches en connotations, le plus souvent négatives⁹², comme chez Homère et dans la poésie archaïque en général. Nous proposons ici une présentation plus synthétique, en traitant surtout les occurrences de νόξ en rapport avec des adjectifs dénotant l'obscurité, l'ombre ou une couleur sombre.

Les quatre occurrences au nominatif font intervenir la déesse Nux en personne⁹³ et offrent un premier aperçu de la réinvestigation de la nuit archaïque chez le poète alexandrin. Un premier lien entre la nuit et la féminité⁹⁴ apparaît dans le fait que la Nuit est liée à Médée à trois reprises. La Nuit est ainsi présentée comme un agent actif qui fait descendre son obscurité sur la jeune fille et signe le début d'une longue angoisse (III, 743) :

Νύξ μὲν ἔπειτ' ἐπὶ γαῖαν ἄγεν κνέφας·

(...) puis la Nuit fait descendre son obscurité sur la terre.

Ce seul vers donne à voir d'entrée de jeu plusieurs liens intéressants. La nuit est reliée à l'élément chthonien⁹⁵ (γαῖα), contrairement au soleil qui est souvent lié au ciel et à un univers de représentations olympien (οὐρανός). Elle est aussi liée à κνέφας. En dépit d'une description topique de la suspension de toutes les activités diurnes et de l'apaisement général des individus, la nuit n'est pas synonyme de sommeil pour Médée. Plus loin, la succession du jour et de la nuit est décrite en des termes imagés, sous l'angle de la succession du char du soleil et du char de la nuit (III, 1192) :

Ἡέλιος μὲν ἄπωθεν ἐρεμνὴν δόετο γαῖαν
ἐσπέριος, νεάτας ὑπὲρ ἄκριας Αἰθιοπῶν·
Νύξ δ' ἵπποισιν ἔβαλλεν ἐπὶ ζυγά·

Hélios s'enfonçait le soir sous la terre sombre, au-delà des sommets des Ethiopiens.
Quant à la Nuit, elle mettait ses chevaux sous le joug.

Un même lien entre nuit, obscurité et univers chthonien est suggéré par le voisinage des termes : le soleil s'enfonce sous la terre, qualifiée d'ἐρεμνή⁹⁶. La mention des Ethiopiens ne se trouve pas non plus là par hasard ; elle est topique chez Homère et l'étymologie même du terme renvoie à

90 Occurrences du reste déjà abordées lors de l'étude d'ἥμαρ.

91 De même, toutes les occurrences au génitif singulier sont employées dans le contexte du syntagme νυκτός κνέφας, que nous choisissons de traiter dans l'étude de κνέφας.

92 Même si la nuit présente dès Homère un double visage. Elle est certes un moment propice aux meurtres, et représente métaphoriquement la mort qui tombe comme un voile sur les yeux des mourants. Mais elle est aussi un moment de repos qui apaise les soucis des mortels et leur apporte momentanément l'oubli de leurs vicissitudes. C'est dans cette mesure qu'elle est appelée « Bienveillante », εὐφρόνη (même si ce terme peut prendre une coloration ironique chez les Tragiques) ; nous nous inspirons d'ailleurs pour toute cette sous-partie sur l'obscurité des réflexions de B. MOREUX dans son article « La Nuit, l'ombre et la mort chez Homère ».

93 Ou du moins une personnification de la nuit. Un véritable panthéon de la nuit se construit chez Apollonios, panthéon majoritairement féminin.

94 Ce lien est quasi structurel chez Apollonios. Il fera l'objet d'une sous-partie détaillée.

95 L'obscurité est généralement liée chez Apollonios à la terre et à l'eau.

96 Adjectif étudié plus loin.

l'obscurité⁹⁷. La transition entre le jour et la nuit se fait progressivement à travers ce champ lexical de l'obscurité. Chez les poètes grecs archaïques, la nuit n'est d'ailleurs pas considérée comme l'absolu contraire du jour : elle en est le naturel prolongement⁹⁸, et l'évocation présentée ici ne suggère pas d'opposition ou d'hostilité entre les deux divinités. L'arrivée de la nuit plante néanmoins un contexte inquiétant : Jason s'apprête à plonger dans l'univers de Médée, celui de la nuit et de la magie noire qui entoure le culte d'Hécate, autre déesse en lien avec la nuit. La fin de l'épisode sera d'ailleurs marquée par un retour salvateur de la lumière de l'aurore qui éclaire les monts enneigés du Caucase (III, 1223-1224). Lors de l'épisode des Phéaciens, l'arrivée de la nuit apporte une nouvelle fois le sommeil à la terre entière, sauf à Médée, qui semble seule au monde face à ses inquiétudes (IV 1059) :

Νύξ ἔργων ἄνδρεσσι, κατευκλήησε δὲ πᾶσαν
γαῖαν ὁμῶς· τὴν δ' οὔτι μίνυνθά περ εὔνασεν **ὕπνος**,
 ἀλλὰ οἱ ἐν στέρνοις ἀχέων εἰλίσσεται θυμός.

La Nuit, qui interrompt les travaux des hommes, survient, répandant la paix sur la terre entière ; mais à elle, le sommeil ne lui apporta pas un instant de repos. Son cœur tourmenté s'agitait dans sa poitrine.

Comme en III, 743, le poète joue sur les contrastes en présentant une description topique des effets bénéfiques habituels de la nuit qui reste sans effets sur un individu. L'angoisse décrite prend ainsi d'autant plus de relief ; elle est paroxystique lors l'apparition de la nuit sépulcrale qui s'abat sur l'Argo en mer de Crète (IV, 1695) :

Αὐτίκα δὲ Κρηταῖον ὑπὲρ μέγα λαῖτμα θέοντα
 νύξ ἐφόβει, τήνπερ τε κατουλάδα κικλήσκουσιν·

Mais derechef alors qu'ils naviguaient sur les remous de la mer de Crète, la Nuit les terrorisa, cette nuit qu'on appelle « Nuit sépulcrale ».

Comme dans d'autres contextes, la nuit surprend les Argonautes pendant une période de navigation, ce qui contribue à effacer les repères en accentuant l'obscurité. La nuit qui s'installe est proche du Chaos hésiodique et se voit qualifiée d'une épithète spécialisée et rare, *κατουλάς*⁹⁹, hapax sophocléen employé également chez Apollonios.

La nuit, moment de l'obscurité et de la noirceur par excellence, croise naturellement de

97 L'adjectif αἰθίον, qui signifie « au visage brûlé », peut aussi avoir le sens de « noir » du teint. Nous n'incluons pas l'étude de cet adjectif dans notre étude lexicale.

98 La nuit est quasiment une « fonction du soleil », avec lequel elle travaille en étroite collaboration, comme le décrit A. KOPP (1939) : « Was die Naturvorstellung vor allem bei den frühen Dichtern betrifft, so fangen wir folgende Auffassung : Die Nacht ist nicht bloss das Fernsein der Sonne, die Negation des Lichtes, sondern sie ist ein positives wolken- oder nebelartiges Gebilde. Sie hat ihren ständigen Sitz im Westen und überzieht von hier aus die Erde. Während des Fernseins der Sonne hat sie den Himmel inne. Sie ist gleichberechtigt mit dem Tag. Hat der Tag die Schwelle des Hauses verlässt und die Erde überschritten, so ist noch nicht Nacht, sondern erst, wenn sie das Haus verlässt und die Erde überzieht ».

99 Cet adjectif rare signifierait « ténébreux », même si certaines étymologies le rapprochent d'ὀλοός.

nombreux termes appartenant au champ lexical de l'obscurité. Plus que la lumière, le vocabulaire de l'obscurité se ramifie en champs lexicaux qui se présentent le plus souvent liés : les adjectifs λυγαῖος, κελαινός, σκότιος, ὀρφναῖος et le terme κνέφας. Ce voisinage constant du champ lexical de l'obscurité avec νύξ, surtout sous une forme adjectivale, pourrait donner l'impression d'être pléonastique, mais ce n'est pas le cas en grec. La variété des adjectifs employés révèle peut-être aussi l'application du poète à construire une nuit particulièrement obscure, impénétrable et terrifiante. Du reste, dès Homère, « les épithètes les plus fréquentes de la nuit rappellent qu'elle est sombre¹⁰⁰ ».

λυγαίη νύξ

L'adjectif λυγαῖος, dont l'étymologie est peu claire¹⁰¹, accompagne régulièrement νύξ dans des syntagmes prépositionnels. R. Matteo remarque que l'association de ces deux termes apparaît surtout chez Euripide¹⁰², avec une connotation plutôt négative, et revient de façon récurrente chez Apollonios. Les six occurrences de cet adjectif, qui signifie « obscur », « sombre », sont d'ailleurs uniquement liées à νύξ et sont employées cinq fois sur six dans un syntagme prépositionnel avec ὑπό. Les fils de Phrixos essuient une tempête nocturne (II, 1120) :

Τοὺς δ' ἄμυδις κρατερῶ σὺν δούρατι κύματος ὀρμῇ
 υἱῆας Φρίξοιο μετ' ἡϊόνας βάλε νήσου
νύχθ' ὑπο λυγαίην

Tous ensemble, avec leur poutre solide, les fils de Phrixos, poussés par le flot,
 furent jetés sur les rivages de l'île, par la nuit obscure.

La nuit, moment de confusion et parfois d'agitation en mer, est d'ailleurs régulièrement associée à des contextes de tempête. Devant Aiétès, Argos fait le récit de la tempête des Phrixides ; il reprend l'expression avec une variation, en faisant suivre la préposition du datif au lieu de l'accusatif (III, 323) :

αὐ τοὺς δ' ἐπὶ δούρασι πεπτηῶτας
 νήσου Ἐνυαλίοιο ποτὶ ξερὸν ἔκβαλε κύμα
λυγαίη ὑπὸ νυκτί

Et nous, blottis contre une poutre, le flot nous a jetés sur les sèches de l'île d'Enyalios, par une nuit obscure.

Un semblable contexte de tempête réapparaît dans le cadre d'une comparaison déjà étudiée plusieurs fois (III, 1361) :

100 B. MOREUX (1967), p. 222.

101 CHANTRAINE indique que l'étymologie populaire rapproche cet adjectif du substantif ἡλύγη, « ombre, obscurité ». (DELG, p. 648)

102 2007, p. 685.

Ὡς δ' ὅπ' ὅτ' ἐς γαῖαν πολέος νιφετοῖο πεσόντος
 ἄψ' ἀπὸ χειμερίας νεφέλας ἐκέσασσαν ἄελλαι
λυγαίη ὑπὸ νυκτί, τὰ δ' ἄθροα πάντ' ἐφάνθη
 τεῖρεα λαμπετόωντα διὰ κνέφας·

De même que, lorsqu'une grande quantité de neige est tombée sur le sol, des vents tempétueux ont dissipé les nuages de l'hiver par la nuit noire, et que les étoiles apparaissent toutes en masse en brillant dans l'obscurité (...)

Un dernier syntagme prépositionnel avec *upo* accompagne l'arrivée d'Apsyrtos sur le lieu où il est destiné à trouver la mort (IV, 458) :

νύχθ' ὑπο λυγαίην ἱερῆς ἐπεβήσατο νήσου

Par une nuit sombre, il débarqua sur l'île sacrée.

La description de l'obscurité ambiante permet de justifier l'efficacité du guet-apens (Apsyrtos ne peut pas apercevoir Jason dans sa cachette) et de donner une coloration sinistre à la scène de tragédie qui se prépare¹⁰³. *λυγαῖος* apparaît dans un dernier syntagme prépositionnel en *ἐν* et dans le voisinage de l'adjectif *ὀρφναῖος*, pendant la nuit où Médée a recueilli la plante du Prométhéion (III, 863) :

λυγαίη ἐνὶ νυκτί, σὺν ὀρφναίοις φαρέεσσιν.

Par une nuit noire, avec des vêtements sombres.

σκοτίη νύξ et κελαινὴ νύξ

Outre *λυγαῖος*, l'adjectif *σκοτίος*, surtout employé par les tragiques, vient qualifier la nuit sombre propice aux actes illicites qui accueille les actes de magie noire de Médée dans une prise à parti de Séléné (IV, 60) :

ἵνα σκοτίη ἐνὶ νυκτί
 φαρμάσσης εὐκῆλος, ἃ τοι φίλα ἔργα τέτυκται.

Pour que par une nuit sombre, tu puisses préparer tes drogues en toute tranquillité, car ce sont des activités qui te sont chères.

La nuit funeste qui apporte le repos aux laboureurs est en revanche synonyme de tempête pour les laboureurs de la mer que sont les Argonautes. L'adjectif *κελαινός*, qui mêle sèmes d'obscurité et sèmes de couleurs¹⁰⁴, vient qualifier la nuit (IV, 1632) :

Ἥμος δ' ἡέλιος μὲν ἔδω, ἀνὰ δ' ἤλυθεν ἀστὴρ
 αὖλιος, ὃς τ' ἀνέπαυσεν οἰζυροὺς ἀροτῆρας,
 δὴ τότε ἔπειτ' ἀνέμοιο κελαινῇ νυκτί λιπόντος

Mais quand le soleil se coucha, quand se leva l'étoile du berger qui apporte le repos au malheureux laboureur, le vent les abandonna dans la nuit noire.

103 R. HUNTER (2015) voit aussi une coloration affective dans l'emploi de l'adjectif : «'gloomy', an appropriate atmosphere for deceitful murder. » (p.145)

104 Il fait l'objet d'une étude particulière plus loin.

La nuit n'est cependant pas toujours le lieu d'une obscurité totale et opaque. Le poète joue à l'occasion du contraste qui peut naître entre l'obscurité de la nuit et des effets lumineux. C'est le cas de la comparaison de Pollux à un astre dont l'éclat se distingue avec force dans la nuit¹⁰⁵ (II, 42) :

οὐρανίῳ ἀτάλαντος
ἀστέρι Τυνδαρίδης, οὐπερ κάλλισται ἕασιν
ἔσπερίην διὰ νύκτα φαεινομένου ἀμαρναί.

Quant au Tyndaride, il était semblable à l'étoile céleste, qui, lorsqu'elle brille le soir dans la nuit, émet un scintillement de toute beauté.

Dérivés et composés de νύξ.

νύκτωρ :

Apollonios utilise aussi quelques dérivés et composés. On trouve ainsi l'adverbe νύκτωρ¹⁰⁶, « de nuit », qui se rencontre chez Hésiode et Archiloque. L'adverbe est employé pour référer à la valeur de protection de la nuit, qui permet d'agir avec discrétion, notamment en contexte de navigation. Les Argonautes échappent à la surveillance des Colques et emportent la toison de nuit (IV, 101) :

νῆα θοὴν ἐλάαν αὐτοσχεδόν, ὄφρ' ἔτι νύκτωρ
κῶας ἐλόντες ἄγοιντο παρὲκ νόον Αἰήταο.

Il tirèrent aussitôt la nef rapide, pour emporter la toison alors qu'il faisait encore nuit, à l'insu d'Aiétés.

L'intention du poète ne semble pas être ici de tirer profit d'un contraste entre la toison d'or et la nuit environnante, puisqu'il se contente de mentionner la toison sans la matière dont elle est faite. En IV, 495, les Colques se font de nouveau berner par les héros. Pélée conseille aux Argonautes de profiter de la confusion de la nuit pour laisser la scène du crime d'Apsyrtos :

Ἦδη νῦν κέλομαι νύκτωρ ἔτι νῆ' ἐπιβάντας

Je vous invite à embarquer dès maintenant, pendant qu'il fait encore nuit.

L'emploi le plus intéressant de cet adverbe le met dans le voisinage immédiat du substantif σέλας, dans une comparaison qui rapproche l'état émotionnel de Médée de celui d'une pauvre

105 Matteo (2007) fait remarquer que diverses expressions formées sur le modèle

106 Nous ne traiterons pas ici l'adverbe ἐννύχιος, dont le sens est voisin mais dont l'emploi est toujours strictement temporel chez Apollonios.

ouvrière qui ranime un feu (III, 293) :

ὥς κεν ὑπὸ ρόφιον νύκτωρ σέλας ἐντύναιτο

(...) pour avoir de la lumière la nuit sous son toit (...)

Le rapprochement des termes crée un effet de contraste qui invite le lecteur dans l'intimité de ce personnage humble. La remarque de R. Hunter¹⁰⁷ concernant ce vers est particulièrement intéressante, puisqu'elle soulève deux hypothèses sur le sens de νύκτωρ : la pauvre ouvrière travaille soit tard dans la nuit, soit dans la pénombre qui caractérise le petit jour, où, comme le dirait Montesquieu, on ne peut encore « distinguer un filet blanc d'un filet noir ». L'éventail temporel désigné sous les termes de νύξ et νύκτωρ s'avère donc large, en désignant potentiellement plusieurs étapes très différentes de la nuit.

πάννυχος et παννύχιος

Le poète alexandrin emploie également à plusieurs reprises les adjectifs employés adverbiallement πάννυχος et παννύχιος, dont la valeur strictement temporelle, sans connotations d'obscurité, ne mérite pas une citation exhaustive. En III, 1004, Jason promet à Médée qu'elle sera semblable à la constellation d'Ariane qui fait briller dans le ciel ses étoiles toute la nuit. En IV, 7, Aïétès ourdit un plan contre les Argonautes devant l'assemblée de son peuple toute la nuit. En II, 308, Les Argonautes attendent les Boréades toute la nuit auprès de Phinée. En IV, 69, un effet de contraste apparaît enfin : Médée aperçoit le feu de joie des héros qui brûle sur l'autre rive, feu allumé pour briller toute la nuit.

νυκτιπόλος

Le seul adjectif composé en -νυκτι que l'on trouve chez Apollonios est νυκτιπόλος, qui s'applique exclusivement à la déesse de la nuit Hécate ainsi qu'aux monstres qui sont issus d'elle. Cet adjectif non homérique est employé par les tragiques et signifie « qui court dans la nuit ». Lorsque Médée, prêtresse attitrée d'Hécate, évoque la déesse, c'est toujours avec la liste exhaustive de ses épithètes, déclinées dans le même ordre. Hécate, déesse de la nuit, est ainsi associée à un contexte nocturne correspondant à un temps de rituels¹⁰⁸. Médée incite ainsi Jason à se concilier Hécate (III, 862) :

107 1989, p.131 : « νύκτωρ suggests more that the woman is working late at night than that she has woken up early in order to work, but the latter is not impossible (...) The darkness of early morning may be called νύξ ».

108 Cette fonction sacralisante de la nuit ne se limite d'ailleurs pas à la seule déesse Hécate. La nuit est propice aux épiphanies divines et à la célébration de cérémonies particulières, notamment les pannychie.

Βριμῶ νυκτιπόλον, χθονίην, ἐνέροισιν ἄνασσαν,
λυγαίῃ ἐνὶ νυκτί, σὺν ὀρφναίοις φαρέεσσιν.

Brimô, coureuse des nuits, infernale, souveraine des morts, par une nuit obscure, avec des vêtements sombres.

Hécate est désignée ici sous son nom de Brimô, « la grognante », « la hurleuse », qui dit sa sauvagerie et l'effroi qu'elle provoque dans ses apparitions nocturnes, où l'obscurité a probablement pour effet de décupler ses hurlements. Le champ lexical de l'obscurité entoure d'ailleurs le contexte de cette invocation, dans la répétition du contexte nocturne au vers suivant, ainsi que par l'emploi conjoint des adjectifs lugaios et ὀρφναῖος. Lors de l'affrontement avec le serpent de la toison d'or, Médée invoque cette fois-ci en personne sa déesse tutélaire (IV, 148) :

αὖτε δ' ἄνασσαν
νυκτιπόλον, χθονίην, εὐαντέα δοῦναι ἐφορμήν.

(...) elle pria à voix haute la reine coureuse des nuits, l'infernale, la miséricordieuse, de lui donner le moyen d'approcher.

On peut remarquer le même voisinage de νυκτιπόλον avec χθονίην, qui lie le domaine de la nuit au monde chthonien, marqués par une même obscurité. La dernière occurrence de cet adjectif composé intervient en IV, 829 à propos de Scylla :

Σκύλλης Αὐσονίης ὀλοόφρονος, ἣν τέκε Φόρκυι
νυκτιπόλος Ἑκάτη

Scylla, fille meurtrière d'Ausonie, qu'à Phorcus donna Hécate, la coureuse des nuits.

La mention de Scylla lie cette fois-ci le domaine de la nuit à celui des eaux, autre association récurrente dans les *Argonautiques*, héritage des conceptions de la poésie archaïque.

ὄρφνη et ὀρφναῖος

Pour désigner le monde de la nuit et de l'obscurité, Apollonios emploie également ὄρφνη et ὀρφναῖος. Le substantif ὄρφνη renvoie proprement à l'obscurité, à la nuit et au monde souterrain¹⁰⁹. Le poète l'emploie à une seule reprise, en III, 750, pour décrire la nuit particulièrement obscure qui tombe sur la solitude de Médée.

σιγὴ δὲ μελαινομένην ἔχεν ὄρφνην
(...) le silence s'emparait de la nuit toujours plus noire.

Le substantif est accompagné du participe présent de μελαίνω, qui contribue à renforcer cette idée d'obscurité. Le poète emploie également à trois reprises l'adjectif dérivé ὀρφναῖος,

109 DELG, p. 739.

« sombre », « ténébreux ». Chantraine précise qu'il peut s'appliquer à des couleurs sombres, telles que le brun foncé par exemple, mais pas vraiment le noir ; la notion de « sombre » l'emporte¹¹⁰. L'adjectif qualifie les vêtements sombres à porter naturellement lors des rites à Hécate, déesse fortement liée aux puissances de la nuit (III, 863) :

λυγαίη ἐνὶ νυκτί, σὺν ὀρφναίοις φαρέεσσιν.

(...) par une nuit obscure, avec des vêtements sombres.

Le grenier dans lequel la fille du cruel roi Échéτος¹¹¹ est condamnée à moudre du bronze est également sombre, avec sans doute une connotation funeste (IV, 1095) :

στονόεντι δὲ κάρφεται οἴτῳ
ὀρφναίη ἐνὶ χαλκὸν ἀλετρεύουσα καλιῇ.

Ravagée par un destin lamentable, elle moud du bronze dans un grenier obscur.

Un emploi de l'adjectif substantivé apparaît pour désigner la nuit finissante qui précède l'aube lors de la première épiphanie d'Apollon (II, 672) :

Ἦμος δ' οὐτ' ἄρ' πω φάος ἄμβροτον, οὐτ' ἔτι λήην
ὀρφναίη πέλεται

Au moment où la lumière divine n'est pas encore là, et où la nuit est déjà avancée,

Cet emploi de l'adjectif substantivé comme substantif plein pour désigner la nuit est propre à Apollonios.

110 *DELG*, p. 738.

111 Alcimédé raconte cette histoire de fille torturée par son père à son époux Alcinoos pour lui faire miroiter les rigueurs d'Aiétès envers sa fille Médée venue en suppliante auprès des Phéaciens.

B κνέφας

Pour renvoyer à l'obscurité, que celle-ci entoure ou non la nuit¹¹², le poète alexandrin emploie fréquemment le substantif κνέφας, à dix-neuf reprises exactement. Une étude consacrée à l'emploi de ce terme chez Homère, Apollonios et d'autres poètes a déjà été menée par Alain Christol dans son article « Καὶ ἐπὶ κνέφας ἦλθε. Comment lire Homère ?¹¹³ ». Le substantif, couramment employé chez Homère dans des hémistiches formulaires marquant l'arrivée de l'obscurité le soir, est réinvesti chez Apollonios dans des emplois nettement moins schématiques : le poète alexandrin prend ainsi soin de décrire le passage d'un moment temporel à l'autre, du jour à la nuit, avec des scènes différenciées. Il se détache du seul emploi homérique ἐπὶ κνέφας ἦλθε pour proposer une série de variantes qu'Alain Christol classe en syntagmes prépositionnels. Nous reprenons ici ce système de classement, en cherchant à déterminer les constructions où la notion d' « obscurité » affleure le plus nettement.

ἐπὶ κνέφας

Cette séquence ne se rencontre qu'une fois chez Apollonios et s'éloigne d'Homère car l'expression « ἐπὶ κνέφας » fonctionne comme un syntagme prépositionnel là où il s'agissait d'une tmèse chez Homère. C'est le moment du crépuscule qui est désigné ici.

I, 605 Τοῖσιν δ' αὐτῆμαρ μὲν ἄεν καὶ ἐπὶ κνέφας οὖρος
πάγχυ μάλ' ἀκραῆς, τετάνυστο δὲ λαίφεα νηός.

Pour eux, pendant tout le jour et au crépuscule, souffla une brise favorable, vraiment forte, et les voiles du navire restaient tendues.

διὰ κνέφας

Ce syntagme est employé à quatre reprises dans un sens purement temporel. L'idée de durée induite par la préposition διὰ fait pencher la traduction vers « pendant la nuit », puisque le moment décrit va au-delà du seul crépuscule, sans renvoyer à une idée d'obscurité particulière.

I 518 ὕπνου δὲ διὰ κνέφας ἐμνώοντο.

« ils se livrèrent au sommeil, pendant la nuit »

II, 155 Καὶ τότε μὲν μένον αὖθι διὰ κνέφας,

« et alors ils restèrent sur place pendant la nuit chez les Mariandynes »

II, 727 Ἡῶθεν δ' ἀνέμοιο διὰ κνέφας εὐνηθέντος

« À l'aube, quand les vents se furent affaiblis tout au long de la nuit »

112 Κνέφας, qui est un vieux substantif presque uniquement attesté au nominatif singulier, a pu être rapproché du latin *creper*, « crépuscule ».

113 Dans *Gaia*, 7, 2003, p.89-104.

II, 1284 ἔνθ' οἷγε διὰ κνέφας ηὐλίζοντο.
« C'est là qu'ils s'installèrent durant la nuit. »

Les cinq autres emplois de ce syntagme prépositionnel signifient au contraire « obscurité » en-dehors de toute référence temporelle. La préposition διὰ a son sens spatial « à travers, dans ».

III, 1362 τὰ δ' ἄθροα πάντ' ἐφαάνθη / τείρεα λαμπετόωντα διὰ κνέφας·
« et tous les astres apparaissent dans leur multitude, brillant dans les ténèbres. »

I, 651 ἡματος ἀνομένοιο διὰ κνέφας
« dans l'obscurité du jour finissant » (les Lemniennes, rencontre en soirée)

I, 1255 εὖ δέ μιν ἔγνω σπερχόμενον μετὰ νῆα διὰ κνέφας.
« il le reconnut facilement tandis qu'il s'avavançait vers le navire, dans l'obscurité »

IV, 70 Ὀξείη δῆπειτα διὰ κνέφας ὄρθια φωνῇ
ὀπλότατον Φρίξοιο περαιόθεν ἦπυε παίδων
« alors, dans les ténèbres, d'une voix perçante, elle appela du rivage d'en face le plus jeune fils de Phrixos, Phrontis »

IV, 1071 κούρης πέρι μητιάσκειν / οἷσιν ἐνὶ λεχέεσσι διὰ κνέφας·
« (Alkinoos et Arété) tenaient conseil au sujet de la jeune fille, dans leur lit, dans l'obscurité de la nuit ».

ὕπὸ κνέφας :

Ce syntagme fonctionne une nouvelle fois comme une référence temporelle, avec le sens de « au crépuscule » ou « à l'aube » en fonction du contexte environnant.

I, 587 ἔνθ' ἄρα τοίγε
ἐσπέριοι ἀνέμοιο παλιμπνοίησιν ἔκελσαν,
καί μιν κυδαίνοντες ὑπὸ κνέφας ἔντομα μήλων
κεῖταν,
« C'est là qu'au soir, des vents contraires les poussèrent et, au crépuscule (dans l'obscurité), ils brûlèrent en l'honneur de Dolops les brebis choisies comme victimes. »

I, 1186 Ἐκβασίῳ ῥέξαντες ὑπὸ κνέφας Ἀπόλλωνι.
« Après avoir fait, au crépuscule, un sacrifice au dieu des débarquements, Apollon. »

IV, 592 Ὡς Ἀργὸς ἰάχησεν ὑπὸ κνέφας·
« Ainsi cria Argo au crépuscule. »

II, 1032 λιαρὴ γὰρ ὑπὸ κνέφας ἔλλιπεν αὔρη.
« Le vent tiède était tombé vers l'aube. »

Emplois hors syntagmes prépositionnels.

Hors syntagmes prépositionnels, le poète peut exprimer une durée en employant κνέφας à l'accusatif seul : on peut traduire cette expression par « pendant la nuit ».

II, 407 οὐδέ οἱ ἦμαρ, / οὐ κνέφας ἥδυμος ὕπνος ἀναιδέα δάμναται ὅσσε.
« Ni le jour, ni la nuit le doux sommeil ne dompte ses yeux¹¹⁴. »

IV, 1689 κεῖνο μὲν οὖν Κρήτη ἐνὶ δὴ κνέφας ηὐλίζοντο / ἥρωες·

114 À rapprocher de III, 1079 : Καὶ λήν οὐ νύκτας οἶομαι, οὐδέ ποτ' ἦμαρ / σεῦ ἐπιλήσεσθαι Et je pense que jamais, ni la nuit, ni le jour, je ne t'oublierai. On peut noter que le grec exprime les nuits au pluriel et les jours au singulier.

« Si bien que cette nuit-là, c'est en Crète que les héros la passèrent. »

Κνέφας νυκτός

Plus intéressante pour notre étude, l'expression κνέφας νυκτός met côte à côte deux substantifs relevant du même champ sémantique, celui de l'obscurité associée à la nuit. Alain Christol signale que le génitif νυκτός pourrait témoigner d'un souci du poète de faire le départ avec le sens attique de κνέφας, qui pouvait renvoyer au petit jour de l'aube, c'est-à-dire un κνέφας matinal.

III, 1171 ἐπεὶ κνέφας ἔργαθε νυκτός,
« Puisque l'obscurité de la nuit les retenait. »

IV, 437 εὐτ' ἂν πρῶτα θεᾶς περὶ νηὸν ἵκηται

« νυκτός τε μέλαν κνέφας ἀμφιβάλησιν,

« (Médée voulait convaincre Apsyrtos de venir la rejoindre) dès qu'elle serait arrivée au temple de la déesse, conformément à leur pacte, et que les ténèbres de la nuit se seraient répandues. »

Un dernier exemple donne à voir nettement le lien qui est fait chez Apollonios entre l'obscurité que connote κνέφας et la nuit (νύξ), dont il devient le synonyme voire l'équivalent chez le poète alexandrin.

III, 744 Νύξ μὲν ἔπειτ' ἐπὶ γαῖαν ἄγεν κνέφας·

« La Nuit amena ensuite l'obscurité sur la terre. »

C Ombres naturelles et surnaturelles.

Le groupe de σκιάω/σκιάεις.

Le groupe lexical de σκιά est assez peu représenté chez Apollonios. Ce nom anciennement attesté, mais qui n'est pas employé dans les *Argonautiques*, peut avoir un sens neutre voire positif et renvoyer à l'ombre considérée comme une protection contre le soleil, mais aussi un sens plutôt négatif en désignant une réalité marquée par la privation de lumière, comme les fantômes, les âmes des morts ou les songes qui sont comme des ombres. Avec Apollonios, les occurrences du verbe s'appliquent à des réalités concrètes, sans connotations particulières.

Σκιάω est employé une seule fois au présent, pour parler de l'ombre démesurée que projette le Mont Athos (I, 604) :

ἀκροτάτῃ κορυφῇ σκιάει, καὶ ἐσάχρι Μυρίνης.

(l'Athos) étend l'ombre de son plus haut sommet sur elle jusqu'à Myrina.

Apollonios emploie également le composé ὑποσκιάω dans une occurrence descriptive similaire (I, 451), pour donner une indication temporelle :

αἱ δὲ νέον σκοπέλοισιν ὑποσκιάωνται ἄρουραι,

(...) à l'heure où l'ombre des rochers commence à couvrir les campagnes (...)

On trouve aussi le dérivé σκιάεις, « qui donne de l'ombre », ou « sombre, obscur », employé par Homère pour désigner l'intérieur de demeures, des montagnes boisées ou des nuages. Le poète alexandrin l'emploie pour parler de l'obscurité mystérieuse qui entoure le bois d'Arès, où se trouve l'arbre sur lequel est déposée la toison d'or (II, 404) :

πύργους εἰσόψεσθε Κυταιέος Αἰήταο, / ἄλσος τε σκιάειν Ἄρεος

Vous apercevrez les tours d'Aiétés de Kyta, ainsi que le bois ombreux d'Arès.

Ce même bois est une nouvelle fois qualifié de sombre en IV, 166, avec l'adjectif πολύσκιον, littéralement « aux nombreuses ombres ». Cette obscurité est due à la densité de la végétation, mais sans doute aussi au contexte nocturne qui entoure le larcin de la toison d'or.

λεῖπεν δὲ πολύσκιον ἄλσος Ἄρηος :

(...) ils quittèrent le bois d'Arès aux grandes ombres.

Le poète emploie enfin l'adjectif composé δάσκιον¹¹⁵ pour désigner l'ombre qui entoure le marais où les Argonautes choisissent de jeter l'ancre à leur arrivée en Colchide, choisissant ainsi une cachette propice à des délibérations secrètes (II,1283) :

δάσκιον εἰσελάσαντας ἔλος·

(...) après l'avoir amené dans un marais à l'ombre épaisse (...)

Le groupe de σκότος.

σκότιος

Par rapport à νύξ, qui constituerait le terme générique du champ sémantique de l'obscurité, σκιά marque une variante adoucie, là où σκότος indique un renforcement, c'est-à-dire une obscurité plus profonde. Il devient même un terme générique signifiant « ténèbres » qui élimine les vieux mots par ailleurs également employés par Apollonios, knéphas et zophos. Homère emploie surtout

115 Chantraine rapproche le préfixe en da de la préposition intensive dia, *DELG*, p. 1017.

σκότος pour parler de l'ombre qui tombe sur les yeux de l'homme frappé à mort. Si Apollonios n'emploie jamais le substantif σκότος, il utilise en revanche les adjectifs σκότιος et σκοτόεις pour des contextes d'obscurité totale. Une première occurrence de σκότιος, employé quatre fois en tout, s'applique d'abord dans un sens symbolique et figuré : Hypsipyle rapporte de manière mensongère que les Lemniens avaient délaissé leurs enfants au profit de bâtards, fruits d'unions illégitimes avec des femmes thraces (I, 810) :

Ἀτιμάζοντο δὲ τέκνα
γνήσι' ἐνὶ μεγάροις, σκοτίῃ δ' ἀνέτελλε γενέθλη.

Ils méprisaient les enfants légitimes nés dans leur maison, alors qu'une race obscure de bâtards se levait.

Une dialectique se donne à lire entre l'obscurité de la clandestinité et la transparence de la légitimité ; cette race est obscure dans le sens où elle n'est pas digne de gloire et de vivre dans le φάος. Dans le chant III, les exploits scintillants de Jason sont présentés par le poète dans le cadre d'une suite de comparaisons avec des effets de contraste entre la lumière et l'obscurité appuyés. Le fils d'Aison bondit comme un astre dans les ténèbres (III, 1379) :

μαρμαρυγῇ σκοτίοιο δι' ἡέρος αἴξαντα·

(...) comme un astre agitant son scintillement dans l'air ténébreux.

Dans les deux autres occurrences, il est fait référence à une obscurité totale. Dans un cas, la déesse de la Lune Méné parle de la nuit sans lune et sans étoiles nécessaire aux opérations de magie noire de Médée (IV, 60) :

ἵνα σκοτίῃ ἐνὶ νυκτὶ / φαρμάσσης εὐκηλος
Afin que par une nuit pleine d'ombres, tu prépares tes drogues.

Dans une évocation impressionnante de noirceur, le poète évoque l'obscurité quasi métaphysique qui s'abat sur les Argonautes en mer de Crète (IV, 1698) :

οὐρανόθεν δὲ μέλαν χάος, ἥε τις ἄλλη
ὥρῳρει σκοτίῃ μυχάτων ἀνιοῦσα βερέθρων.

C'était une noire béance émanée du ciel ou bien je ne sais quelles ténèbres surgies du plus profond des abîmes.

Cette description entre en résonance avec la tempête essuyée par les fils de Phrixos, qui donne également naissance à un ciel parfaitement opaque, dépourvu de la lumière des astres. Le poète emploie cette fois l'adjectif σκοτόεις¹¹⁶ et l'associe comme dans l'exemple précédent à un riche champ lexical de l'obscurité (II, 1105) :

116 C'est l'unique occurrence de ce terme dans les *Argonautiques*.

κελαινή δ' οὐρανὸν ἀγλὺς
ἄμπεχεν, οὐδέ πη ἄστρα διαυγέα φαίνετ' ἰδέσθαι
ἐκ νεφέων, σκοτόεις δὲ περὶ ζόφος ἡρήρειστο.

Une brume sombre enveloppait le ciel ; on ne voyait nulle part des astres briller en perçant les nuages ; de tous côtés pesaient d'obscures ténèbres.

L'adjectif qualifie le terme ζόφος et ancre le passage dans des ténèbres surnaturelles, celles qui caractérisent habituellement les Enfers et interviennent à plusieurs reprises comme une menace de mort et d'oubli dans l'épopée.

D Les ténèbres de l'Hadès : ζόφος et ἔρεβος.

Plusieurs éléments tendent à identifier l'épopée des *Argonautiques* à une catabase, même si elle ne contient pas de catabase proprement dite. Les dangers de la navigation confrontent ainsi les Argonautes à une obscurité proche de celle du monde souterrain des Enfers grecs. Apollonios emploie trois fois le terme rare et archaïque ζόφος, qui désigne des « ténèbres », autrement dit un degré supérieur d'obscurité par rapport à une simple ombre, voire le « lieu où est situé le royaume des Enfers ». Chantraine¹¹⁷ remarque qu'Hésiode l'associe à Ζέφυρος, le vent de l'Ouest communément appelé zéphyr. L'Ouest est traditionnellement considéré comme une région obscure car le soleil s'y couche. Mise à part l'occurrence précédente, qui associait la tempête des fils de Phrixos à une rencontre avec les ténèbres infernales, signe d'une potentielle mort imminente, on trouve deux occurrences à l'accusatif singulier. Dans la première, l'emploi de ζόφος semble marquer la différence d'état entre la lumière diurne et les ténèbres du soir qui s'installent, au moment du dernier repas des Argonautes avant l'embarquement à Pagases (I, 452) :

Ἥμος δ' ἡέλιος σταθερὸν παραμείβεται ἡμαρ,
αἱ δὲ νέον σκοπέλοισιν ὑποσκιόωνται ἄρουραι,
δειελινὸν κλίνοντος ὑπὸ ζόφον ἡελίοιο,

À l'heure où le soleil dépasse la station du zénith, où l'ombre des rochers commence à couvrir les campagnes, quand le soleil descend pour plonger sous les ténèbres du soir (...)

L'emploi de ζόφος pourrait s'expliquer par la mise en place d'un contexte menaçant, sachant que la description de ce coucher de soleil précède une querelle entre les Argonautes, menace pour l'équilibre du groupe. La deuxième occurrence à l'accusatif est plus proche du sens originel de ténèbres des Enfers, puisque les Argonautes croisent au cours de leur périple un héros disparu, Sthénélos, qui surgit tout armé de son tombeau et regarde passer l'Argo avant de repartir sous leurs yeux (II, 921) :

Καί ῥ' ὁ μὲν αὖτις ἔδυν μέλανα ζόφον · οἱ δ' ἐσιδόντες
θάμβησαν·

Tandis qu'il plongeait de nouveau dans les noires ténèbres, les héros, à sa vue, furent saisis d'effroi.

Le ζόφος que rejoint le héros défunt est à coup sûr celui des Enfers, domaine des morts. Un autre terme désignant l'obscurité du monde souterrain et voisin de ζόφος apparaît une seule fois : il s'agit d'ἔρεβος, traduit généralement par la forme francisée « érèbe », qui correspond à la région des Enfers la plus proche de la surface de la terre¹¹⁸. Médée l'emploie pour formuler un souhait en forme de malédiction : elle désire voir la toison, cause de son malheur, disparaître dans cette

117 DELG, p. 401.

118 DELG : « Le substantif, à la différence de ses dérivés, ne se dit que des Enfers ». C'est le cas ici.

région des Enfers (IV, 386) :

Δέρος δέ τοι ἴσον ὀνείροις
οἴχοιτ' εἰς ἔρεβος μεταμώνιον (...)

Puisse la toison, tel un songe, s'évanouir dans l'èrebe !

E Le groupe d'ἀχλύς et ἀχλυόεις.

Le groupe d'ἀχλύς est également apparenté au champ lexical de l'obscurité, même s'il est plus proche d'un simple brouillard que des formes d'obscurité totales voire métaphysiques vues précédemment. Le terme désigne chez Homère le « brouillard », c'est-à-dire une obscurité qui « empêche de voir, soit une nuée miraculeuse, soit le brouillard qui obscurcit la vue d'un blessé ou d'un mourant¹¹⁹ ». Il se rencontre aussi souvent dans le vocabulaire médical pour désigner un des effets de l'ivresse ou de l'amour. Apollonios l'emploie à cinq reprises. Dans deux occurrences, ἀχλύς fait référence à un brouillard extérieur qui fait obstacle à la vue. Ainsi de l'obscurité humide qui accompagne la tempête des fils de Phrixos (II, 1103) :

κελαινή δ' οὐρανὸν ἀχλὺς / ἄμπεχεν,

Une brume obscure enveloppait le ciel.

Ainsi également du soudain brouillard qui dissimule les Hespérides et empêche les Argonautes de les approcher (IV, 1361) :

Οὐδ' ἔτι τάσδ' ἀνὰ χῶρον ἐσέδρακον, ἀλλὰ τις ἀχλὺς
ἦν νέφος μεσσηγὺ φαεινομένας ἐκάλυπεν.

Ils ne purent plus les apercevoir sur le territoire, mais quelque brouillard ou quelque nuée les déroba à leur vue.

Apollonios reprend les conventions de la tradition homérique en décrivant les symptômes qui accompagnent la mort de Mopsos en Libye : le héros mourant voit s'estomper ses sens et un brouillard couvre ses yeux, comme les héros homériques tombés au combat¹²⁰ (IV, 1525) :

ἦ τέ οἱ ἤδη ὑπὸ χροῖ δέτο κῶμα
λυσιμελές, πολλή δὲ κατ' ὀφθαλμῶν χέετ' ἀχλὺς

Déjà, sous sa peau, s'insinuait une torpeur qui lui paralysait le corps, et un épais brouillard s'épandait sur ses yeux.

119 DELG, p. 151.

120 Le symptôme du brouillard devant les yeux correspond ici à une description clinique de l'effet d'une morsure de serpent, cause de la mort de Mopsos.

Le poète alexandrin prend néanmoins ses distances avec Homère en transposant ce symptôme d'agonie guerrière dans l'univers de la passion amoureuse. Un brouillard du même type se dresse ainsi à deux reprises devant les yeux de Médée, subjuguée par le pouvoir d'Éros. La nuit qui suit sa première rencontre avec Jason amène une saturation d'émotions qui menace de la faire mourir (III, 725) :

φοινίχθη δ' ἄμυδις καλὸν χροῶ, καὶ δέ μιν ἀχλὺς
εἶλεν ἰαινομένην

Aussitôt, sa belle chair se mit à rougir, et un brouillard tomba sur ses yeux.

Elle est décrite dans les mêmes termes qu'un guerrier iliadique mourant¹²¹. La rencontre physique au temple d'Hécate du lendemain provoque le même effet sur la jeune fille (III, 963) :

Ἐκ δ' ἄρα οἱ κραδίη στηθέων πέσεν, ὄμματα δ' αὐτῶς / ἤχλυσαν·

Alors son cœur défailit hors de sa poitrine et ses yeux se couvrirent d'un brouillard.

121 R. HUNTER (1989) remarque cette transposition : « The Homeric mist which attends the death of a warrior (*Il*, V, 696) is here transferred to amatory passion. » (p. 204).

F Obscur ou noir ? Μέλας, κελαινός, έρεμνός.

L'étude de ces différents adjectifs au sens instable, hésitant entre l'obscurité et la noirceur proprement dite, nous servira à faire la transition entre l'étude lexicale sur l'obscurité et celle sur les couleurs.

μέλας

Cet adjectif peut être étudié d'un point de vue sémantique selon deux perspectives possibles : soit en liaison avec λευκός (en se référant à une notion de couleur, blanche ou noire) soit en rapport avec φάος (et d'autres termes relatifs à la lumière) ou νύξ (et d'autres termes relatifs à l'obscurité). Dans un cas, μέλας signifie « noir », dans un autre, « sombre ». L'hésitation de la langue grecque entre la notion de couleur et les nuances de luminosité¹²² se reflète alors avec évidence dans les adjectifs de teinte sombre, communément traduits dans les différentes langues par des adjectifs signifiant « noir¹²³ ». Chez Homère comme chez Apollonios, les adjectifs connotant l'obscurité voire la couleur noire sont nombreux et interagissent souvent avec un contexte lumineux auquel ils permettent d'advenir. Le terme le plus courant pour désigner la couleur noire chez Homère est μέλας¹²⁴. Dans l'*Illiade*, la majorité des emplois qualifient les navires, qui ont tous une proue noire (comme dans le catalogue des vaisseaux : II, 524 ; II, 747 etc). Cet emploi topique se retrouve dans l'*Odyssée* pour qualifier la nef d'Ulysse en reprise formulaire. Le sang est régulièrement noir dans les scènes de bataille dans l'*Illiade*. Il s'écoule sur la terre qu'il rend noire à son tour. Chez Apollonios, qui emploie μέλας à douze reprises, la plupart des occurrences font référence à la mer, qui est sombre à défaut d'être vraiment noire (sauf emploi métaphorique). Ainsi, l'adjectif renvoie à l'aspect sombre de la mer¹²⁵, de manière neutre, comme dans un discours de Lycos (II, 791) :

122 Un développement plus approfondi sur la conception grecque des couleurs ouvre la partie « Couleurs, nuances et tons » plus bas.

123 Les adjectifs renvoyant au noir ou au blanc apparaissent d'ordinaire plus faciles à traduire que les autres, sachant que les langues européennes ont pour la plupart moins de termes et de nuances correspondant à ces différentes perceptions des variations entre lumière et obscurité. R. CRESCENZO (« La traduction du vocabulaire de la couleur à la Renaissance : l'exemple des images de Philostrate traduites par Blaise de Vigenère ») rapporte ainsi que les traducteurs de la Renaissance n'avaient aucun scrupule à traduire par « noir » des variations d'obscurité très différentes. Nous pouvons en trouver un exemple plus moderne avec la traduction de F. VIAN, qui va jusqu'à traduire par « noir de crasse » l'adjectif αὐσταλός (II, 200) qui caractérise la peau du devin Phinée et insiste davantage sur un aspect sale plutôt que sur une couleur.

124 DELG p. 655 : « dit chez Hom. du vin, du sang, d'une vague, de l'eau de la mer ou d'un fleuve, appliqué par métaphore à la mort » et « pour qualifier le teint de l'homme par opposition à la femme. »

125 R. MATTEO (2007) remarque que cet usage est homérique, surtout dans l'*Odyssée* : « Il nesso ricorre spesso nei poemi omerici, sempre a fine verso (...) per indicare l'acqua del mare (*Od XII 104*) (...) ». Nelle Argonautiche compare anche la iunctura μέλαν κῶμα (*I 257e IV 153*), sul modello di *Il XXIII* e *Od 353* » (p. 438).

Παφλαγόνες τ' ἐπὶ τοῖς Πελοπήιοι εἵκαθον αὐτῶς,
ὅσσους Βύλλαίοιο μέλαν περιάγνυται ὕδωρ.

Les Paphlagoniens, soumis à Pélops, autant que l'eau noire du Billaios se brise
autour d'eux.

Un autre emploi associe à l'adjectif une connotation plutôt négative, où l'aspect sombre de l'eau rejoint la noirceur de la mort. On peut dans ce cas choisir de traduire μέλας par « noir ». C'est le cas lorsqu'Alcimédé regrette qu'une vague noire (κύμα μέλαν) n'ait pas englouti le bélier de la toison d'or¹²⁶ avec Hellé (I, 257).

Ὡς ὄφελεν καὶ Φρίξον, ὅτ' ὤλετο παρθένος Ἑλλη,
κύμα μέλαν κριῶ ἅμ' ἐπικλύσαι·

Plût au ciel que lorsque mourut Hellé, encore vierge, une vague noire eût englouti Phrixos avec le bélier !

L'image funeste de la vague noire revient dans les mêmes termes et en homotaxie, mais pour décrire le mouvement des anneaux du serpent qui avance en chaloupant vers Jason et Médée (IV, 153).

Εἵπετο δ' Αἰσονίδης πεφοβημένος, αὐτὰρ ὅγ' ἤδη
οἴμῃ θελγόμενος δολιχὴν ἀνελύετ' ἄκανθαν
γηγενέος σπείρης, μήκυνε δὲ μυρία κύκλα,
οἷον ὅτε βληχροῖσι κυλινδόμενον πελάγῃσιν
κύμα μέλαν κωφόν τε καὶ ἄβρομον

Le fils d'Aïson la suivait, totalement terrifié ; mais le serpent, déjà charmé par son chant, dénouait sa longue échine en produisant des spirales, et l'allongeait en mille cercles, comme lorsqu'une vague sombre, dans un frémissement silencieux, roule dans les eaux lentes de la mer.

Le mouvement du serpent, évoqué auparavant dans sa violence, est ici marqué par l'apaisement. Le flot est sombre, proche du noir mat, parce qu'aucune vague ne vient y briser son écume¹²⁷. De même, les charmes de Médée opèrent d'une façon telle sur le monstre que ses mouvements se font plus lâches. Contrairement à la citation précédente, l'adjectif μέλας n'est pas péjoratif ici. Parfois, l'adjectif vient renforcer un substantif porteur de sèmes d'obscurité et redouble la noirceur de la nuit. L'Argonaute Sthénélos retourne ainsi dans le noir complet¹²⁸ après sa courte apparition qui était au contraire caractérisée par la lumière qui jaillissait de son casque étincelant. (II, 921) :

126 Dans la continuité de cette image frappante de la toison d'or disparaissant dans les eaux noires, Médée souhaitera voir la toison engloutie dans les ténèbres de l'Hadès (IV, 386).

127 Cf. R. HUNTER (1989), p. 102 : « a marvellous comparison of the relaxing coils to a slow swell coming in over calm waters. The principal model is a simile at Il 14. 16-19 (...), where Σ note that the sea does indeed grow dark in such conditions when there is a wave (...) which does not break ».

128 Certaines leçons hésitent toutefois entre μέλαν et μέγαν ζόφον. R. MATTEO rend compte de cette hésitation dans son commentaire (2007) p. 597 et penche plutôt pour μέλαν, dans la mesure où Apollonios emploie le substantif ζόφος avec des adjectifs qui renvoient à l'idée d'obscurité, comme δειελινός (I, 452) et σκοτόεις (II, 1105). Le poète s'éloigne en cela d'Homère, qui emploie dans cette acception uniquement l'adjectif ἡρόεις (Il XV, 191 ; Od XI, 57 etc).

Καί ρ' ὁ μὲν αὖτις ἔδυνε μέλαν ζόφον· οἱ δ' ἐσιδόντες
θάμβησαν·

Et Sthénélos replongeait dans les noires ténèbres ; or eux, à cette vue, furent saisis d'admiration.

De même, une nuit particulièrement obscure entoure le meurtre d'Apsyrtos en associant μέλας à κνέφας (IV, 437) :

Ἦ δ' ὅτε κηρύκεσσιν ἐπεξυνώσατο μύθους,
θελγέμεν, εὖτ' ἂν πρῶτα θεᾶς περὶ νηὸν ἵκηται
συνθεσίῃ, νυκτός τε μέλαν κνέφας ἀμφιβάλλησιν,

Médée transmet aux hérauts des paroles pour le charmer, pour qu'il vînt d'abord selon leur pacte auprès du sanctuaire de la déesse, tandis que l'obscurité noire de la nuit les enveloppait (...).

L'épisode du meurtre d'Apsyrtos, qui s'accomplit dans le secret et avec des motivations très pragmatiques mais peu héroïques, est teinté de noirceur, que ce soit celle de la nuit ou celle du sang qui jaillit de sa blessure¹²⁹ (IV, 472) :

Τοῦ ὄγ' ἐνὶ προδόμῳ γνῦξ ἦριπε· λοίσθια δ' ἦρωος
θυμὸν ἀναπνείων χερσὶν μέλαν ἀμφοτέρησιν
αἷμα κατ' ὠτειλὴν ὑποΐσχετο·

Jason le fit tomber à genoux à l'entrée du temple ; et le héros, en rendant le dernier souffle, recueillait à deux mains le sang noir qui coulait de sa blessure.

Un autre emploi de μέλας au neutre singulier s'applique à la teinte d'un tissu : Argos rejoint en retardataire les Argonautes vêtu d'un manteau de laine noire (I, 325).

Δέρμα δ' ὁ μὲν ταύροιο ποδηνεκὲς ἀμφέχετ' ὤμους
Ἄργος Ἀρεστορίδης λάχνη μέλαν· αὐτὰρ ὁ καλὴν
δίπλακα, τήν οἱ ὅπασσε κασιγνήτη Πελόπεια.
Argos fils d'Aréstor portait sur ses épaules la peau d'un taureau en laine noire qui lui tombait jusqu'aux pieds, tandis qu'Acastos portait un élégant double manteau dont lui avait fait cadeau sa sœur Pélopiea.

Au masculin, μέλας qualifie une pierre noire¹³⁰ révéree par les Amazones dans un temple d'Arès (II, 1172) :

εἶσω δὲ μέλας λίθος ἡρήρειστο
ιερὸς, ᾧ ποτε πᾶσαι Ἀμαζόνες εὐχέτόωντο.

Une pierre noire sacrée s'élevait à l'intérieur ; toutes les Amazones y adressaient autrefois leurs prières.

129 Il est assez frappant que ce sang « noir » teinte de rouge un vêtement blanc. Cette incohérence a été relevée par A. KOBER dans son article « Some remarks on color in Greek poetry », p.190, et signale qu'un auteur plus archaïque tel qu'Eschyle fait un distinguo beaucoup plus net entre les couleurs et veille à leur cohérence. Cette incohérence apparente participe peut-être d'une logique qui nous échappe, le sang concentré apparaissant sans doute plus foncé que le sang dilué et projeté.

130 La couleur noire de cette pierre renvoie sûrement à son caractère sacré, comme chez les Romains la pierre noire de Jupiter. R. MATTEO (2007) note que cette expression de pierre noire existe déjà chez Homère, mais plutôt pour désigner une pierre présente dans la plaine que l'on ramasse pour s'en servir comme d'une arme (p. 707).

Dans trois emplois au féminin à l'accusatif singulier (μέλαιναν), il est question de toponymes marqués à la fois par la présence d'eau et de roches : Phinée conseille aux Argonautes de dépasser après les Symplégades la falaise Noire, ἄκρην (...) Μέλαιναν (II, 349 et II, 651). Ils aperçoivent aussi au cours de leur périple Corcyre la Noire, ainsi nommée car les arbres qui l'entourent rendent l'eau environnante très sombre (IV, 571) :

μελαιομένην δέ μιν ἄνδρες
ναυτίλοι ἐκ πόντοιο κελαινή πάντοθεν ὕλη
δερχόμενοι Κέρκυραν ἐπικλείουσι Μέλαιναν.

(...) les marins, comme ils lui trouvent depuis le large un aspect sombre en raison du bois ténébreux qui l'entoure de toutes parts, l'appellent Corcyre la Noire.

L'adjectif apparaît au superlatif lors de l'enchaînement de comparaisons de la fin du chant III : l'éclat de la lance de Jason est comparé à celui d'un éclair surgissant de nuages prêts à déchaîner leur plus noire tempête de pluie, μελάντατον ὄμβρον (III, 1267).

Φαίης κε ζοφεροῖο κατ' αἰθέρος αἴσσουσιν
χειμερίην στεροπὴν θαμινὸν μεταπαιφάσσεσθαι
ἐκ νεφέων, ὅτ' ἔπειτα μελάντατον ὄμβρον ἄγωνται.

On dirait, agité depuis l'obscurité de l'éther, l'éclair qui fréquemment brille en sortant des nuages, lorsqu'ils amènent ensuite la plus noire des averses.

Cette occurrence suggère une nouvelle fois l'association courante de la couleur noire à l'humidité et à la mer dans un contexte menaçant.

μελαίνω

Le verbe dénominatif μελαίνω s'applique comme pour l'adjectif simple majoritairement à la nuit et à la mer. Triton révèle à Euphémios l'endroit par où il faut passer pour sortir enfin du Lac Triton et rejoindre la mer (IV, 1575) :

Κεῖνι μὲν πόντοιο διήλυσιν, ἔνθα μάλιστα
βένθοσ' ἀκίνητον μελανεῖ· ἐκάτερθε δὲ λευκαῖ
ρήγμινες φρίσσουσι διαυγέες·

C'est ce passage à travers le large, à l'endroit où le fond est le plus noir ; de part et d'autre, les brisants blancs et brillants se hérissent.

La traduction de μελαίνω par « être noir », « devenir noir » est ici rendue ici préférable en raison du voisinage de l'adjectif λευκός. Un contraste entre l'obscurité de la mer, rendue telle par sa profondeur, et la luminosité des vagues de surface se dessine¹³¹. Il semble en effet que les eaux noircissent quand elles sont au repos¹³² ; dans le cas contraire, elles produisent des tourbillons d'écume blanche. Une forme de participe moyen au féminin singulier, μελαιομένην, apparaît

131 R. HUNTER (2015), p. 292 « Cf. II 7. 63-4, where armed ranks, are compared to the ripple as the sea grows black under the west wind ; here it is not the wind (...) but the depth of the water, which causes the blackening. » « the surf is visible in the distance against the black of the water-surface »

132 Même si d'autres poètes associent la bonace au blanc lumineux, non au noir.

pour décrire la nuit noire qui s'abat sur la solitude de Médée (III, 750) :

οὐδὲ κυνῶν ὕλακῃ ἔτ' ἀνὰ πτόλιν, οὐ θρόος ἦεν
ἡγήεις· σιγὴ δὲ μελαινομένην ἔχεν ὄρφνην.

(...) on n'entendait plus d'abolement de chien à travers la cité, ni l'écho des conversations : le silence régnait sur la nuit obscure.

κελαινός

Le terme *κελαινός*¹³³ est un autre adjectif archaïque, qui est clairement un adjectif de couleur. Il doit donc être étudié en liaison avec *μέλας* et *λευκός*. Dès Homère, il prend un sens plus dépréciatif ou intensif que *μέλας*, comme ses équivalents *ἡρόεις*, *ἐρεμνός*, *κυάνεος*¹³⁴ etc. L'étymologie présente des difficultés ; il est tentant de le rapprocher d'autres adjectifs liés à la lumière et aux couleurs se terminant par un suffixe en *-νός*, mais rien n'est vraiment clair. Son premier sens est « sombre, noir » comme *μέλας*, avec une intensité plus grande, comme *σκότος*. Apollonios emploie uniquement le terme simple à dix reprises. Il n'utilise aucun des composés pourtant fréquents. Il associe surtout l'adjectif à la description des tempêtes, aux environnements entourés d'eau et au sang, même si *κελαινός* est probablement l'adjectif lié à l'obscurité qui caractérise la plus grande variété de réalités. Il s'applique ainsi à la mer qui est noire par contraste avec l'écume qui s'en dégage au moment où l'Argo quitte le port de Pagases (I, 542) :

ἄφρῳ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα κελαινὴ κήκιεν ἄλμη
δεινὸν μορμύρουσα ἐρισθενέων μένει ἀνδρῶν.

De part et d'autre, le flot noir ruisselait, en faisant entendre un grondement terrible sous la force des héros puissants.

Autre milieu liquide, le marais des Héliades (IV, 608) est noir, en opposition entre la brillance des gouttes d'ambre qui coulent des yeux des Héliades. Il pourvoit l'obscurité nécessaire à leur solidification.

εὗτ' ἂν δὲ κλύζῃσι κελαινῆς ὕδατα λίμνης
ἡιόνας πνοιῇ πολυηχέος ἐξ ἀνέμοιο,

(...) et lorsque les eaux du marais noir les lavent sous le coup d'un vent sonore (...)

Comme nous l'avons vu précédemment, l'île de Corcyre est surnommée la Noire (*Μέλαιναν*) à la fois en raison des eaux profondes qui l'entourent et des bois ténébreux (*κελαινῇ πάντοθεν ὕλῃ*) qui la couvrent de toutes parts, provoquant un redoublement d'obscurité (IV, 570). En écho au ciel totalement sombre qui surprend les fils de Phrixos, la nuit sépulcrale qui s'abat sur les Argonautes

133 DELG p. 492 : « dit chez Homère du sang, de la nuit, employé à l'occasion pour le monde souterrain et ses habitants ».

134 Cet adjectif est étudié dans la partie sur les couleurs.

en Mer de Crète est également κελαινή (IV, 1631).

Ἥμος δ' ἡέλιος μὲν ἔδω, ἀνὰ δ' ἤλυθεν ἀστήρ
αὔλιος, ὅς τ' ἀνέπαυσεν ὀϊζυροὺς ἀροτῆρας,
δὴ τότε ἔπειτ' ἀνέμοιο κελαινή νυκτὶ λιπόντος

Au moment où le soleil se couchait et que s'élevait l'étoile du berger, qui met fin aux pénibles travaux des champs, c'est alors que, après que les vents aient quitté la nuit noire...

Au contraire, un lever de soleil présenté de manière particulièrement optimiste vient dissiper cette nuit noire après la première nuit d'amour de Jason et Médée dans la grotte des Nymphes (IV, 1171) :

Ἦώς δ' ἀμβροσίοισιν ἀνερχομένη φαέεσσιν
λῦε κελαινήν νύκτα δι' ἡέρος·

L'aurore qui montait dans le ciel dissipait la nuit noire de ses rayons immortels (...)

Cette victoire de la lumière sur l'obscurité s'oppose comme le ciel sans étoiles qui obstrue la vue des fils de Phrixos pris dans la tempête (II, 1103), dans un exemple déjà cité.

κελαινή δ' οὐρανὸν ἀχλὺς ἄμπεχεν (...) / Un brouillard sombre régnait sur le ciel (...)

Outre la mer et la nuit, κελαινός apparaît dans d'autres contextes. Dans un contexte de magie noire, il qualifie la couleur du suc d'une racine que Médée utilise pour préparer un onguent (III, 858).

Τῆς οἴην τ' ἐν ὄρεσσι κελαινήν ἱκμάδα φηγοῦ

Le suc noir de cette racine, pareil au suc noir du chêne des montagnes (...)

Comme μέλας, κελαινός peut venir qualifier un vêtement, en l'occurrence une peau d'ours que porte Ancée¹³⁵ (II, 119),

Καὶ τότε ἄρ' Ἀγκαῖος Λυκοόργιο θρασὺς υἱὸς
αἶψα μάλ' ἀντεταγὼν πέλεκυν μέγαν ἠδὲ κελαινὸν
ἄρκτου προσχόμενος σκαιῇ δέρος

Alors Ancaios, l'audacieux fils de Lycourgos, brandissant soudain sa grande hache et tenant devant lui sa peau d'ours noir de sa main gauche (...)

Cet accessoire l'inscrit tout comme sa hache dans une sorte de sauvagerie primitive. La couleur noire, couramment associée à l'obscurantisme par opposition aux lumières de la civilisation, enveloppe l'univers du peuple des Chalybes, qui s'épuisent dans les travaux de la mine aux fumées noirâtres (II, 1008) :

ἀλλὰ κελαινή
λιγνύι καὶ καπνῷ κάματον βαρὺν ὀτλεύουσιν.

135 Cet Argonaute est étroitement lié à Héraclès au début de l'expédition. Comme lui, c'est une force de la nature parée d'une peau d'animal.

Mais c'est dans les flammes et dans les fumées noirâtres qu'ils s'épuisent à ce travail.

Le dragon Ladon, gardien des pommes d'or des Hespérides, est étendu de tout son long jusqu'à sa noire échine après le passage d'Héraclès (IV, 1402).

ἀπὸ κρατὸς δὲ κελαινὴν
ἄχρις ἐπ' ἄκνηστιν κεῖτ' ἄπνοος·

Depuis sa tête jusqu'à sa noire échine, il gisait sans souffle.

Héraclès révèle quant à lui sa nature atrabilaire¹³⁶ au moment où il devient fou de colère en apprenant qu'Hylas a disparu (I, 1262). L'adjectif qualifie ainsi le sang selon un emploi homérique traditionnel.

Ἦς φάτο· τῷ δ' αἰόντι κατὰ κροτάφων ἄλις ἰδρὼς
κῆκιεν, ἐν δὲ κελαινὸν ὑπὸ σπλάγχνοις ζέεν αἷμα.

Il dit ; pendant qu'Héraclès l'écoutait, une sueur abondante lui coulait des tempes et son sang noir bouillonnait au fond de ses entrailles.

ἐρεμνός

L'adjectif ἐρεμνός signifie « obscur, sombre ténébreux » puis par extension, « noir ». Il est couramment employé par Homère, notamment pour désigner la terre, la nuit et la tempête. Il renvoie ainsi à un degré d'obscurité plus élevé, à peu près semblable à celui que connote κελαινός. Apollonios l'emploie cinq fois, toujours au féminin. Dans deux occurrences, le terme qualifie la terre dans des contextes d'accomplissement de rites de magie noire. La terre noire tremble lorsque Médée coupe une racine (III, 864) :

Μυκηθμῷ δ' ὑπένερθεν ἐρεμνὴ σείετο γαῖα,
Dans un gémissement, la terre ténébreuse tremblait en ses profondeurs (...)

Dans le même ordre d'idées, le deuxième rite à Hécate du chant III, assumé par Jason, est précédé d'un coucher de soleil imagé, où Hélios va se coucher sous la terre noire des Ethiopiens¹³⁷ (III, 1191) :

Ἡέλιος μὲν ἄπωθεν ἐρεμνὴν δύετο γαῖαν
ἐσπέριος, νεάτας ὑπὲρ ἄκριας Αἰθιοπῶν·

Hélios s'enfonçait sous la terre sombre à l'occident, au-delà des extrémités les plus lointaines des Ethiopiens.

136 Sous l'effet de la colère, son sang devient noir et bout dans ses veines. Ce type de remarques rappelle les théories médicales, notamment celles d'Hippocrate.

137 La mention de ce peuple, en plus d'être topique et de rendre hommage à Homère, est intéressante en raison de l'étymologie du terme αἰθίω, « au visage brûlé », donc « noir ». Nous signalons ce sens au passage sans proposer une étude approfondie de l'adjectif substantivé αἰθίω, qui nous semble secondaire dans le cadre de notre étude, même s'il présente l'intérêt de montrer que ce qui est noir peut l'être sous l'effet du soleil, et donc sous l'effet d'une source de lumière, preuve que lumière et obscurité ne s'opposent pas totalement.

Juste après, une description du char de la nuit complète cette description frappante et rend compte de la plongée de Jason dans le domaine des ténèbres. Le type d'obscurité que convoque ἔρεμνός semble donc particulièrement malfaisante ou du moins menaçante, proche des ténèbres infernales et de ζόφος. Le soir qui tombe sur les Argonautes voués à une mort certaine dans le désert de Libye n'est sans doute pas qualifié par hasard d' ἔρεμνός (IV,1289) :

Ἐπήλυθε δ' αὐτίκ' ἔρεμνῇ / ἔσπερος.

Bientôt survint le soir ténébreux (...)

Comme pour les adjectifs précédents, c'est quand ἔρεμνός vient qualifier un vêtement que le sens de « noir » semble la traduction la plus appropriée. Le poète met ainsi en scène la confrontation entre Pollux, fils de Zeus et incarnation de la lumière olympienne, et le monstrueux tyran Amycos, décrit comme un fils de Typhon, marqué par de nombreuses caractéristiques chthoniennes, dont un manteau en peau de couleur sombre comme la terre, puisqu'il est qualifié d'ἔρεμνός(II, 32) :

Ἐνθ' ἀπὸ Τυνδαρίδης μὲν εὐστιπτον θέτο φᾶρος
λεπταλέον, τό ρά οἱ τις ἐὼν ξεινίον εἶναι
ᾠπάσε Λημνιάδων· ὁ δ' ἔρεμνὴν δίπτυχα λώπην
αὐτῇσιν περόνησι καλαύροπά τε τρηχεῖαν
κάββαλε, τὴν φορέεσκεν (...)

Ensuite, le fils de Tyndare déposa le vêtement bien foulé et délicat que l'une des Lemniennes lui avait offert comme cadeau d'hospitalité ; quant à lui, il jeta par terre son double manteau noir en peau en arrachant les agrafes, ainsi que le rude bâton qu'il portait (...)

Un même effet de contraste s'observe entre la lumière et l'obscurité, et plus précisément entre l'or et le noir, lorsque le poète décrit les ailes des Boréades Calaïs et Zétès (I, 219) :

Τὼ μὲν ἐπ' ἀκροτάτοισι ποδῶν ἐκάτερθεν ἔρεμνάς
σεῖον ἀειρομένω πτέρυγας, μέγα θάμβος ἰδέσθαι,
χρυσείαις φολίδεσσι διαυγέας

Tous deux, aux tempes et de chaque côté des pieds, agitaient en s'élevant, merveille à voir, des ailes noires où brillaient des plumes dorées.

G Synthèses sur les termes renvoyant à l'obscurité.

Le tableau suivant rassemble l'ensemble des adjectifs liés à l'obscurité (en dehors des composés de νόξ) et présente les réalités qu'ils qualifient le plus souvent. Il en ressort que chez Apollonios, des redoublements d'obscurité sont à observer entre des adjectifs connotant l'obscurité et la nuit, et que la mer et les tissus sont envisagés dans leur aspect sombre. Nous avons anticipé en ajoutant l'adjectif κυάνεος, traité dans les adjectifs de couleur, à titre de comparaison.

	μέλας	μελαίνω	ἐρεμνός	κελαινός	λυγαῖος	ὀρφναῖος	κυάνεος
nuit	X	X	X	X	X	X	X
mer	X	X		X			X
tissu	X		X	X		X	X
mort	X						
sang				X			X
terre			X				
roche	X						
ciel	X			X			
Cheveux							X
ailes			X				
racine							
smalt							X
fumée				X			
serpent				X			
nuages					X		

Ce second tableau s'intéresse aux substantifs liés à l'obscurité. Pour chacun des termes ou groupes lexicaux, nous notons le nombre d'occurrences relevées, les objets ou notions qualifiés, les termes relatifs à l'obscurité qui y sont associés, les termes relatifs à la lumière qui semblent présenter des sèmes semblables ou opposés, ainsi que des équivalents français (plusieurs traductions étant possibles).

	νύξ	κνέφας	Σκία / σκότος	ζόφος	ἀχλὺς
Nbre d'oc.	47	19	10	3	5
Notions dénotées et connotées	Temps force divine repos mort Hécate/magie	Clandestinité nuit crépuscule	Nuit bois oubli faiblesse magie	Enfers mort	Maladie mort
Termes obscurs associés	λυγαῖος ὀρφναῖος κνέφας σκοτίος	Νύξ μέλας	ζόφος	σκοτόεις	κελαινός
Termes lumineux associés	ἀμαρυγή σέλας ἀστερόεις				
Termes de vision associés				εἰσοράω	δέρκομαι
Equivalent français	Nuit ombre obscurité	Nuit crépuscule ténèbres	Ombre ténèbres	Ténèbres infernales	brouillard

On notera que l'obscurité, loin de présenter autant d'effets que la lumière, s'envisage plutôt en termes de degrés et de connotations, qui peuvent être aussi bien positives que négatives. On notera également que les domaines de νύξ et μέλας sont voisins, et qu'un approfondissement des recherches sur le domaine de la couleur est donc nécessaire. C'est l'objet de la quatrième partie de notre étude lexicale.

4 Couleurs, nuances et tons.

La couleur est un champ lexical lié aux notions d'ombre et de lumière ; elle occupe une place importante dans le corpus, dans la mesure où de nombreux termes participent à la fois des notions de luminosité et de couleur. S'intéresser aux couleurs dans les *Argonautiques* soulève d'entrée de jeu un certain nombre de problèmes épistémologiques. La notion de spectre chromatique tel que nous le connaissons, transmis par Newton¹³⁸, n'a pour commencer rien de commun avec celui qui prévalait dans l'Antiquité, et qui, pour ainsi dire, n'existait pas. Les couleurs sont en effet envisagées avant tout comme des phénomènes lumineux : c'est avant tout l'opposition entre l'obscur et le lumineux, entre le noir et le blanc (si l'on veut) qui saute aux yeux d'un Grec. Il est vrai que la couleur est loin d'être une propriété évidente. Elle n'est en aucun cas universelle, et dépend largement des temps et des lieux où elle est perçue¹³⁹. La multiplicité des termes pour dire le blanc chez les eskimos rend par exemple compte du caractère culturel et construit de la perception des couleurs. C'est en ayant conscience de ces enjeux qu'il faut considérer le vocabulaire de la couleur tel qu'il apparaît dans les textes poétiques grecs, chez Homère d'abord, chez Apollonios ensuite, de manière à saisir les mouvements de continuité et de rupture dans la réappropriation du lexique homérique chez un auteur alexandrin.

Même s'il est généralement plus prudent de ne pas « discuter des goûts et des couleurs » selon l'adage latin, certains travaux peuvent nous orienter sur quelques hypothèses de départ. L'hypothèse de Berlin et Kay¹⁴⁰ (en abrégé « l'hypothèse BK »), qui se sont intéressés aux termes de couleurs fondamentaux (*basic colour terms*) dans un groupe de langues variées aboutit à plusieurs conclusions valables dans un grand nombre de cas, à savoir que les langues qui n'ont que deux termes de couleur fondamentaux ont des mots qui renvoient au noir et au blanc, que celles qui en ont trois se partagent entre le noir, le blanc et le rouge ; que celles qui en ont quatre ont des mots pour le noir, le blanc, le rouge et soit le vert soit le jaune. Ces conclusions s'appliquent d'une certaine manière toutes au grec ancien, où prédomine d'abord l'opposition entre la lumière et l'obscurité, avec des termes grecs qui sont traduits en français tantôt par noir et blanc ou par sombre et brillant, en fonction du contexte ; puis s'ajoute à ce couple d'opposition la couleur rouge, avec ses variations internes de luminosité ; une hésitation constante entre vert et jaune (visible notamment dans le terme *χλωρός*) s'observe enfin. Dans la lignée de l'hypothèse BK et de la classification de

138 Spectre selon lequel la couleur résulte de la décomposition de la lumière blanche en ses différents constituants.

139 Comme le remarque J. LYONS dans son article sur « Le vocabulaire de la couleur avec application particulière aux termes de couleur fondamentaux en grec ancien et en latin classique », « (...) la couleur est – en un sens plus littéral que la beauté – dans l'œil du spectateur » (p. 43).

140 Nous nous appuyons sur la synthèse très claire qu'en fait J. LYONS dans ce même article p. 44-47.

Brusatin, les études de Michel Pastoureau¹⁴¹ ont pu montrer que dans l'Antiquité, la perception des couleurs, assimilées avant tout à des phénomènes lumineux¹⁴², s'articulait autour de la triade rouge-blanc-noir, laissant peu de place aux autres couleurs comme le vert, le jaune et le bleu, considérées comme secondaires, plus difficiles à saisir, et surtout étrangères à la lumière¹⁴³. Apollonios ne déroge pas à cette loi et laisse une place de choix à cette triade habituelle. Comme le signale déjà A. Christol, « Chez Apollonios, les adjectifs de couleur sont rares¹⁴⁴ ».

La subtilité de la perception de la couleur chez les Grecs, problématique présente dès les adjectifs qui apparaissent dans le corpus homérique, semble donc interdire d'emblée toute catégorisation et hiérarchie trop hâtive des couleurs, traductions fautives d'adjectifs qui ne renvoient pas forcément à des couleurs¹⁴⁵, mais davantage à des nuances de luminosité, ou encore à des connotations affectives positives ou négatives. Toute la difficulté de ce point de notre étude lexicale sera de chercher à faire le départ entre les différentes acceptions et connotations des termes choisis par Apollonios de Rhodes dans leur relation aux emplois homériques. Car une difficulté supplémentaire apparaît lorsqu'on étudie un langage poétique, qui s'inscrit dans une intertextualité où s'observent une reprise et une transformation d'une norme pré construite. Nous nous concentrerons d'abord sur les couleurs claires, par définition plus proches de la lumière, soit le groupe de λευκός, πολιός et ξανθός. Puis nous aborderons les différentes teintes de rouge, autre grand pilier du spectre chromatique grecque, soit le groupe de φοῖνιξ, ἔρευθος et πορφύρεος. Nous étudierons enfin les autres teintes et couleurs avec ce qu'elles comportent de problématique : ποικίλος, χλωρός et κύανεος. Nous ne traiterons pas les groupes de γλαυκός et d' ἴον, tous deux absents des *Argonautiques*.

141 Cet auteur a consacré un ouvrage à chaque couleur, en prenant toujours en compte la place qu'elles occupaient dans l'Antiquité. Le rouge est selon lui la couleur primaire utilisée dans toutes les civilisations humaines, de la préhistoire à la Rome antique en passant par l'Égypte ancienne. Cette prégnance du rouge s'expliquerait par les techniques tinctoriales qui manipulaient essentiellement des pigments de couleur rouge.

142 Comme le suggère la conclusion de l'étude collective dirigée par L. VILLARD : « On s'accorde en général à reconnaître aux Grecs une sensibilité à la lumière, à l'éclat, plus qu'aux couleurs elles-mêmes » (*Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, p. 195).

143 « (...) il semble n'exister que trois termes de couleur : blanc, noir, et rouge. Mais les deux premiers ne sont pas toujours reconnus comme de véritables adjectifs chromatiques : ils qualifient essentiellement la lumière et l'obscurité ; seul le troisième est un authentique terme de couleur » (*Rouge, histoire d'une couleur*, p. 14).

144 « Les couleurs de la mer » dans VILLARD, p. 32.

145 PLATNAUER (1921) distingue ainsi adjectifs « chromatiques » et « achromatiques ».

A Le groupe de λευκός.

Les relations complexes entre la notion de couleur et la notion de lumière apparaissent clairement avec l'adjectif λευκός. Il fonctionne comme l'antonyme de l'adjectif μέλας, déjà étudié, et participe à la fois de l'opposition «clair-obscur» et «blanc-noir», ce qui implique que l'on peut hésiter entre «blanc» ou «clair» pour la traduction. L'étymologie place l'adjectif λευκός avant tout du côté de la brillance et de la clarté, comme l'indique la racine *leu-k, que l'on retrouve dans λεύσσω, «voir» en diathèse statique. Chez Homère et les tragiques, il peut prendre trois sens différents : il peut ainsi qualifier «un objet qui émet ou réfléchit de la lumière, est brillant», comme le soleil, l'éclat du jour, ou des métaux ; d'autre part, il peut qualifier «un corps ou un milieu qui laisse passer la lumière, est transparent, limpide» et enfin «un objet ou un être coloré de blanc», notamment des animaux domestiques, des êtres humains, des dieux, ou des produits comme l'orge, le lait etc. Là où Homère utilise largement les adjectifs composés en λευκο-, comme λευκώλενος, «aux bras blancs», Apollonios se contente de l'adjectif simple, qu'il emploie huit fois. Cet emploi est complété par deux occurrences du verbe λευκαίνω.

Chez Apollonios, λευκός vient caractériser deux réalités principales : la mer et le corps féminin. L'association de la couleur blanche à la féminité est topique¹⁴⁶, mais le poète alexandrin l'emploie souvent dans des contextes où les attitudes féminines représentées peuvent être rapprochées d'oeuvres d'art réelles. Il en est ainsi d'Aphrodite à sa toilette, couramment représentée dans cette activité dans la statuaire (III, 45) :

Λευκοῖσιν δ' ἐκάτερθε κόμας ἐπιειμένη ὤμοις
κόσμηι χρυσεῖη διὰ κερκίδι,

Laissant tomber de chaque côté ses cheveux sur ses blanches épaules, elle les divisait avec une épingle d'or.

La blancheur des épaules se voit rehaussée dans sa brillance de l'éclat du peigne d'or. La blancheur du corps peut également caractériser un groupe de femmes, déesses ou simples mortelles. Les Néréides appelées à la rescousse pour soutenir les Argonautes lors du passage des Planctes révèlent leurs genoux blancs pour être plus libres dans leurs mouvements (IV, 940) :

146L'adjectif μέλας qualifie un teint masculin par opposition au teint féminin, traditionnellement blanc et brillant.

Καί ῥ' ὅτε δὴ Πλαγκτῆσιν ἐνιχρίμψεσθαι ἔμελλον,
αὐτίκ' ἀνασχόμεναι λευκοῖς ἐπὶ γούνασι πέζας,

Au moment où ils allaient heurter les Planctes, vite, le bord de leur vêtement relevé sur leurs genoux blancs (...)

Ce détail trivial peut prêter à sourire, mais il correspond peut-être à une convention picturale et statuaire, où les Néréides étaient représentées de manière topique dans cette attitude¹⁴⁷. Le même type de remarque peut être fait dans le cas des servantes de Médée qui suivent leur maîtresse assimilée à Artémis en courant derrière son char, laissant leurs genoux blancs visibles (III, 875) :

ἄν δὲ χιτῶνας
λεπταλέους λευκῆς ἐπιγουνίδος ἄχρις ἄειρον.

(...) elles relevaient leur tunique fine au-dessus de leurs blancs genoux

Lors du mariage de Jason et Médée dans la grotte des Nymphes, autre passage hautement pictural¹⁴⁸, les Nymphes approchent leur peau blanche de la toison qui jette ses rayons sur le lit nuptial (IV, 1144) :

Ἄνθεα δέ σφιν
νύμφαι ἀμεργόμεναι λευκοῖς ἐνὶ ποικίλῃ κόλποισι
ἐσφόρεον·

Les Nymphes apportaient aux époux des bouquets de fleurs variées dans leur sein immaculé.

Un passage ambigu (I, 672) donne lieu à une interprétation plus problématique. Lors de l'épisode du séjour des Argonautes chez les Lemniennes, la doyenne de l'île, Polyxo, fait voir les dangers d'une vie en autarcie féminine, qui impliquerait un arrêt du cycle des naissances et un vieillissement inexorable de la société. Suite à cette évocation l'adjectif λευκός vient qualifier les cheveux de quatre filles vierges qui l'entourent. Certains traducteurs ont choisi de traduire par blanc, dans la pensée que ce sont de vieilles femmes restées vierges du fait de l'absence d'hommes sur l'île. par l'exemple concret cette menace de vieillissement. Une autre lecture est cependant possible, dans la mesure où il pourrait très bien s'agir de véritables vierges, donc de très jeunes femmes aux cheveux d'un blond éclatant, si le sème de lumière l'emporte sur celui de couleur. Il est difficile de trancher, mais la première hypothèse semble plus satisfaisante sur le plan de la logique textuelle.

Τῇ καὶ παρθενικαὶ πίσυρες σχεδὸν ἐδριόωντο
ἀδμητὲς λευκῆσιν ἐπιχνοαούσῃ ἐθειραίς.

Près d'elles, quatre vierges étaient assises, ignorant le mariage malgré les cheveux blancs qui les couvraient.

147 Cf R. HUNTER (2015), p. 212 : « (...) the flowing chitons of the Nereids are very prominent in art »

148 Cf R. HUNTER (2015), p. 237 « The appeal to sensuous colour heightens the lyric atmosphere. ».

Plusieurs occurrences de λευκός servent à qualifier le monde marin, pour désigner la couleur que produit l'eau en mouvement : ainsi de l'écume que déversent les flots lors du passage des Symplégades (II, 570) :

ὕψοι δ' ὄχθης
 λευκὴ καχλάζοντος ἀνέπτυε κύματος ἄχνη.
 (...) et le flot en déferlant vomissait une blanche écume jusqu'en haut des falaises.

Le mouvement bouillonnant des eaux semble appeler l'emploi de cet adjectif. Dans le même chant, le bouillonnement du fleuve Iris est décrit avec cette même couleur. F. Vian signale d'ailleurs qu'en tant qu' épithète de δίναις, « λευκός doit signifier « blanc d'écume » plutôt que « transparent » ou « crayeux » (II, 368) :

μετὰ τὸν δ' ἀγχίροος Ἴρις
 μειότερος λευκῇσιν ἐλίσσεται εἰς ἄλλα δίναις
 (...) après lui, dans le voisinage coule l'Iris, moins important, qui roule vers la mer ses blancs tourbillons.

L'écume est une nouvelle fois décrite comme blanche en IV, 1574, au moment où Triton indique le resserrement du lac par lequel les Argonautes pourront rejoindre la mer.

ἐκάτερθε δὲ λευκαὶ
 ῥηγμῖνες φρίσσουσι διανγέες·
 (...) de chaque côté luit la blancheur des brisants qui frissonnent

Deux emplois plus isolés de l'adjectif désignent d'une part la blancheur lumineuse des rayons de l'aurore, dans un passage déjà étudié précédemment (IV, 113) :

μὴ πρὶν ἀμαλδύνη θηρῶν στίβον ἡδὲ καὶ ὁδμὴν
 θηρείην λευκῇσιν ἐνισκίμψασα βολῇσιν
 (...) pour éviter que la lumière de l'aurore n'efface la trace des bêtes sauvages et leur sauvage odeur en frappant la terre de ses clairs rayons.

Appliqué à la mer, l'adjectif λευκός décrit donc surtout des phénomènes de bouillonnement ponctuels, qui témoignent de l'intérêt du poète pour le gonflement des flots¹⁴⁹. L'adjectif λευκός qualifie enfin les blanches gouttes de lait miraculeuses qui couvrent la motte offerte par Triton dans le rêve d'Euphémios (IV, 1735) :

Εἶσατο γάρ οἱ
 δαιμονίη βῶλαξ ἐπιμάστιος ᾧ ἐν ἀγοστῷ
 ἄρδεσθαι λευκῇσιν ὑπαὶ λιβάδεσσι γάλακτος

Il lui avait semblé que la motte, don d'un dieu, qu'il tenait dans la main contre son sein, était arrosée par de blanches gouttes de lait.

149 A. CHRISTOL : « (...) il semble plus sensible au gonflement des vagues (οἶδμα) qu'à la couleur de la mer. » (VILLARD, p.20).

λευκαίνομαι

Le verbe λευκαίνω dérivé de λευκός signifie « rendre blanc », « faire briller ». Il décrit chez Apollonios le sillage blanc grandissant que trace l'Argo dans la mer au moment du départ de Pagases (I, 545). Le verbe est placé dans le voisinage d'un autre adjectif de couleur, χλωρός. Les couleurs claires accompagnent donc le départ de l'Argo et font contraste avec la mer sombre que le navire traverse.

Στράπτε δ' ὑπ' ἡελίῳ φλογὶ εἵκελα νηὸς ἰούσης
τεύχεα· μακρὰ δ' αἰὲν ἔλευκαίνοντο κέλευθοι,
ἀτραπὸς ὥς χλοεροῖο διειδομένη πεδίῳ.

Au soleil étincelaient comme une flamme les armes sur le navire en marche ; sans cesse, le long sillage blanchissait, tel un sentier qui traverse une verte prairie.

ἀργινόεις

Comme nous l'avions vu un peu plus haut avec l'étude d'ἀργύφειος, on ne rencontre jamais dans les *Argonautiques* l'adjectif simple ἀργός, dont le sens « brillant, rapide » se rapproche parfois de « blanc ». En revanche, on trouve deux occurrences de l'adjectif dérivé ἀργινόεις, qui signifie « éclatant de blancheur, blanc ». Cet adjectif en οεις, proche de νιφόεις, qui signifie « neigeux » et par extension « d'un blanc éclatant » chez Nicandre, est une forme prisée des auteurs alexandrins. Dans sa description du cap Achéron, lieu infernal et glacé, le poète évoque la blancheur du givre, dont la froideur implacable ôte toute impression de chaleur habituellement associée à la lumière (II, 738) :

ἀργινόεσσαν αἰὲ περιτέτροφε πάχνην,
ἢ τε μεσημβριῶντος ἰαίνεται ἡελίοιο.

(...) (un souffle glacial) ne cesse de déposer aux alentours des cristaux de givre éclatants de blancheur que seul le soleil de midi parvient à mollir.

Au chant IV, le dieu Triton s'empare de l'Argo comme on le ferait d'un cheval. L'animal est décrit dans la comparaison en train de serrer le mors qui blanchit d'écume (IV, 1607) :

ὁ δ' ἐπ' αὐχένι γαῦρος ἀερθεὶς
ἔσπεται, ἀργινόντα δ' ἐνὶ στομάτεσσι χαλινὰ

L'encolure dressée, (le cheval) le suit, et le frein blanc / blanchi dans sa bouche...

L'adjectif πολιός se situe comme λευκός dans deux échelles d'évaluation parallèles. Ses valeurs varient entre les extrémités du clair et de l'obscur, en passant par toutes sortes de nuances, du blanchâtre au presque noir. La nuance que renferme cet adjectif est indécise et changeante, et peut renvoyer à un gris blanchâtre et mat, sans éclat, aussi bien qu'à une couleur noirâtre. La racine *pel/*pol¹⁵⁰ renvoie à une couleur indécise. On retiendra à titre de repère le gris, à peu près à mi-chemin entre le blanc et le noir. Tout un éventail de traductions est ainsi possible selon les cas. Chez Homère, πολιός désigne en premier lieu la tête blanchissante d'un vieillard, comme la tête de Priam en *Iliade*, XXII, 74. Cette couleur de cheveux peut être rendue en français par « poivre et sel » ou par l'adjectif vieilli « chenu ». Apollonios réinvestit ce sens dans une des scènes initiales de son poème, la prise de congé entre Jason et ses parents vieillissants. Certains ont pointé le parallélisme entre cette scène et la scène de supplication de Priam auprès d'Achille dans le chant XXIV de l'*Iliade*¹⁵¹. La mère éplorée de Jason est comparée à une jeune fille qui s'accroche à sa nourrice chenu, assimilant Jason à une vieille femme dans une image surprenante (I, 270) :

ἥνυτε κούρη
οἰόθεν ἀσπασίως πολιὴν τροφὸν ἀμφιπεσοῦσα
μύρεται

(...) de même une jeune fille esseulée se lamente en tombant dans les bras de sa nourrice chenu.

Par extension, cette couleur grise du cheveu humain est également celle du pelage des loups auxquels sont comparés les Argonautes au combat (II, 124) :

Ὡς δ' ὅτ' ἐνὶ σταθμοῖσιν ἀπείρονα μῆλ' ἐφόβησαν
ἥματι χειμερίῳ πολιοὶ λύκοι ὀρμηθέντες

De même que, lorsque des loups gris jettent une peur infinie sur les troupeaux en se ruant dans les étables un jour d'hiver (...)

Cet emploi de πολιός se rencontre déjà à plusieurs reprises dans le corpus homérique¹⁵². L'autre emploi homérique qui revient de façon récurrente concerne la qualification de la mer ou de ses rivages¹⁵³, en s'appliquant à l'écume ou au sable. Le premier coucher de soleil du poème amène

150 DELG p. 876 et 925 : « (la racine *pel/*pol) désigne une couleur indécise, ce qui explique la variété des emplois et la diversité des gloses des lexicographes anciens : quelque chose comme « gris », pas tout à fait noir ; on observe certains emplois médicaux pour une ecchymose (bleu, brunâtre). Les diverses formes des adjectifs employés dans des vocabulaires différents (par exemple médecine élevage...) expriment des nuances différentes ».

151 Notamment J. J. CLAUSS dans

152 II X, 334 ; *Hymne* IV 223e et V, 70.

153 R. MATTEO (2007) remarque le lien étroit entre πόλιος, θάλασσα et ἄλς chez Homère, alors que chez Apollonios, l'emploi se spécialise (il concerne plus particulièrement l'écume de la mer) et s'étend (au rivage) : « Nelle Argonautiche è detto inoltre della spuma del mare o per metonimia di quanto è nelle sue vicinanze » (p.108). Alain

une évocation du rivage blanc d'écume (I, 454) :

τῆμος ἄρ' ἤδη πάντες ἐπὶ ψαμάθοισι βαθεῖαν
φυλλάδα χευάμενοι πολιοῦ πρόπαρ αἰγιαλοῖο
κέκλινθ' ἐξείης·

(...)tous alors sur le sable après avoir étendu un épais lit de feuillage le long du rivage blanc d'écume étaient couchés côte à côte.

Plus loin, le centaure Chiron foule cette écume blanche sur la plage en saluant les Argonautes (I, 554),

Αὐτὰρ ὃ γ' ἐξ ὑπάτου ὄρεος κίεν ἄγχι θαλάσσης
Χείρων Φιλλυρίδης, πολὺ δ' ἐπὶ κύματος ἀγῆ
τέγγε πόδας

Mais du sommet de la montagne, Chiron fils de Phillyra descendit près de la mer ; les pieds mouillés sur un brisant blanchi par le flot (...)

Il est question d'un port blanc d'écume en I, 1006 :

ὥς οἱ ἐνὶ ξυνοχῇ λιμένος πολιοῖο τέταντο
ἐξείης,

Ainsi les fils de la Terre, dans le goulet du port blanc d'écume, gisaient alignés.

Ancée déclare désespéré aux Argonautes qu'ils sont bloqués en Libye et qu'il n'y a nulle terre en vue (IV, 1266) :

ἧλιθα δ' ὕδωρ
ξαινόμενον πολὺ σιν ἐπιτροχάει ψαμάθοισιν.

(...) à perte de vue l'eau court éparpillée à la surface des sables blancs d'écume.

Une dernière occurrence de πολίος s'applique enfin à un cas plus particulier, puisqu'il qualifie la brume qui dissimule Éros au moment où il s'apprête à décocher une flèche sur Médée (III, 275) :

Τόφρα δ' Ἔρωος πολιοῖο δι' ἠέρος ἴξεν ἄφαντος,

Cependant Éros à travers une vapeur grisâtre arriva invisible (...)

Ce dernier exemple est particulièrement intéressant dans la mesure où il fait apparaître la dimension lumineuse contenue dans l'adjectif πολίος. Là où Vian traduit par « brume blafarde », Hunter signale πολίος peut très bien signifier « clair, brillant » (« clear, bright »). Le paradoxe est que le dieu Eros échappe aux regards en dépit de cette brillance, mais il semble qu'elle permette la dissimulation. L'image, inhabituelle, relève peut-être d'une esthétique alexandrine¹⁵⁴. Il s'agirait là de la seule innovation d'Apollonios sur le terme πολίος, les autres champs sémantiques couverts

Christol complète en ajoutant qu'Apollonios opère un transfert de couleur de la mer au rivage et que πόλιος renvoie à « la zone intermédiaire où viennent se briser les vagues et où la dominante est le blanc de l'écume ».

154 R. HUNTER (1989), p. 128 : « In later poetry the word may describe concealing mist, but here the divine Eros can move unseen in conditions of excellent visibility ».

s'inscrivant dans la plus pure tradition homérique.

Tableau récapitulatif sur les adjectifs de couleur claire.

	λευκός	λευκαίνω	πολιός	ἀργινόεις
écume	X	X	X	
Partie du corps	X			
cheveux	X		X	
aurore		X		
lait	X			
nuage			X	
pelage			X	
tissu				
givre				X

C ξανθός

L'adjectif ξανθός nous maintient dans une problématique proche de πολιός en raison de l'incertitude chromatique à laquelle il confronte le traducteur. Comme il n'existe pas d'équivalent français parfait, on le traduit selon les cas par « jaune, doré, blond », mais aussi « rouge feu », « verdâtre », ou « blanchâtre », ce qui justifie sa place à la suite de l'étude des termes apparentés au blanc¹⁵⁵. Son premier sens de « jaune » est à distinguer du « jaune-vert » auquel renvoie l'adjectif voisin χλωρός. Son jaune plus franc s'applique dès Homère à des matières et produits liés à la lumière et à l'éclat, comme l'or, le feu et le miel. Comme πολιός, ξανθός caractérise une teinte mal définie, située entre le noir et le blanc, le sombre et le clair, mais avec une nuance de chaleur et de mouvement qui implique des reflets jaunes et roux lumineux. Le terme s'applique aussi couramment chez Homère pour désigner les cheveux blonds, notamment ceux de Ménélas¹⁵⁶.

Dans les *Argonautiques*, ξανθός s'applique d'ailleurs exclusivement aux cheveux blonds, dans chacune des sept occurrences du terme. Le protagoniste Jason est décrit comme blond à trois reprises. Le lecteur apprend la couleur de ses cheveux lorsqu'un alcyon passe au-dessus de sa tête pour l'inspirer d'aller sur le mont Dindymon (I, 1084) :

155 Par ailleurs, Kandinsky précise que « Le jaune a une telle tendance au clair qu'il ne peut y avoir de jaune très foncé (...) Il existe une affinité profonde, physique, entre le jaune et le blanc » (*Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 1954).

156 Quatorze occurrences s'appliquent au seul Ménélas dans l'*Iliade*. Achille est blond lui aussi, mais n'est pas caractérisé ainsi avec autant d'occurrences que Ménélas. Cela s'explique peut-être par le fait qu'il était roux dans sa jeunesse avant de devenir blond en participant à la guerre de Troie.

Ἦ δ' ἄρ' ὑπὲρ ξανθοῖο καρήατος Αἰσονίδαο
πωτᾶτ' ἄλκυνονις

Alors, au-dessus de la tête blonde de l'Aisonide, l'alcyon vola longuement.

La même expression au génitif réapparaît en homotaxie en III, 1017, quand le dieu Eros enflamme sa chevelure pour le rendre plus désirable (III, 1017) :

τοῖος ἀπὸ ξανθοῖο καρήατος Αἰσονίδαο
στράπτειν Ἔρωις ἠδείαν ἀπὸ φλόγα·

(...) tel était l'amour qui, de la tête blonde de l'Aisonide, lançait les éclairs de sa douce flamme.

La dernière occurrence s'appliquant à Jason a déjà été vue plusieurs fois au cours de cette étude et montre la parenté du blond et du roux¹⁵⁷ sous l'effet de la lumière ignée. Ainsi, ses cheveux blonds et son duvet de barbe prennent une teinte rousse sous l'effet du rayonnement rouge de la toison d'or¹⁵⁸ (IV, 172) :

καὶ οἱ ἐπὶ ξανθοῖσι παρησίειν ἠδὲ μετώπῳ
μαρμαρυγῇ ληνέων φλογὶ εἴκελον ἔζεν ἔρευθος.

Sur la blondeur de ses joues et de son front, l'éclat de la laine mettait une rougeur semblable à une flamme.

Mis à part Jason, les autres Argonautes ont eux aussi une chevelure blonde qu'ils couronnent de laurier (II, 159) :

Ξανθὰ δ' ἔρεψάμενοι δάφνη καθύπερθε μέτωπα
ἀγχιάλῳ, τῇ, ἀκτῇ ἔπι,
Leur tête blonde ceinte de la couronne cueillie sur le laurier proche de la mer...

La blondeur, qui peut dénoter la jeunesse, est surtout le signe de leur ascendance divine¹⁵⁹. La blondeur est aussi une caractéristique féminine, qui va de pair avec une carnation plus claire que celle des hommes. Médée est blonde¹⁶⁰ ; ses cheveux lumineux confirment son appartenance à la famille d'Hélios¹⁶¹, père d'Aiétés. Elle les attache avant de sortir rejoindre Jason (III, 829) :

157 Sur ce sujet, voir l'étude de DELCOURT, *Pyrrhos et Pyrrha. Recherches sur les valeurs du feu dans les légendes helléniques*, 1965. A l'époque hellénistique, notamment chez Nicandre, l'adjectif πυρόεις peut signifier « roux ». Apollonios l'emploie une fois, en III, 1377, dans son sens classique d' « enflammé ».

158 Le vers dit exactement qu'un éclat rouge se transmet sur ses joues et sur son front (ἐπὶ ξανθοῖσι παρησίειν ἠδὲ μετώπῳ).

159 Les dieux évoluent depuis l'épopée homérique dans un monde de lumière, signe d'immortalité. Les objets qui les entourent sont en or, et leurs cheveux sont blonds. Le catalogue des héros, au début du chant I, nous apprend que tous les héros de l'expédition ont une origine divine.

160 Ce qui peut sembler illogique dans la mesure où les Colques, situés à l'autre extrémité de la terre, étaient généralement considérés comme noirs chez les Grecs (Pindare, *Pythique* IV, 213 ; Hérodote, II, 104).

161 Ces cheveux lumineux vont de pair avec des yeux qui brillent comme le soleil lui-même, et qui sont caractéristiques de la famille d'Hélios (III, 886 ; IV, 726).

Ἦ δ' ἐπεὶ οὖν τὰ πρῶτα φαινομένην ἶδεν ἡῶ
 παρθενική, ξανθὰς μὲν ἀνήψατο χερσὶν ἐθείρας,
 Dès qu'elle eut aperçu les premières lueurs de l'aurore, la jeune fille releva et noua ses cheveux
 blonds.

La blondeur semble par ailleurs caractériser la féminité chez Apollonios : les servantes de Médée, choisies pour leur virginité, sont blondes (et vierges) comme leur maîtresse. Ces cheveux clairs pourraient symboliser leur innocence et leur jeunesse. Elles sont représentées en train de gémir sur leur sort en Libye ; la mention de leurs cheveux blonds sert peut-être à accentuer le pathos de la scène (IV, 1303).

ὥς αἱ ἐπὶ ξανθὰς θέμεναι κονίησιν ἐθείρας
 παννύχια ἐλεεινὸν ἰήλεμον ὠδύροντο.

C'est ainsi que, laissant leur blonde chevelure traîner dans la poussière, toute la nuit, elles gémissaient dans une plainte pitoyable.

Le poète représente une autre scène de lamentation féminine qui implique cette fois les Hespérides qui pleurent après le passage d'Héraclès et son larcin des pommes d'or. La couleur claire des cheveux s'allie d'ailleurs chez les Hespérides à la blancheur de la peau, autre caractéristique féminine (IV, 1407) :

Ἀγχοῦ δ' Ἑσπερίδες κεφαλαῖς ἐπὶ χεῖρας ἔχουσαι
ἀργυρέας ξανθῆσι λίγ' ἔστενον·

Près de lui, les Hespérides se prenaient leur tête blonde dans leurs blanches mains en poussant des cris aigus.

L'adjectif ξανθός est ici placé à proximité d'ἀργυρέος, dans un redoublement de couleurs claires. Comme dans le cas d'Aphrodite à sa toilette étudié plus haut, la cohabitation de deux couleurs à un intervalle aussi proche pourrait s'expliquer par le fait que les Hespérides représentées dans cette posture de deuil correspondent à une convention picturale¹⁶².

162 Cf. R. HUNTER (2015), p. 271 : « The Hesperides place their hands in a gesture of grief which is very familiar in pictorial representations. »

D Les couleurs rouges.

La couleur rouge est celle que le grec nomme avec le plus de fréquence. Elle se dégage nettement comme une valeur chromatique indépendante de la simple échelle clair-obscur précédemment étudiée. Les termes relatifs à cette notion se distinguent ainsi des adjectifs précédents où la lumière gardait un poids sémantique important. Cette couleur se charge de valeurs symboliques contrastées, à la fois positives et négatives. En fonction de sa valeur claire ou foncée, le rouge peut être lié aux notions de vie, d'éclat, de jeunesse, d'amour ou de bonheur, mais aussi d'obscurité, de mort et de violence.

Le rouge est la couleur la plus présente et la plus marquante de l'épopée d'Apollonios. Elle se décline en teintes variées dans un vocabulaire relativement riche et dans les acceptions ambivalentes que nous venons de décliner. Présente dans tous les chants, elle dessine une véritable géométrie lumineuse (nous n'osons pas dire « fil rouge ») qui met en parallèle les agents principaux du poème, notamment les personnages liés à l'amour, dont le rouge est la couleur emblématique. fil rouge au sens propre qui sert à faire liaison entre les différents agents de l'amour, moteur dramatique de l'ensemble du poème. Nous étudierons successivement les groupes lexicaux de φοῖνιξ, ἔρευθος et πορφύρεος.

Le groupe de φοῖνιξ.

Le terme φοῖνιξ, dérivé de l'adjectif φοινός, « rouge », est à rapprocher de ξανθός. Car il désigne un rouge fauve, un peu brun, doté de reflets moirés comme le feu, c'est-à-dire l'équivalent dans les rouges de ce que ξανθός dénotait dans les jaunes. Il ne saurait être systématiquement traduit par le seul « pourpre » en français, car il se situe sur un spectre chromatique tellement large qu'il est parfois susceptible de renvoyer à un rouge clair, vif et chaud opposé au pourpre et au violet. Chez Apollonios, il est employé une fois au datif masculin singulier pour qualifier l'aigrette du casque de Sthénélos qui brille dans la nuit (II, 920) :

ἀμφὶ δὲ καλὴ
τετράφαλος φοίνικι λόφῳ ἐπελάμπετο πῆληξ.

Aux alentours, son beau casque à quatre bossettes faisait briller son aigrette de pourpre.

Dans le cadre de la description d'une pièce d'armure, la couleur, bien qu'incertaine, semble correspondre à la pourpre martiale¹⁶³. Le verbe dénomiatif **φοινίζω** décrit le visage de Médée qui s'empourpre au moment où elle apprend qu'Argos a un mot à lui dire de la part de Jason (III, 725). Cette occurrence annonce les nombreux emplois de la famille d'ἔρευθος, qui s'appliquent également à décrire la rougeur corporelle, signe d'embarras et d'amour.

Ἦς φάτο· τῇ δ' ἔντοσθεν ἀνέπτατο χάρματι θυμός,
φοινίχθη δ' ἄμυδις καλὸν χροά
Il dit, et intérieurement, le cœur de Médée s'envola de joie ; en même temps, son beau visage
s'empourpra (...)

Le groupe d'ἔρευθος.

L'adjectif ἐρυθρός est le seul terme largement attesté en indo-européen sous le sens premier de rouge¹⁶⁴. Il est aussi celui qui correspond le mieux à la notion moderne de couleur rouge, du clair au foncé, de l'orange/rose au pourpre profond. Apollonios de Rhodes n'emploie jamais cet adjectif répandu chez Homère, préférant désigner la couleur rouge dans son apparition et dans sa propagation, pour décrire un symptôme de rougeur corporelle ou les variations de la lumière solaire. Il recourt alors au substantif neutre ἔρευθος, adjectif substantivé employé à cinq reprises, qui exprime un rouge vif et franc, parfois traduit par l'adjectif « garance », terme non homérique surtout employé dans les textes médicaux, notamment chez Hippocrate. Il est employé de manière frappante au nominatif singulier pour décrire la rougeur envahissante qui empourpre les joues de Médée à la vue de Jason comparé à Seirios (III, 963) :

Ἐκ δ' ἄρα οἱ κραδίη στηθέων πέσεν, ὄμματα δ' αὐτῶς
ἤχλυσαν· θερμὸν δὲ παρηίδας εἶλεν ἔρευθος.

Alors son cœur défailloit hors de sa poitrine, ses yeux s'embrumèrent d'eux-mêmes, une brûlante rougeur se propagea sur ses joues.

Cette rougeur saisit déjà de manière intermittente Médée lorsqu'elle aperçoit Jason pour la première fois (III, 298) :

ἀπαλὰς δὲ μετετροπᾶτο παρειὰς
ἐς χλόον, ἄλλοτ' ἔρευθος, ἀκηδείησι νόοιο.

Ses tendres joues changeaient de couleur, tour à tour pâles et rouges, tandis qu'elle perdait la raison.

La rougeur à laquelle renvoie ἔρευθος répond à des codes genrés : du côté féminin, il connote la pudeur et la honte virginales ; du côté masculin, il est un signe de victoire, de fierté et

163 R. MATTEO (2007) signale du reste p. 595 qu'il est peu employé chez Homère dans cette acception, sauf dans l'Iliade XXIII, 454, où il s'applique à des chevaux.

164 DELG, p. 368.

accompagne la séduction amoureuse. C'est le cas pour le dieu Éros, dont les joues sont également pourpres¹⁶⁵ lorsqu'il gagne de façon déloyale aux osselets en jouant avec Ganymède (III, 121) :

γλυκερὸν δέ οἱ ἄμφι παρειάς
χροιῇ θάλλεν ἔρευθος.

(...) une douce rougeur colorait ses joues.

Dans un effet d'écho narratologique, la rougeur triomphante du dieu de l'amour annonce le visage rougeoyant de Jason lorsqu'il s'empare de la toison d'or¹⁶⁶ et que l'on peut rapprocher de la toison d'or, qui jette un éclat rouge sur le visage de Jason lorsqu'il s'en empare (IV, 173) :

καὶ οἱ ἐπὶ ξανθοῖσι παρηΐσιν ἡδὲ μετώπῳ
μαρμαρυγῇ ληνέων φλογὶ εἵκελον ἴζεν ἔρευθος.

Sur la blondeur de ses joues et de son front, l'éclat de la laine mettait une rougeur pareille à une flamme.

Ce rouge éclatant est également celui du manteau de Jason, qui est moins facile à fixer en face que le soleil levant (I, 726) :

Τῆς μὲν ῥηϊτέρων κεν ἐς ἥελιον ἀνιόντα
ὅσσε βάλοις, ἢ κεῖνο μεταβλέψειας ἔρευθος.

Il eût été plus facile de jeter les yeux sur le soleil levant que de contempler le rouge éclat de ce manteau.

Ἐρεύθομαι et ἐρυθαίνω

Les verbes dénominatifs ἐρεύθομαι (employé cinq fois) et ἐρυθαίνω (employé trois fois) complètent cette présence du rouge et rendent compte de son mouvement de propagation. Le rouge est en effet assimilable à un phénomène fugace dans les descriptions d'Apollonios. Le verbe ἐρεύθομαι semble lié au lever des astres et à la lumière qui les accompagne. Il est employé à deux reprises au présent de l'indicatif (ἐρεύθεται) pour décrire le rougissement des rayons du soleil : Eros quitte ainsi l'Olympe tandis que les premiers rayons du soleil rougissent¹⁶⁷ (III, 163) :

165 Cette rougeur est dans le cas d'Éros le signe de sa jeunesse : ces joues rouges s'observent chez les enfants en bas âge, et Éros est représenté en jeune enfant qui joue aux osselets. Des représentations statuariques du jeu d'osselets existent, avec des figurines dont les joues portent des ronds de couleur rouge. Le rouge caractérise enfin plus généralement les forces vitales dans l'Antiquité : Dionysos, dieu du vin (souvent rapproché du sang), a parfois les cheveux roux, un manteau et des joues rouges. Il n'est donc pas étonnant qu'Éros, puissance sexuelle, les ait également de cette couleur.

166 Hunter, p.110 : « Eros in his delight resembles the triumphant Jason after he has got hold of the Fleece ». Jason réussit à mettre la main sur la toison d'or grâce au pouvoir d'Eros, qui a lancé sa flèche sur Médée. A l'instar du dieu de l'amour, le héros remporte une victoire peu méritée, puisque c'est Médée qui se charge d'enchanter le dragon qui garde la toison. En ne remplissant pas son devoir physique de héros et en le déléguant à une femme, Jason parvient à ses fins par tricherie.

167 Vian p. 116 : « ἐρεύθομαι qualifie la lumière de divers corps célestes dans certaines conditions (aurore, crépuscule, approche du vent etc.) cf Arat, 797, 803, 834 (...) »

δοιῶ δὲ πόλοι ἀνέχουσι κάρηνα
οὐρέων ἡλιβάτων, κορυφαὶ χθονός, ἧχί τ' ἀερθεῖς
ἡέλιος πρώτησιν ἐρεῦθεται ἀκτίνεσσιν.

Les cimes de hautes montagnes en soutiennent la voûte, sommets de la terre situés à l'endroit où le soleil fait rougeoyer ses premiers rayons.

Plus loin, la toison rougit comme le soleil levant et l'expression est reprise en homotaxie (IV, 126) :

νεφέλη ἐναλίγκιον, ἥ τ' ἀνιόντος
ἡελίου φλογερῇσιν ἐρεῦθεται ἀκτίνεσσιν.

(...) semblable à un nuage qui rougit sous les rayons enflammés du soleil levant.

Le participe moyen apparaît dans deux occurrences : il s'applique à la couleur du manteau de Jason, qui fait ressembler son propriétaire à un bel astre rouge qui se lève dans l'obscurité (I, 778) :

καί σφισι κυανέοιο δι' ἡέρος ὄμματα θέλγει
καλὸν ἐρευθόμενος,

Et sa belle couleur rougeoyante charme leurs yeux dans l'obscurité noire

Il qualifie également Hylas, qui rougit¹⁶⁸ à la lueur de la lune (I, 1230) :

τὸν δὲ σχεδὸν εἰσενόησεν
κάλλει καὶ γλυκερῇσιν ἐρευθόμενον χαρίτεσσιν.
Tout à coup, elle aperçut Hylas qui rougissait de beauté et de douces grâces.

Le participe ἐρευθήεις qualifie par ailleurs la couleur du manteau, rouge en son milieu mais pourpre sur ses bords¹⁶⁹ (I, 727) :

Δὴ γάρ τοι μέσση μὲν ἐρευθήεσσι ἐτέτυκτο,
ἄκρα δὲ πορφυρέῃ πάντη πέλεν

Car le fond était rouge, et ses bords, de couleur pourpre.

Le verbe ἐρυθαίνω, déjà présent chez Homère dans un emploi figé (dans l'expression αἵματι ἐρυθαίνω¹⁷⁰, « devenir rouge de sang »), est employé chez Apollonios dans des sens spécifiques. Le sens du rougissement des joues déjà vu dans les occurrences précédentes réapparaît ici à deux reprises. Il s'applique d'abord à Hypsipyle dont les joues commencent à rougir quand Jason s'assied devant elle (I, 791) :

ἡ δ' ἐγκλιδὸν ὅσσε βαλοῦσα
παρθενικάς ἐρύθηνε παρηίδας

Elle baissa les yeux et ses joues virginales rougirent.

168 F.VIAN traduit par rose.

169 Nous examinons le sens de πορφύρεος juste après.

170 *Illiade*, IV, 484.

Il en va de même lorsque Médée, en bonne jeune fille inexpérimentée, n'ose pas répondre face aux menaces de sa sœur Chalkiopé, qui assume auprès d'elle un rôle de mère (III 681) :

Ἦς φάτο· τῆς δ' ἐρύθηγε παρήια· δὴν δέ μιν αἰδῶς
παρθενίῃ κατέρυκεν ἀμείψασθαι μεμαυῖαν.

Elle dit ; les joues de Médée rougirent ; longtemps sa pudeur virgine l'empêchait de lui répondre malgré son envie.

Dans un cas, le suffixe en **-αίνω** décrit un processus inchoatif et actif, à savoir non plus « devenir rouge » mais « teindre en rouge ». Le sang d'Apsyrtos couvre ainsi de taches rouges le voile d'un blanc éclatant de Médée (IV, 474) :

τῆς δὲ καλύπτρην
ἀργυρέην καὶ πέπλον ἀλευομένης ἐρύθηγεν.
(...) et il rougit le voile d'un blanc immaculé et la tunique de sa sœur...

Apsyrtos est placé en position de sujet d' ἐρυθθαίνω, ce qui laisse à penser que dans un dernier soubresaut, il cherche à marquer volontairement le vêtement de sa sœur de la souillure du meurtre, en lui imprimant cette teinture de sang. Cette évocation est d'autant plus forte que cette teinte rouge s'étale sur un tissu immaculé connotant la virginité et la pureté de la jeune fille. Comme par un effet de retournement ironique, le rougissement de pudeur virgine de Médée se mue en un rougissement qui signe son meurtre. Par ces jeux sur la couleur rouge, le poète donne à voir concrètement l'évolution de Médée, épigone d'Hypsipyle dans son embarras virginal, puis futur personnage tragique meurtrier dans l'accomplissement de ce premier crime qui la fait basculer dans une nouvelle identité, celle d'une femme violente, future infanticide.

πορφύρεος

Même si l'étymologie n'est pas certaine, Homère associe souvent πορφύρεος « pourpre » au verbe πορφύρω, « bouillonner¹⁷¹ ». les deux termes se rejoignent par la notion de mouvement rapide, proche de celle d'éclat lumineux ou de couleur vive. Une fois encore, il est difficile de déterminer quelle teinte correspondait à ce terme, que l'on rattache à πορφύρα¹⁷², la pourpre qui n'est finalement pas si pourpre¹⁷³. Dans cinq des huit occurrences de l'adjectif chez Apollonios, il semble cependant qu'il faille se contenter de ce sens de « pourpre ». La première mention du fameux manteau de Jason le présente comme un vêtement globalement pourpre, δίπλακα πορφυρέην¹⁷⁴ (I, 722) :

171 DELG, p. 930 : « (...) il en résulte un certain flottement sémantique dont Homère a pu jouer : en Il XVII, 361, le sang peut être « rouge » ou bouillonnant ». En Il V, 83, la mort peut être « rouge » ou « telle le gouffre de la mer » ».

172 Pour P. CHANTRAINE, πορφύρα désigne « le coquillage avant la teinture ».

173 Il s'agit plus ou moins d'un rouge sombre tirant vers le noir, le bordeaux, voire le violet.

174 Cette expression apparaît au même cas et dans le même ordre à deux reprises dans l'*Iliade* (III, 126 et XXII, 441).

Αὐτὰρ ὃ γ' ἄμφ' ὅμοισι θεᾶς Τριτωνίδος ἔργον,
δίπλακα πορφυρέην περονήσατο

Alors il agrafa autour de ses épaules l'ouvrage de la déesse tritonide, un double manteau pourpre

Le poète précise immédiatement après que l'étoffe est rouge vif en son centre et contient plusieurs scènes disposées en vignettes, tandis que ses bordures (ἄκρα) sont pourpres, donc d'un rouge moins lumineux, plus proche du violet. Ces bordures contrastent avec le centre du vêtement et fournissent aux scènes représentées un véritable cadre, comme la trame d'un tableau ou d'une tapisserie ; le centre, au contraire, semble annoncer le rutilement de la toison (I, 728) :

Δὴ γάρ τοι μέσση μὲν ἐρευθήεσσ' ἐτέτυκτο,
ἄκρα δὲ πορφυρέη πάντη πέλεν·

Car rouge en était le fond et tous ses bords de couleur pourpre.

Ce manteau, cadeau de la déesse Athéna, n'est pas le seul vêtement reçu par Jason de la main d'une femme ; Hypsipyle lui offre également deux tenues en souvenir de leur amour, comme Calypso l'avait fait avec Ulysse : l'une est noire, et sert au sacrifice à Hécate (III, 1205), et l'autre est pourpre, et sert à appâter Apsyrtos (IV, 424) :

οἷς μέτα καὶ πέπλον δόσαν ἱερὸν Ὑπιπυλείης
πορφύρεον
(...)
(présents) parmi lesquels ils lui offrirent la tunique sacrée de pourpre (...)

Le luxe de l'étoffe peut la faire passer pour un riche présent. Mais la couleur pourpre peut aussi annoncer le sang d'Apsyrtos, également rouge. Médée porte d'ailleurs un péplos rouge dont elle se couvre le visage d'un pan lorsqu'elle affronte Talos (IV, 1661).

ἢ δὲ πτύχα πορφυρέοιο
προσχομένη πέπλοιο παρειάων ἐκάτερθεν
βήσατ' ἐπ' ἰκριόφιν
Alors elle ramena sur ses deux joues un pan de sa tunique de pourpre et s'avança vers le pont (...)

Le passage, qui met en place la plus longue suite d'allitérations du poème, signe le changement d'état complet de Médée. L'évolution du personnage va ainsi de pair avec une évolution chromatique : du blanc immaculé au rouge profond, en passant par le blanc souillé, la jeune fille devient une femme. Outre les teintures de vêtements, l'adjectif caractérise aussi la mer bouillonnante, sans rendre vraiment compte de la couleur de l'eau, mais plutôt de son mouvement¹⁷⁵.

175 Ce sens ne concernant pas directement le champ lexical de la couleur, nous indiquons rapidement les occurrences

Tableau récapitulatif des valeurs des différents rouges.

	ἔρευθος	ἐρεύθω	ἐρυθθαίνω	πορφύρεος	φοῖνιξ	φοινίζω
Joues	X	X	X	X		X
manteau	X	X		X		
Toison	X	X				
soleil		X				
mer				X		
fumée				X		
casque					X	
sang			X			

Ε ποικίλος

Comme αἶολος, présent chez Pindare mais absent d'Apollonios, ποικίλος appartient à la fois au champ sémantique de la perception visuel, dans le sens de « coloré, bigarré, de toutes couleurs¹⁷⁶ », de la production artisanale, au sens d' « ouvragé, ornementé¹⁷⁷ » et du jugement de valeur cognitif, au sens figuré de « subtil, changeant ». Apollonios n'emploie cet adjectif qu'une fois dans le passage déjà vu de la grotte des Nymphes (IV, 1144) :

Ἄνθεα δέ σφιν
 νύμφαι ἀμεργόμεναι λευκοῖς ἐνὶ ποικίλᾳ κόλποις
 ἐσφόρεον·

Les Nymphes leur apportaient des bouquets multicolores dans leur sein immaculé.

ici : IV, 915 ; I, 1328 ; I, 438 ; II, 204.

176 *DELG* p. 923-924.

177 La racine *pei-k- renvoie à ce sens technique d'un travail d'une matière avec un instrument pointu.

Autre cas-limite, le terme *χλωρός* connaît en grec ancien une extension sémantique large et des occurrences assez peu nombreuses. L'étymologie obscure du terme ne permet pas vraiment de savoir si le sens premier est visuel, « pâle, clair » ou « brillant », et « vert-jaune », donc « vert », ou bien moral « frais, jeune, énergique¹⁷⁸ ». Sur le plan chromatique, *χλωρός* renvoie à un vert ou d'un jaune clair qui sont proches sur le spectre chromatique¹⁷⁹. Il est employé deux fois dans les *Argonautiques*. L'adjectif qualifie la végétation, fort rare dans les paysages majoritairement chthoniens d'Apollonios. Le palais d'Aiétès, très minéral, contient néanmoins des vignes : (III, 220).

Ἄγχι δὲ τοῖο
ἡμερίδες χλοεροῖσι καταστεφές πετάλοισιν
ὕψοῦ ἀειρόμεναι μέγ' ἐθήλεον.

(...) à côté, des vignes cultivées, formant un berceau de verts feuillages, s'élevaient bien haut, en pleine vigueur.

Une autre image de végétation fait son apparition dans la comparaison où l'Argo trace derrière lui un sillon blanc d'écume qui est comme un sentier qui traverse une verte prairie (I, 546) :

μακραί δ' αἰὲν ἐλευκαίνοντο κέλευθοι,
ἀτραπὸς ὥς χλοεροῖο διειδομένη πεδίοιο.

(...) sans cesse, le long sillage blanchissait, comme un sentier qu'on voit traverser une verte prairie.

L'emploi parcimonieux de l'adjectif *χλωρός* est relayé par l'emploi d'un substantif nettement plus alexandrin, ὁ *χλόος*, employé trois fois par Apollonios et utilisé régulièrement chez Nicandre¹⁸⁰ (*Alexipharmakes*, 570 et 579). Les occurrences du terme s'appliquent au teint livide proche du vert¹⁸¹ produit par la peur. Les Argonautes deviennent livides lorsque les fils de Phrixos évoquent Aiétès et le dragon (II, 1216) :

Ἦς ἄρ' ἔφη· πολέεσσι δ' ἐπὶ χλόος εἴλε παρειάς
Il dit ; mais beaucoup sentirent leurs joues pâlir (...)

178 Pour les rapprochements étymologiques contradictoires, P. CHANTRAINE cite *χλόη* 'verdure naissante' » *χολή* 'bile' » et le vieil islandais *glora*, « lumière ». (DELG, p. 1220)

179 L'herbe desséchée est jaune pâle tout en tirant sur le vert, tandis que l'herbe verte humide peut par sa brillance être assimilée à du jaune. C'est l'hypothèse que fait P. CHANTRAINE : « Une signification initiale de « luisant » pourrait rendre compte de différenciations en humide et brillant, d'où jaune » (DELG, p. 1219).

180 Pour une étude complète sur les adjectifs de couleur chez Nicandre, se reporter à l'article de M. PAPADOPOULOU, « Scientific knowledge and poetic skill : colour words in Nicander's *Theriaca* and *Alexipharmaca* » (2009).

181 Nous avons en français l'expression « vert de peur », mais dans l'épopée homérique, c'est également une « crainte verte » formulaire qui saisit Ulysse dans le royaume des morts et l'incite à quitter les lieux (*Odyssée*, XII, 633, *χλωρὸν δέος*).

Ce vers a été interprété par R. Matteo¹⁸² comme une réécriture alexandrine d'un vers de l'*Iliade* décrivant la terreur de Pâris face à Ménélas, en III, 35 : ὄχρος τέ μιν εἶλε παρειάς. La réaction des Argonautes est similaire lorsqu'ils évoquent leur mort à venir en Libye (IV, 1279) :

ἐν δ' ἄρα πᾶσιν
παχνώθη κραδίη, χύτο δὲ χλόος ἀμφὶ παρειάς.

Tous en eurent le cœur glacé et une pâleur livide couvrit leurs joues.

Dans ces deux cas, le substantif χλόος est présenté en position de sujet actif qui possède les Myniens. A la vue de Jason, les joues de Médée rougissent de pudeur et pâlisent de crainte (III, 298), sans doute par peur d'un sentiment jusque-là inconnu.

ἀπαλὰς δὲ μετετρωπᾶτο παρειὰς
ἐς χλόον, ἄλλοτ' ἔρευθος, ἀκηδείησι νόοιο.

(...) ses joues pâles tournaient tantôt au vert, tantôt au rouge, sous l'effet du trouble de son esprit.

L'extrême confusion de la jeune fille, qui se traduit concrètement par des variations de teint, rappelle les personnages des poèmes de Sappho¹⁸³, livides sous l'effet de la passion amoureuse, « plus verte que l'herbe » selon certaines traductions.

G Le groupe de κυάνεος.

Nous achevons cette étude des couleurs sur l'adjectif κυάνεος¹⁸⁴, qui permet d'introduire la partie suivante, consacrée aux métaux. Comme χρύσεος, κυάνεος, « de smalt », « bleu foncé », et parfois « noir » repose sur un substantif désignant une matière. Sur le plan chromatique, il peut être rapproché de μέλας, « foncé/noir brillant », mais avec une nuance bleutée supplémentaire proche de γλαυκός, son équivalent probable dans les couleurs claires. Chez Apollonios, il apparaît bien sûr dans l'expression « Roches Cyanées » à cinq reprises, toujours sous la forme accusatif pluriel (I, 3 ; II, 318 ; II, 770 IV, 304 IV, 1003). Les neuf autres occurrences de l'adjectif s'applique à des réalités variées.

Κυάνεος, comme les autres adjectifs de couleur sombre, sert parfois à caractériser des teintes d'étoffes. Il qualifie le vêtement rituel¹⁸⁵ que Jason doit revêtir pour invoquer Hécate : il choisit une

182 2007, p. 725.

183 Hunter (1989) commente de la façon suivante, p. 131 : « Paleness, a word with medical flavour. A. has in mind Sappho's χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι.»

184 DELG p. 571 : « smalt, émail de couleur bleue foncée, azurite ». Ce smalt est employé comme décoration chez Homère (comme dans la description de la muraille du palais d'Alcinoos), et se dit des vêtements de deuil de Thétis, de nuages, de cheveux.

185 Cette scène d'invocation à Hécate présente des similitudes avec les rituels entourés de noirceur accomplis par Ulysse lors de l'épisode de la nékuya : lui aussi revêt des vêtements sombres et sacrifie une brebis noire.

robe sombre, présent d'Hypsipyle (III, 1205) :

ἀμφὶ δὲ φᾶρος
ἔσσατο κυάνεον, τό ῥά οἱ πάρος ἐγγυάλιζεν
Λημνιάς Ὑψιπύλη

Il revêtit le manteau noir que lui avait offert la Lemnienne Hypsipyle.

Une occurrence au datif pluriel (ἐνὶ φάρεσι κυανέοισιν) s'applique également à ces vêtements prescrits par Médée, avec l'emploi du même substantif que précédemment (III, 1031) :

οἷος ἄνευθ' ἄλλων ἐνὶ φάρεσι κυανέοισιν
βόθρον ὀρύξασθαι περιηγέα·

(...) seul, sans tes compagnons, vêtu d'un manteau noir, creuse une fosse circulaire.

Au génitif singulier, l'adjectif caractérise les tourbillons de la mer bleu sombre dans laquelle plonge Thétis (IV, 843) :

Ἥ, καὶ ἀναΐξασα κατ' αἰθέρος ἔμπεσε δίναις
κυανέου πόντοιο·

Elle dit, et elle plonge de l'éther dans les tourbillons de l'eau bleue sombre.

L'adjectif indique aussi la couleur des les gouttes du sang¹⁸⁶ tombées de la tête de la Gorgone qui ont donné naissance à des serpents en Libye (IV, 1516)

Γοργόνος ἀρτίτομον κεφαλὴν βασιλῆι κομίζων,
ὅσσαι κυανέου στάγες αἵματος οὖδας ἵκοντο,
αἱ πᾶσαι κείνων ὀφίων γένος ἐβλάστησαν.

(Persée) qui ramenait au roi la tête fraîchement coupée de la Gorgone, toutes les gouttes de sang noir qui tombèrent sur le sol firent germer la race de ces serpents.

Au même cas, il s'applique à la nuit dans laquelle des jeunes filles s'émerveillent de voir briller un astre lorsque Jason paraît dans son manteau (I, 777) :

καὶ σφισι κυανέοιο δι' ἥερος ὄμματα θέλγει
καλὸν ἐρευθόμενος

Et sa belle couleur rougeoyante dans l'obscurité noire charme leurs yeux.

Trois emplois s'observent ensuite au nominatif féminin : un au singulier, pour décrire la spirale de « smalt¹⁸⁷ » qui court autour de la balle de Zeus enfant destinée à Eros (III, 140) :

186 Le sang est habituellement perçu comme noir, ce qui confirme la parenté de κυάνεος avec les autres adjectifs signifiant « noir ». Hunter (1989) lit cet emploi de κυάνεος appliqué à du sang comme une variation alexandrine par rapport aux les adjectifs homériques habituellement employés pour caractériser le sang (μέλαν et κελαινόν), p. 287.

187 Selon la traduction de F. VIAN,

κρυπταὶ δὲ ῥαφαὶ εἰσιν· ἑλιξ δ' ἐπιδέδρομε πάσαις
κυανέῃ.

Les coutures sont cachées ; une spirale de smalt court à sa surface (...)

Deux occurrences au pluriel répondent à un emploi homérique et désignent des cheveux, ceux de Calais et Zétès (I, 223) :

ἔνθα καὶ ἔνθα
κυάνεαι δονέοντο μετὰ πνοιῇσιν ἔθειραι.

De part et d'autre, leurs cheveux noirs flottaient au vent.

Les poils d'une barbe, celle d'Idas, sont également concernés par cette caractérisation (I, 474) :

δεύετο δ' οἶνω
χείλεα, κυάνεαί τε γενειάδες·

Le vin coulait de ses lèvres et de sa barbe noire.

Conclusion sur les couleurs.

L'étude des termes relatifs aux couleurs dans les *Argonautiques* montre qu'Apollonios porte un regard de peintre sur sa création poétique, mais ce regard porte davantage sur les effets de contrastes entre lumière et obscurité et ne s'exprime donc pas dans des talents particuliers de coloriste. Les couleurs employées se réfèrent davantage au spectre traditionnel et commun du « clair-obscur » qui rejoint le « blanc-noir ». Une présence appuyée de la couleur rouge apparaît dans la poétique d'Apollonios, qui relie par cette couleur les différents actants de son poème, dont le moteur principal est l'amour. Ainsi, les joues rouges d'Hypsipyle annoncent les joues empourprées de Médée ; le dieu Eros triomphant avec ses osselets annonce la rougeur flamboyante de Jason décrochant la toison d'or, elle-même annoncée par la rougeur solaire du manteau de l'Aisonide. La couleur rouge, fortement liée à la lumière et à des connotations solaires évidemment importantes dans le poème, assure une continuité thématique¹⁸⁸ dans l'épopée en bâtissant une géométrie lumineuse. Pour le reste, le poète alexandrin ne s'aventure pas dans des domaines d'exploration exotiques. Il se contente en effet d'adjectifs de couleur homérique traditionnels, sans option sémantique hardie.

188 Fowler (1989) fait cette même remarque sur la valeur thématique du rouge : « The word ἔρευθος, « red », is thematic in the *Argonautica* : it will take on several qualities and be a part not only of the magic but of the eroticism that pervades the poem » (p. 17).

Terme de couleur	Nombre d'occurrences	Éléments évoqués
Λευκός / λευκαίνω	8	Éléments du corps féminin (épaules, mains, genoux, seins) écume, cheveux, lait
ἀργινόεις	2	Écume, givre
πολιός	7	Cheveux, loups, écume, rivage, brume
ξανθός	7	cheveux
φοῖνιξ	2	Joues, aigrettes
ἔρευθος	5	Joues, manteau
Ἐρεύθομαι / ἐρυθαίνω	8	Joues, sang, toison
πορφύρεος	4	manteau
ποικίλος	1	fleurs
χλωρός	2	végétation
χλόος	3	joues
κυάνεος	14	Roches Cyanées, manteau, eau, sang, cheveux, smalt

Conclusion générale de l'étude lexicale :

L'ensemble de cette étude lexicale a pu révéler une présence particulièrement dense des termes renvoyant à la lumière et à l'obscurité, notamment dans leur dimension naturelle. Comme cela était prévisible, un dialogue permanent avec les occurrences homériques se met en place, dans une logique d'hommage mais également de subversion, surtout dans le cas des termes renvoyant à des effets lumineux autres que les couleurs : la lumière épique habituelle, reflet de la valeur guerrière, se voit alors régulièrement transposée dans le domaine érotique. À côté de cet ensemble fourni d'occurrences homériques, on observe par ailleurs l'emploi ponctuel de termes médicaux, et surtout une tendance à employer des termes plutôt usités par les tragiques ou à connotation tragique. Apollonios de Rhodes va même privilégier une sémantique tragique dans le choix de termes au départ épiques, ce qui est un reflet de sa poétique générale, à savoir l'écriture d'une épopée alexandrine à connotation fortement tragique. C'est ce que va confirmer le rôle de l'opposition lumière /obscurité dans le cadre du périple des Argonautes, et, plus généralement, dans la construction spatio-temporelle complexe des *Argonautiques*.

II La lumière et l'obscurité dans le périple des Argonautes : entre structuration et déstructuration de l'espace-temps.

L'épopée des Argonautes déploie l'aventure aux frontières du monde connu¹⁸⁹, la Colchide à l'Est et la Libye à l'Ouest¹⁹⁰, c'est-à-dire les deux pôles du levant et du couchant¹⁹¹. Le catalogue des Argonautes, à l'orée du poème, fonctionne à la fois comme une généalogie des héros et une périégèse des différentes régions de la Grèce. L'épopée peut donc avant tout se lire comme un récit de voyage¹⁹², voire comme une épopée « géographique¹⁹³ » marquée par une attention particulière à la construction de l'espace-temps. La lumière et l'obscurité, qui se manifestent notamment par la succession du jour et de la nuit, jouent un rôle primordial dans cette construction : éléments structurants, elles scandent la narration, façonnent les espaces traversés, donnent une cohérence au récit à travers le système de correspondances et d'échos qui existe entre elles. Qu'on ne s'y trompe pas cependant : l'espace et le temps sont en réalité des éléments complexes dans les *Argonautiques*. Le temps est ainsi loin d'être linéaire¹⁹⁴ : les épiphanies tirent les héros morts du passé ; certains lieux chthoniens marqués par une sauvagerie pré-civilisationnelle abritent des monstres immémoriaux comme Talos, ou le serpent colque d'Aiétés. Un feuilletage de temporalités¹⁹⁵ s'observe donc, dramatisé par les jeux de lumière et d'obscurité. L'avancée dans l'espace se double ainsi d'un voyage dans le temps, où les Argonautes se trouvent confrontés au passé, mais marquent également l'espace de leur empreinte pour les générations futures, ce que révèlent les nombreux αἶτια.

189 La carte dessinée par le périple relaté dans les *Argonautiques* épouse d'ailleurs en partie la carte du monde ptolémaïque, qui se prolonge vers l'Est et l'Inde à la suite des conquêtes d'Alexandre le Grand.

190 En I, 84-85, le narrateur précise que le devin Mopsos est condamné à mourir en Libye, τóσσον ἐκὰς Κόλχων, ὅσσον τέ περ ἡελίοιο / μεσσηγὺς δύσιές τε καὶ ἀντολαὶ εἰσορόωνται, c'est-à-dire aussi loin de la Colchide qu'il y a de distance que l'on voit entre les levers et les couchers de soleil.

191 Cela n'est guère étonnant dans le cadre d'un mythe fondamentalement solaire.

192 D. MEYER, dans son article « Apollonius as a Hellenistic geographer », rappelle la parenté et la porosité des genres à l'époque hellénistique. Un récit de voyage est ainsi souvent prétexte à des exposés scientifiques de géographie physique, comme chez Timosthène, autre auteur rhodien : « Science and storytelling meet sometimes in surprising combinations » (p.226). La même polyvalence générique s'observe dans le cas du poème d'Apollonios.

193 D. MEYER assimile Apollonios de Rhodes à un géographe qui combinerait à la fois géographie et géographie littéraire, puisqu'il procède à une véritable archéologie du passé littéraire de la Grèce. La description attentive des paysages reflète cette double sensibilité : « Landscape description has been generally understood either as a manifestation of the poet's learning or even as a romantic backdrop reflecting the inner world of the travellers » (p. 222).

194 Le temps des *Argonautiques* est partagé entre progression linéaire (succession logique des journées) et feuilletage temporel (rencontres avec le passé et les événements marquants de l'histoire grecque ; anticipations du narrateur sur la réception du mythe des Argonautes par les générations à venir).

195 Les nombreuses digressions étiologiques qui accompagnent les différents arrêts des Argonautes peuvent rendre la lecture discontinue. C'est souvent pour cette raison que l'on a pu reprocher à l'oeuvre des déséquilibres internes dans la structure, notamment entre la clarté rigoureuse du chant III et la densité des autres chants.

Les *Argonautiques* mettent ainsi en scène une périégèse de l'*ékoumène* grec dans une épopée alexandrine qui y projette les interrogations de son temps. Nous verrons dans un premier temps que la succession naturelle du jour et de la nuit, avec la description particulièrement travaillée des levers et couchers de soleil, structure l'épopée et dessine un apparent journal de bord, mais que cette structuration est discontinue selon les différents chants, et que la coloration émotionnelle liée au jour et à la nuit peut s'avérer sensiblement différente d'un épisode à un autre, au point de dérouter le lecteur. En nous intéressant en parallèle au rôle des dieux, pourvoyeurs de signes lumineux dans un espace marin souvent hostile et obscur, nous verrons qu'il jouent un rôle ambigu dans cette épopée alexandrine, en se révélant à la fois présents et absents, intéressés et indifférents, souvent invisibles aux yeux de ceux à qui ils portent secours. Leur lumière divine disparaît alors aux yeux des mortels. Dans une deuxième sous-partie, nous verrons que le périple des Argonautes est assimilable à une catabase, même s'il n'y a pas de catabase à proprement parler dans le poème. Les héros croisent néanmoins les portes des Enfers, affrontent des divinités infernales et archaïques, viennent à bout de créatures chthoniennes et affrontent le désert et la mer, qui sont deux images des Enfers et de leur obscurité opaque. Les Argonautes viennent cependant à bout de ces catabases successives, menaces d'obscurité permanente, grâce aux lumières de la civilisation grecque dont ils sont l'incarnation.

1 Lumière et obscurité dans le périple des Argonautes : un système de signes ambigu.

Au cours de leur périple, les Argonautes sont confrontés à de nombreuses manifestations de lumière et d'obscurité, qui n'ont pas toute la même valeur et ne s'avèrent pas toujours structurantes¹⁹⁶. La succession du jour et de la nuit, plus marquée encore chez Apollonios que chez Homère dans la description des levers et couchers de soleil, scande les journées en même temps que les différents épisodes ; elle implique cependant une coloration émotionnelle qui ne correspond pas toujours aux attentes. L'étude lexicale a montré que la lumière n'émanait pas uniquement du soleil : les différentes sources de lumière (carnation, armes, toison) se répondent et fonctionnent en écho dans les *Argonautiques*, au point de tracer une géométrie lumineuse qui relie les différents épisodes entre eux et renforce la structure du poème. Les autres pourvoyeurs de lumière de l'épopée sont enfin les dieux, qui signalent ainsi leur présence et apportent ponctuellement leur aide aux Argonautes. La relation entre les hommes et les dieux s'avère néanmoins discontinue et leurs signes, ambigus. Lumière et obscurité contribuent à la structure de la narration autant qu'elles l'interrogent.

¹⁹⁶ La question de la structure du poème a fait l'objet de nombreuses études, notamment celle de C.PIETSCH, *Die Argonautika des Apollonios von Rhodos. Untersuchungen zum Problem der einheitlichen Konzeption des Inhalts* (1999).

A Levers et couchers de soleil : un élément structurant des Argonautiques ?

1 Esquisse d'un journal de bord.

Mis à part le chant III, qui implique une mise à l'ancre de l'Argo en Colchide, le poème épouse le rythme de la navigation¹⁹⁷. La succession du jour et de la nuit est le premier élément qui délimite les différentes journées et permet de scander la narration. Chez Homère, le jour qui se lève est généralement synonyme d'un début d'action, tandis que la nuit est généralement le temps du repos et du chant poétique. Chez Apollonios, on observe globalement le même genre de répartition, même si, de manière surprenante, le poète alexandrin consacre davantage de passages à une description parfois détaillée de ces levers et couchers de soleil. Cela est sans doute dû au fait que les *Argonautiques* peuvent être lus comme un récit de voyage construit comme une sorte de journal de bord. La mention des aurores et des crépuscules a en effet au départ une visée utilitaire : dans le contexte de la navigation, souvent sous forme de cabotage, en conformité au mode de navigation antique, et en absence de boussole, le lever et le coucher du soleil fournissaient des indicateurs précieux. Le temps se révèle parfois marqué avec plus de précision que l'espace, dans la mesure où la longueur de la distance couverte par les Argonautes jusqu'en Colchide oblige le poète à passer très vite sur les escales et à se contenter d'énumérer les toponymes rencontrés, contournés ou aperçus depuis le navire. Les références à l'aurore et au crépuscule marquent ainsi à la fois le tempo de la navigation et le tempo épique. Ce rythme connaît cependant des variations en fonction des chants concernés¹⁹⁸. Les levers et couchers de soleil sont décrits plus ou moins longuement en fonction des circonstances, mais contribuent grandement à la construction de la colonne vertébrale de l'oeuvre.

Dans le contexte récurrent de la navigation, ils ont une valeur plutôt neutre. Ils servent à indiquer l'expression de la durée, donne une idée du nombre de jours passés à naviguer ou du temps de séjour dans un endroit précis¹⁹⁹. Dans le chant I, si la description du départ de l'Argo à l'aube est particulièrement travaillée (I, 519-558²⁰⁰), le début de la navigation est scandé rapidement, avec des

197 Le poème s'achève précisément sur le débarquement des Argonautes à Pagases, c'est-à-dire au port même qui était leur point de départ (IV, 1780-1781). Le poète achève son chant au même moment où le navire jette l'ancre, ce qui assimile l'écriture poétique à un voyage en mer parallèle. J. MURRAY va jusqu'à assimiler l'Argo au poème lui-même dans son article « The construction of the Argo in Apollonius Rhodius' *Argonautica* » (2005). C'est une hypothèse qui nous semble tout à fait pertinente et que nous reprendrons.

198 M. WILLIAMS (*Landscape in the Argonautica of Apollonius Rhodius*) consacre un chapitre entier de son étude à la succession du jour et de la nuit. Elle remarque que les scènes d'aurore et de crépuscule ne bénéficient pas du même traitement en fonction de leur position dans les différents chants.

199 Par exemple, comme lorsque les Argonautes sont immobilisés pendant douze jours chez les Dolions (I, : ce nombre de douze jours est d'ailleurs topique chez Homère, en particulier dans l'*Odyssée*).

200 Dans l'ensemble des paragraphes suivants, nous cherchons à déterminer le rôle de borne temporelle des aurores et crépuscules au fil des quatre chants des *Argonautiques*. Ce marquage du temps, assez systématique, ne présente pas

notations brèves, le plus souvent sous la forme de simples adverbes. Le navire passe le long de différents caps (I, 580-587) et s'arrête à la nuit tombée : les expressions ἐσπέριοι et ὑπὸ κνέφας décrivent sans ambages le crépuscule. La nuit, moment de l'arrêt de la navigation, correspond le plus souvent à un arrêt des vents²⁰¹. Même si les Argonautes peuvent ramer en absence de vent dans leur voile, la nuit est généralement consacrée au repos. L'arrivée de l'aurore correspond au contraire à un nouveau départ, avec une reprise des vents. Les départs successifs à l'aube ne font pas non plus l'objet d'une évocation détaillée. L'adverbe ἡῶθεν suffit (I, 594), remplacé au besoin, et dans un souci de variation, par ἤρι (I, 601). Ces adverbes sont souvent placés en ouverture, comme pour représenter concrètement des balises lumineuses nettes. L'expression ἡελίοιο δυομένου (au coucher du soleil), qui renvoie à la lumière crépusculaire, intervient régulièrement pour marquer la mise au mouillage de l'Argo sur un rivage donné à la tombée de la nuit : c'est à ce moment de la journée que les Argonautes abordent par exemple en Chersonnèse (I, 924-925).

Dans le chant II, passage de navigation critique puisqu'il met en scène le franchissement des Symplégades, étape symbolique forte de la geste des Argonautes, le marquage temporel se répartit également entre des nuits synonymes d'arrêt et des aubes marquant le départ. La nuit se fait cependant plus présente, oppressante et menaçante que dans le chant I. Comme chez Homère, la nuit est consacrée à l'arrêt des combats et aux soins apportés aux blessés (II, 155 : διὰ κνέφας), mais elle entoure d'autres contextes plus angoissants : les fils de Phrixos rencontrés à la fin du chant sont pris dans une tempête qui survient en contexte nocturne et brouille tous les repères (II, 1102 : νυκτὶ). C'est également de nuit que les Argonautes longent des lieux marqués par des récits malheureux, emplis de deuil, de souffrance et de déception, comme la côte assyrienne, où Zeus et Apollon se font tromper par Sinope (II, 944), l'île d'Arès, où Oïlée est blessé (II, 1030), et bien sûr les montagnes du Caucase, où les Argonautes entendent au loin les cris de Prométhée (II, 1246 : ἐννύχιοι). Ils arrivent enfin vers le bois d'Arès, lieu où se trouve la toison d'or, de nuit (II, 1260 : ἐννύχιοι). La description spatiale s'accompagne ainsi de notations temporelles qui prennent une nette coloration émotionnelle. Les aurores sont comme dans le chant I liées à la reprise des activités maritimes : les héros quittent la terre des Bébryces (II, 164-168), partent de l'île d'Apollon Matinal (II, 720-721), laissent les Mariandynes (II, 899) et quittent l'île d'Arès (II, 1228-1230).

d'intérêt stylistique particulier. Les récurrences sont explicitées, mais les passages cités entre parenthèses ne feront qu'occasionnellement l'objet d'une citation complète.

²⁰¹Ce lien entre lumière, obscurité et vents, très présent chez Apollonios, confirme la dimension de journal de bord de cette épopée. Les vents, symbole du souffle poétique et du souffle qui permet aux instruments à vent de fonctionner, ont également une valeur métaboétique comme nous le verrons plus loin.

Le chant III a toujours été considéré comme une sorte d'épisode à part²⁰² et a été par conséquent souvent étudié pour lui-même. S'il ne comporte pas d'épisodes de navigation, il n'en est pas moins marqué par cette alternance jour/nuit qui se trouve au contraire dramatisée pour mettre en scène les événements critiques, comme la décision de Médée d'aider les Argonautes. Le chant III est en effet marqué par un surprenant resserrement temporel qui l'isole des chants précédents. Il ne se déroule que sur quatre jours, là où le chant I s'étendait sur trente-et-un jours, et le chant II sur soixante-neuf jours. La lumière solaire, prééminente dans ce chant qui se déroule en Colchide, pays gouverné par le fils d'Hélios, délimite clairement la durée de chaque jour. Le dernier vers du chant II signale le lever d'une aurore nouvelle marquant le début du premier jour du chant III. Le deuxième jour, marqué par la brillance lumineuse de l'aurore, se lève aux vers 828-829, soit à peu près aux deux tiers du chant :

Ἡ δ' ἐπεὶ οὖν τὰ πρῶτα φαεινομένην ἴδεν ἡῶ
παρθενική

Dès qu'elle eut aperçu les premières lueurs de l'aurore, la jeune fille...

Le troisième jour, jour préparatoire de la tâche du lendemain, occupe le moins de place dans le chant III. Il est néanmoins signalé par le lever d'une aurore brièvement mentionnée (1172). L'aurore qui se lève sur le quatrième jour fait l'objet d'une évocation plus poétique (1223-1224) :

ἤδη δὲ φῶς νιφόεντος ὑπερθεν
Καυκάσου ἡριγενῆς Ἥως βάλεν ἀντέλλουσα.

Déjà, au-dessus du Caucase neigeux, l'aurore, fille du matin, s'était levée et répandait sa clarté.

Cette description de l'aurore est ce qui se rapproche le plus des formules homériques chez Apollonios (notamment avec l'adjectif ἡριγενής). Elle succède aux invocations nocturnes et occultes à Hécate et éclaire d'un jour optimiste le début de l'épreuve de Jason. Le chant III se clôt d'ailleurs sur la fin de la tâche de l'Aisonide (III, 1407) :

Ἥμαρ ἔδν, καὶ τῷ τετελεσμένος ἦεν ἄεθλος.

Le jour tomba, et son épreuve était totalement achevée.

La forte unité du chant III, nettement scandée, s'oppose aux notations éparses des chants précédents. Son équilibre s'oppose à la linéarité un peu discontinue des autres chants qui fonctionnent comme des journaux de bord. Le voyage de retour n'a cependant rien à voir avec le

²⁰²Il peut presque être lu comme une tragédie présente au beau milieu de l'épopée. La prise de distance avec le modèle homérique se double d'une grande influence des poètes tragiques chez Apollonios. C'est un mouvement général, étudié notamment par Nishimura Jensen dans *Tragic epic or epic tragedy : narrative and genre in Apollonius of Rhodes' Argonautica* (1996).

voyage aller.

Le chant IV, chant du retour et de la conquête de la toison d'or, confirme une progression du poème vers toujours plus d'obscurité²⁰³, au risque de se confronter à une nuit radicale. Celle de la nuit κατούλας décrite lors du naufrage en mer de Crète en marque le point d'orgue. Un déséquilibre du rapport jour/nuit s'observe : la nuit est placée au premier plan, alors que la logique habituelle voudrait que les actions se passent durant la période diurne, comme c'est généralement le cas chez Homère. Cette prédominance de la nuit pourrait en partie s'expliquer par la présence de Médée parmi les Argonautes, sachant que la nuit a partie liée avec la féminité, la magie et l'irrationnel. Le chant IV s'ouvre d'abord sur la nuit, qui est un moment de complot du côté d'Aiétés et des Colques (IV, 7 : παννύχιος) et de fuite pour Médée, à la clarté de la lune (Méné) qui s'adresse à elle (IV, 54-65). La dernière partie de cette nuit qui suit immédiatement l'accomplissement de l'épreuve de Jason est aussi le théâtre du vol de la toison d'or dans le bois d'Arès (IV, 110). Jason et Médée rejoignent les Argonautes à l'aube (I,183) et tous décident de partir dès le petit jour pour semer les Colques lancés à leur poursuite par Aiétés. Après quelques jours de navigation, un autre épisode se passe durant la nuit : il s'agit du meurtre d'Apsyrtos, frère de Médée (IV, 437). La nuit apparaît particulièrement noire²⁰⁴, comme pour envelopper d'obscurités et épaisses ténèbres le lieu du crime. A partir de cet événement fondateur, la nuit prend une connotation le plus souvent tragique dans l'ensemble du chant. Ils arrivent à l'aurore sur l'île de Circé afin de se purifier (IV, 670). Le lecteur apprend que la tante de Médée a passé une nuit agitée, marquée par un cauchemar prémonitoire (la souillure de Médée après le fratricide). L'aurore est brièvement marquée en IV, 885, avant que ne commence la deuxième redoutable épreuve des Argonautes, le passage des Planctes, correspondant des Symplégades du voyage aller. Le passage du jour à la nuit et de la nuit au jour est moins marqué par la suite. Le poète semble préférer composer des épisodes plus longs et caractérisés par un contexte nocturne. Après avoir longé le rivage où paissent les bœufs d'Hélios, les héros arrivent à l'aube chez les Phéaciens, à Drépané (IV, 981). Un long passage est consacré à la nuit de noces clandestines de Jason et Médée (IV, 1068-1169). Cette nuit est suivie d'une description de l'aurore particulièrement euphorique (IV, 1170²⁰⁵). Après l'épisode phéacien, la temporalité se brouille. Les Argonautes essuient une tempête qui dure neuf jours et neuf nuits (IV, 1233-1234) avant d'errer en Libye pendant une durée indéterminée. Le salut apparaît par étapes successives, sans descriptions détaillées d'aurores ou de crépuscules. Cette économie de moyens sur la fin du chant sert peut-être à

203 Cette obscurité peut contribuer à faire ressortir avec d'autant plus d'éclat la toison d'or, que ce soit dans le bois d'Arès ou dans la grotte des Nymphes.

204 Il est en effet question du « noir nuage de la nuit », νυκτός τε μέλαν κνέφας (IV, 437).

205 L'image de joie apportée par la lumière correspond à la fois aux réjouissances du mariage et au soulagement d'échapper aux Colques. Cette impression sera néanmoins vite démentie ; nous y reviendrons.

faire ressortir avec d'autant plus de force la nuit sépulcrale qui frappe sans crier gare les Argonautes, nuit suivie d'une épiphanie éclatante d'Apollon Aïglètès (IV, 1710) qui signe définitivement la sortie du tunnel obscur et angoissant que constitue le chant IV.

L'alternance jour-nuit joue donc chez Apollonios comme chez Homère un rôle structurant, surtout en contexte de navigation : l'épopée épouse alors peu ou prou la structure d'un journal de bord. Ces notations utilitaires sont cependant peu développées et sont les moins intéressantes du poème. Dans ce cadre strictement maritime, la nuit correspond à une période d'inaction et de danger en raison de la perte de repères à laquelle elle donne lieu. Le jour, et notamment l'aurore, correspondent au contraire à une reprise de la navigation et le plus souvent à l'arrivée des vents. Le chant III se distingue du reste du poème en constituant comme une sorte de tragédie nichée au cœur de l'épopée, avec une dramatisation plus détaillée de la lumière et de l'obscurité, plus proche de la démarche poétique d'Apollonios. Dans des évocations plus détaillées et marquées par une forte coloration émotionnelle, le poète se permet en effet quelques écarts et jeux avec la tradition homérique, au risque de déformer la structure apparente de l'épopée. Pour reprendre l'expression de Williams dans *Landscape in the Argonautica of Apollonius Rhodius* : « After establishing a pattern between context and time of day, Apollonius is able to pervert it²⁰⁶ ». Respect et subversion des codes homériques : chez Apollonios, ce mouvement est souvent double. Le traitement de l'alternance entre lumière et obscurité en est un exemple.

2 Une prise de distance par rapport aux codes homériques : variation et coloration émotionnelle. De l'apaisement homérique à l'ironie tragique.

Chez Homère, les descriptions de ces scènes ont une dimension topique et codifiée qui connaît assez peu de variations. Les aurores et crépuscules font ainsi l'objet d'une description formulaire et attendue, qui n'occupe généralement qu'un seul vers. Seuls les épithètes varient un peu : l'aurore est tour à tour « aux doigts de rose²⁰⁷ », « au trône d'or » ou « à la robe de safran » (notamment dans l'*Odyssée*). Cette description certes poétique mais généralement brève d'un événement météorologique familier s'accompagne rarement d'une coloration émotionnelle²⁰⁸. Pour ce qui est des couchers de soleil, De Jong²⁰⁹ remarque qu'ils sont dans le corpus homérique plus nombreux que les levers de soleil. Cela s'explique peut-être du fait que la tombée de la nuit sur l'action permettait également au poète récitant de faire lui-même une pause : le cadre fictif reflétait ainsi le cadre réel de la performance poétique. Cette division temporelle naturelle a sans doute

206 p. 39.

207 C'est d'ailleurs la formule la plus connue : ἥμος δ' ἡριγένεια φάνη ροδοδάκτυλος Ἥως.

208 Sauf exceptions.

209 « Sunset and sunrises in the Argonautica » (2006), p. 23.

facilité le travail des philologues de l'époque alexandrine, notamment Zénodote, qui a pu être préposé à la division des différents chants des épopées homériques. La division des chants s'appuie ainsi sur le déroulé des journées et sur la course du soleil.

Chez Apollonios, auteur marqué par un rapport complexe à son modèle homérique, on remarque un nombre étonnamment élevé de levers et de couchers de soleil²¹⁰. Comme nous l'avons vu précédemment, ils sont parfois esquissés rapidement, à l'aide d'un simple adverbe temporel, ou font l'objet d'une description plus développée. Cette augmentation du nombre de références au lever du jour et à la tombée de la nuit indique une volonté d'orchestration dramatique du poème autour du couple lumière-obscurité. En effet, les aurores et crépuscules chez Apollonios de Rhodes se teignent d'une coloration émotionnelle plus systématique dont le poète peut régulièrement prendre le contre-pied en choisissant de l'interroger. De fait, Apollonios de Rhodes ne se calque pas entièrement sur les codes de l'expression temporelle homérique. La différence la plus significative est par exemple que les aurores interviennent à la fin des chants (chants I et II) alors qu'elles en marquent au contraire le début chez Homère : la réécriture des codes homériques par inversion est d'ailleurs l'un des traits stylistiques récurrents d'Apollonios. Là où Homère associe le jour au combat et la nuit à certaines notions topiques, comme l'arrêt des combats (sauf certaines exceptions, comme la Dolonie dans le chant X de l'*Iliade*), le repos et l'érotisme (comme dans l'*Odyssée*), Apollonios associe rarement la tombée de la nuit à un moment de paix : c'est au contraire le point de départ de scènes d'angoisse (comme pour les monologues intérieurs de Médée dans le chant III), de rixes (entre Idas et Télamon dans le chant I) ou plus généralement de grande confusion (méprise chez les Dolions ; recherche d'Hylas dans le chant I). Une coloration affective est ainsi régulièrement associée à la tombée de la nuit par anticipation des malheurs qu'elle pourrait apporter avec elle. Le poète s'ingénie également à tromper l'horizon d'attente du lecteur par ses jeux de lumière et d'obscurité.

Ainsi, au début du chant I, la veille du départ, la nuit tombe sur les Argonautes et installe un cadre apparemment propice à l'apaisement et à la commensalité, comme dans certaines scènes de l'*Iliade*. Les jeunes gens sont rassemblés dans la mesure et l'harmonie (I, 450-460) :

Ἥμος δ' ἡέλιος σταθερὸν παραμείβεται ἡμαρ,
αἱ δὲ νέον σκοπέλοισιν ὑποσκιάωνται ἄρουραι,
δειελινὸν κλίνοντος ὑπὸ ζόφον ἡελίοιο,
τῆμος ἄρ' ἦδη πάντες ἐπὶ ψαμάθοισι βαθεῖαν
φυλλάδα χευάμενοι πολιοῦ πρόπαρ αἰγιαλοῖο
κέκλινθ' ἐξείης· παρὰ δέ σφισι μυρὶ ἔκειτο
εἶδατα, καὶ μέθυ λαρόν, ἀφυσσαμένων προχόησιν

210 C'est ce que remarque I. DE JONG (2006) : «The first thing to note when talking about sunrises and sunsets in Apollonius Rhodius is that, though he is not as systematic as Homer, he does surprisingly often record nightfall and sunrise » (p. 29).

οἶνοχόων· μετέπειτα δ' ἀμοιβαδὶς ἀλλήλοισιν
μυθεῖνθ', οἷά τε πολλὰ νέοι παρὰ δαιτὶ καὶ οἶνω
τερπνῶς ἐπιόωνται, ὅτ' ἄατος ὕβρις ἀπεΐη.

À l'heure où le soleil dépasse la station du zénith, et que les campagnes commencent à s'obscurcir sous l'ombre des rochers, tandis que le soleil descend pour plonger dans les ténèbres du soir, c'est alors que tous, après avoir étendu un lit de feuillage sur le sable, s'étaient couchés l'un à côté de l'autre le long du rivage blanchissant. Près d'eux étaient disposés mille mets et le vin délectable, que les échansons puisaient avec des cruches. Ensuite, ils conversaient entre eux et se lançaient de ces plaisanteries que les jeunes gens ont plaisir à faire en contexte de banquet, lorsque la funeste démesure est absente.

Cette scène de coucher de soleil, qui convoque des éléments naturels et champêtres, installe au premier abord une atmosphère apaisée et civilisée, résultat d'un retour aux affaires privées et à un partage conjoint de nourriture et d'amitié. Le poète souligne lui-même que l'ὕβρις en est absente. Très vite, le banquet crépusculaire est cependant gagné par la tension : la nuit qui tombe place Jason face à l'étendue de ses responsabilités en rixe alors même que les Argonautes viennent de se rassembler et n'ont pas encore l'excuse d'un long compagnonnage propice aux tensions et aux rivalités. On passe de l'harmonie au chaos en l'espace de quelques vers. Le poète est donc susceptible de mettre en place des descriptions apaisées du coucher du soleil immédiatement suivies de scènes d'une tension extrême.

Ce jeu sur les attentes du lecteur s'applique également aux scènes d'aurore, qui peuvent présenter la même duplicité. La lumière, pôle opposé positif de la lumière, s'avère en réalité souvent duplice chez Apollonios. Elle peut ainsi donner de faux espoirs, ou s'avérer d'une ironie toute tragique qui naît de l'ironie du sort, et réduit à néant tous les efforts des personnages humains. Un premier exemple est fourni par le devin Idmon²¹¹, qui recourt à l'empyromancie pour lire l'avenir de l'expédition dans les flammes. L'expédition est elle-même placée sous de bons auspices d'après le présage optimiste du feu. Mais Idmon lit également dans la lueur brillante du foyer l'annonce programmée de sa propre mort (IV, 449). L'ironie est d'autant plus cinglante que le devin se réjouit au départ à la vue de la lueur de sa flamme (I, 436-438) :

(...) γήθει δὲ σέλας θεεύμενος Ἴδμων
πάντοσε λαμπόμενον θυέων ἅπο τοῖό τε λιγνὸν
πορφυρέαις ἐλίκεσσιν ἐναΐσιμον αἰσσοῦσαν·

Idmon regardait avec joie la flamme du sacrifice qui brillait de tous côtés et la lumière qui s'en élevait en sombres tourbillons, heureux présage.

211 L'étymologie du nom de ce devin indique clairement qu'il est celui qui « sait ». Ironiquement, son savoir ne lui permet pas d'échapper à son destin.

La compétence d'Idmon, personnage versé dans la mantique, se retourne donc fatalement contre lui dans un mouvement d'ironie tragique. Certaines aurores, avec leurs effets d'éclairage oblique, participent à cette installation du tragique au sein du poème d'Apollonios²¹². C'est le cas d'une aurore qui se lève sur Phinée, personnage d'aveugle qui fait un peu songer à Oedipe (et à Tirésias) à travers le sort qui lui est échu. Une fois les Harpies mises en fuite, Jason se tourne vers le vieillard et lui souhaite de pouvoir un jour recouvrer la vue pour sortir définitivement du flot de malheurs dans lequel il est plongé (II, 441-442) :

εἰ δὲ καὶ ὀφθαλμοῖσι φῶς πόροι ἢ τ' ἂν οἴω
γηθήσειν, ὅσον εἶπερ ὑπότροπος οἶκαδ' ἰκοίμην.

Si le dieu (Apollon) rendait la lumière à tes yeux, je pense que j'en aurais autant de joie que s'il m'était donné de rentrer chez moi !

Ce souhait sincère de l'Aisonide, qui montre la profonde humanité de ce héros²¹³, se heurte néanmoins au fatalisme de Phinée, autre personnage apollinien de cette épopée, qui choisit de se conformer au sort que lui a réservé Apollon (II, 257-258). Jason se réjouirait si l'aveugle était capable de contempler de nouveau la lumière (φῶς), tout comme Idmon se réjouit de voir la flamme renvoyer un éclat chaleureux synonyme de vie et d'un heureux retour de l'Argo. L'occurrence γηθήσειν (II, 442) semble ainsi faire écho au terme γήθει (I, 436) : tous deux sont placés en tête de vers et traduisent le même type de sentiment. La lumière correspond à la joie et à la vie. Du reste, l'expression « voir la lumière » est courante dans l'idiolecte tragique et constitue un parfait synonyme du verbe vivre. Elle survient souvent lorsque des personnages s'apprêtent à mourir²¹⁴, comme Iphigénie dans l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, où la fille d'Agamemnon s'écrie (1505-1509) :

ἰὼ ἰὼ ·
λαμπαδοῦχος ἁμέρα
Διὸς τε φέγγος, ἕτερον αἰ-
ῶνα καὶ μοῖραν οἰκήσομεν.
χαῖρέ μοι, φίλον φῶς.

« Iô iô ! Flambeau du jour, splendeur de Zeus, une autre vie, un autre destin vont être mon partage. Adieu, clarté chérie !²¹⁵ »

Or il ne sera plus donné à Phinée de voir la lumière, de même qu'Idmon n'échappera pas à sa propre mort. Au beau milieu de cette discussion sur la lumière et la vue entre Jason et Phinée, une

212 La scénographie des aurores et des crépuscules chez Apollonios de Rhodes confirme donc le mouvement général qui avait déjà été pressenti dans l'étude lexicale, à savoir un mouvement de réécriture de la matière homérique avec des connotations inspirées des tragiques.

213 Le vœu qu'il formule à l'égard du vieillard est particulièrement quand on sait la grandeur de l'espoir qu'il place dans la possibilité du retour en Hellade, le fameux νόστος.

214 Cette invocation à la lumière, qui est un adieu traditionnel dans la tragédie grecque, apparaît dans d'autres drames d'Euripide : *Alceste*, 206-207 ; *Hécube*, 411-412.

215 Trad. F. JOUAN, *Euripide t. VII*, CUF, p. 120.

aurore de type homérique, désignée par Apollonios par un adjectif substantivé, Ἡριγενής, se lève sur un personnage par définition incapable de la voir. Elle prend alors une teinture ironique :

Αὐτίκα δ' οὐ μετὰ δηρὸν ἀμειβομένων ἐφαάνθη
Ἡριγενής·

Or peu après, au milieu de leur conversation, brilla celle qui est née au matin.

La lumière jette un coup de projecteur tragique sur le personnage de l'aveugle. Elle semble souligner la misère de sa condition et écarter à jamais de lui la joie de voir le jour. Le fait qu'elle surgisse en plein milieu d'une conversation qui porte sur l'incapacité irrémédiable de voir la lumière est probablement un geste ironique orchestré par le narrateur. Un autre effet d'éclairage ironique apparaît encore lorsque l'aurore se lève sur une scène de désastre au chant I, lors de l'épisode du massacre des Dolions, peuple pourtant allié des Argonautes, que les jeunes héros massacrent en raison d'une méprise causée par le contexte nocturne. Ils débarquent en pleine nuit sans se rendre compte qu'ils sont simplement revenus à leur point de départ (I, 1018-1020) :

αὐτίς ἐυξείνοισι Δολίοσιν ἐκ δ' ἄρ' ἔβησαν
αὐτονυχί· Ἱερὴ δὲ φαίνεται ἥδ' ἔτι πέτρῃ,
ἧ πέρι πείσματα νηὸς ἐπεσσύμενοι ἐβάλοντο.

La même nuit, ils débarquèrent derechef chez les accueillants Dolions. On appelle encore de nos jours sacrée la pierre à laquelle ils ont amarré le navire.

La dénomination de la pierre et l'épithète d'εὐξείνος appliquée aux Dolions prend bien entendu une valeur ironique. Dans un geste théâtral, le jour qui se lève révèle toute l'étendue de la méprise (I, 1053-1054) :

Ἦῶθεν δ' ὅλοῃν καὶ ἀμήχανον εἰσενόησαν
ἀμπλακίην ἄμφω·

Mais à l'aube, on reconnut dans les deux camps l'erreur funeste et irréparable.

Une dialectique classique entre la nuit qui plonge dans l'ignorance et le jour qui ouvre à la connaissance est réinvestie ici. La lumière projetée tout à coup sur l'erreur de l'un et l'autre camp est d'une ironie tragique qui donne à voir la faiblesse humaine ; elle a également une forte portée théâtrale, en semblant lever le rideau sur le désastre. La scène semble annoncer le lever de brouillard à Trasimène chez Polybe²¹⁶, où la lumière montre l'étendue des pertes. Apollonios procède donc à un jeu ambivalent de reprise et de subversion des codes homériques dans la présentation des aurores et crépuscules. Il leur assigne plus régulièrement une coloration émotionnelle, au risque de prendre le contre-pied des attentes du lecteur quant à leur connotation. Les signes lumineux présents dans les *Argonautiques* en construisent cependant très nettement la

216 *Histoires*, III, XI.

structure sur le plan narratologique.

B Les géométries lumineuses structurantes de la narration des Argonautiques.

Même si le système de signes lumineux mis en place par le poète alexandrin peut s'avérer duplice, en revanche, sur le plan structurel, les grilles de lecture narratologiques établies par G. Genette²¹⁷ s'appliquent parfaitement. Les *Argonautiques* se prêtent particulièrement bien à ce type de lecture. La composition de ce poème s'appuie de fait sur une construction aussi savante que solide, où les effets lumineux, par leur récurrence, constituent une véritable colonne vertébrale. Des parcours lumineux apparaissent clairement aux yeux du lecteur, surtout après relecture. Ils se détachent nettement sur un fond d'obscurité²¹⁸ qui marque le plus souvent le périple des Argonautes. Certains parcours lumineux ménagent ainsi des effets de transition en facilitant le passage d'un chant à l'autre ; d'autres se répondent à travers des échos à l'origine de constructions annulaires fortement appréciées des poètes de l'époque hellénistique²¹⁹. Certains phénomènes lumineux allument encore des signaux au cœur de la diégèse en établissant des effets programmatiques de prolepse ou récapitulatifs d'analepse. L'épopée d'Apollonios est donc constamment parcourue d'effets de miroir où la lumière dessine nombre de géométries lumineuses qu'il s'agit de distinguer ici.

L'étude du rôle de scansion temporelle de l'alternance jour/nuit a clairement fait apparaître le rôle structurant (et parfois déstructurant) des aurores, véritables balises ponctuant les étapes de l'itinéraire emprunté par l'Argo. À cette fonction de scansion temporelle s'ajoute un effet de transition diégétique. L'orchestration de la composition est soignée : les chants I et II se terminent ainsi sur une scène d'aurore : Ἡὼς δ' οὐ μετὰ δῆρὸν ἐελδομένοις φαάνθη²²⁰ (I, 1364 et II, 1285), selon une formule identique qui sert à la fois d'épilogue au chant qu'elle conclut et de lever de rideau au chant suivant. L'aurore ménage une transition entre les trois premiers chants. Le chant III, dont les critiques ont souvent souligné la relative autonomie, se distingue des deux autres chants en

217 Notamment dans *Figures III*. Ses analyses ont d'ailleurs été appliquées à la lettre aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes par M. FUSILLO, dans *Il tempo delle Argonautiche. Un'analisi del racconto in Apollonio Rodio*. Rome : Edizioni dell'Ateneo, 1988. Il fait certaines remarques assez rapides sur le traitement de la lumière et de l'obscurité dans une dimension narratologique, notamment les épiphanies divines.

218 Cette obscurité peut être celle de la nuit, comme dans le chant IV, ou celle de la mer, élément traditionnellement associé à la nuit.

219 *L'Europè* de Moschos qui est un *epyllion*, suit ainsi un schéma annulaire.

220 Chez F. VIAN, ce vers final du chant I est athétisé. Il peut paraître étonnant qu'Apollonios ait voulu clore ses deux premiers chants sur deux vers identiques. Nous pensons que cette hypothèse n'est pas improbable, et même qu'elle est un effet de construction sciemment agencé. Du reste, même sans ce vers final, le chant I se clôt malgré tout sur une scène d'aurore : (...) κόπησιν ἄμ' ἡελίῳ ἐπέκελσαν (I, 1362).

se concentrant sur le terme de l'épreuve imposée par Aïétès. Il s'agit cependant d'un phénomène lumineux, cette fois-ci le coucher du soleil, dans un effet de renversement. La lumière solaire crée une sorte de sas entre les différents chants et facilite le passage de l'un à l'autre. Ces effets de transition s'accompagnent de parallélismes qui dessinent d'autres chemins lumineux.

L'épiphanie divine, manifestation lumineuse éblouissante, revient comme un *leitmotiv* dans la composition apollonienne, où elle établit des effets de correspondance comme agencées en chambres d'échos. Ce sont évidemment les épiphanies du dieu Apollon, dieu de lumière, qui forment une première construction en miroir saisissante. Les deux apparitions du dieu semblent se répondre l'une l'autre, à la fois par leur position dans le poème, le volume textuel qu'elles y occupent, ainsi que par les éléments thématiques qui y interviennent. La première épiphanie du fils de Léto se produit au milieu du chant II (669-693), soit environ 2200 vers après le début du poème, tandis que la deuxième épiphanie intervient à la fin du chant IV (1706-1718), après un volume de vers à peu près équivalent. D'autres symétries plus claires apparaissent : ces deux épiphanies interviennent dans les deux chants pairs, à chaque fois après des événements particulièrement difficiles pour les Argonautes. Dans le chant II, Apollon se manifeste ainsi après le passage des Symplégades, épreuve angoissante qui peut trouver son correspondant dans l'épisode de la nuit sépulcrale qui s'abat sur eux en mer de Crète au chant IV : la luminosité de son apparition déchire l'obscurité totale de cette nuit et fonctionne comme un élément de résolution.

Apollon se manifeste donc avec éclat lorsque la situation devient particulièrement critique, au risque de mettre un terme à la diégèse en mettant à mort les protagonistes. Son apparition revêt une dimension clairement providentielle, qui mérite un traitement développé. Les épiphanies d'Apollon occupent en effet un volume textuel important : une soixantaine de vers dans le chant II, et une quarantaine de vers dans le chant IV, selon un agencement à peu près comparable. L'apparition proprement dite du dieu est d'abord décrite, avec les réactions qu'elle suscite auprès de l'équipage. Elle est suivie de l'établissement de rites en adéquation avec les modalités de l'épiphanie. Des effets lumineux entourent ces manifestations éclatantes dans les deux cas, même si l'on peut distinguer davantage de lumière dans la seconde épiphanie du dieu, marquée par la récurrence du mot αἴγλη, terme désignant de façon générique l'éclat du soleil (IV, 1710 et 1715), au point de valoir à Apollon l'épithète d'Αἰγλήτης, « le rayonnant », à l'occasion de cette apparition. Ces épiphanies d'Apollon, avec les effets lumineux qui les caractérisent, bâtissent une construction annulaire à la faveur d'un effet de symétrie entre les chants II et IV. C'est du moins l'hypothèse de R.V. Albis : « Just as his epiphany in Book 2 was characterized by gleaming light, so is his appearance in Book

4, and thus, as in Pindar. Apollo's appearances create a ring composition for the *Argonautica* ²²¹. » Cet effet de rapprochement est d'ailleurs d'autant plus éclatant qu'il relie également plusieurs αἵτια entre eux²²².

D'autres épiphanies convoquant d'autres divinités occupant un rôle plus ponctuel et secondaire²²³ interviennent au cours du poème. Elles ne forment pas de construction annulaire, mais sont davantage disposées de manière à se faire écho. Faites pour résoudre des situations critiques, elles ne font leur apparition qu'en dernier recours. C'est pour cette raison que certaines épiphanies ont lieu à la fin d'une unité de texte, c'est-à-dire vers la fin des chants : il en est ainsi de Glaucos (I, 1310-1314) et des héroïnes libyennes (IV, 1310). Des effets lumineux entourent chacun de ces épisodes particuliers : le verbe φαίνομαι renforcé par le préverbe intensif ἐξ signale l'apparition éclatante du dieu Glaucos (I, 1310), venu mettre un terme à la querelle des Argonautes²²⁴ survenue suite à la disparition d'Héraclès, vécue dans un premier temps comme une catastrophe :

Τοῖσιν δὲ Γλαῦκος βρυχίης ἁλὸς ἐξεφαάνθη

Et Glaucos leur apparut, surgissant du fond de la mer.

Vers la fin du chant IV, deux épiphanies successives ont lieu face à l'accablement des héros en Libye, où ils manquent de mourir. Les héroïnes libyennes font alors leur apparition dans une chaleur accablante, sous le soleil de la Libye (IV, 1312-1314) :

Ἐνδίων ἡμᾶρ ἔην, περὶ δ' ὀξύταται θέρον αὐγαὶ
ἡελίου Λιβύην· αἱ δὲ σχεδὸν Αἰσονίδαο
ἔσταν, ἔλον δ' ἀπὸ χερσὶ καρήατος ἡρέμα πέπλον.

C'était vers le milieu du jour, à l'heure où les rayons les plus ardents du soleil de Libye font monter la chaleur alentour : à ce moment-là, elles (les héroïnes libyennes) se tinrent auprès de l'Aisonide, et lui ôtèrent son manteau de leurs mains.

Elles précèdent de peu l'épiphanie de Poséidon, qui apparaît sur son char rutilant depuis la mer, à l'instar de Glaucos (IV, 1365-1366) :

Ἐξ ἁλὸς ἡπειρόνδε πελώριος ἔκθορεν ἵππος,
ἀμφιλαφής, χρυσέησι μετήορος ἀνχένα χαίταις·

221 *Poet and audience in the Argonautica of Apollonius*, 1996, p. 92.

222 C'est la remarque que fait A. KÖHNKEN : « Of particular interest (...) are those *aitia* which are not only fascinating in themselves but which are also clearly positioned in the narrative to serve a structural function, thus underscoring the poem's overall sense of balance and cohesiveness. Spectacular are the epiphany of Apollo Heoios, containing three *aitia* and the epiphany of Apollo Aegletes, containing two. Both epiphanies (...) by their evident intratextual relationship within the *Argonautica* create a striking correspondence between Books 2 and 4 », traduit et cité par M. DEFOREST, *Apollonius' Argonautica : A Callimachean Epic*, 1994, p. 137.

223 La présence de divinités secondaires et non olympiennes est une tendance générale dans les *Argonautiques*.

224 Ces moments de querelle, menaces perpétuelles pour l'harmonie de l'équipage et la viabilité de l'expédition, sont récurrentes dans l'ensemble du poème. Ce balancement entre harmonie et désordre, qui se traduit parfois par des oppositions entre lumière et obscurité, est l'un des points faibles de l'héroïsme collectif des Argonautes, comme nous le verrons par la suite.

De la mer surgit en direction de la terre ferme un cheval énorme, colossal, dont la crinière d'or flottait sur sa nuque redressée.

Divers effets lumineux sont convoqués dans chacun de ces cas particuliers, mais toutes ces épiphanies sont placées à des lieux stratégiques où elles fonctionnent comme des éléments de résolution. La réussite de l'entreprise des Argonautes semble conditionnée par ces apparitions lumineuses divines. À cet égard, il est possible d'attribuer à la lumière un rôle d'adjuvant au sein de la diégèse. Parfois, la lumière joue même un rôle plus important encore, un rôle d'actant qui la fait sortir de sa simple fonction de référent spatio-temporel.

C'est ainsi que le poète allume certains effets lumineux en leur donnant une valeur proleptique et parfois programmatique. Un premier parcours de lumière peut être suivi en observant plusieurs étoffes étincelantes²²⁵ qui n'ont en apparence rien à voir entre elles. Il s'agit du manteau de Jason, de la toison d'or et du manteau offert à Apsyrtos. La description du manteau de Jason au chant I anticipe tout d'abord celle de la toison d'or au début du chant IV, en donnant un aperçu de son éclat. F. Vian opère ce rapprochement en se fondant sur l'éclat solaire rougeoyant qui émane de ces deux tissus : « Ce manteau solaire évoque par avance dans une certaine mesure le rutillement de la toison²²⁶ ». Il est vrai que le manteau de Jason est d'une brillance aveuglante en raison de sa couleur pourpre, type de lumière particulièrement vive (I, 727-728) :

Δὴ γάρ τοι μέσση μὲν ἐρευθήσσο' ἐτέτυκτο,
ἄκρα δὲ πορφυρὴ πάντη πέλεν·

Car certes, le fond en était rouge, de même que tous ses bords, pourpres.

De même, la toison d'or semble rougeoyer (ἐρεύθεται, IV, 126). L'*ekphrasis* du manteau de Jason, passage extrêmement riche que nous convoquerons à plusieurs reprises, semble ainsi annoncer l'éclat de la toison d'or, plus impressionnant encore, dans un aperçu proleptique. Une troisième étoffe peut être associée à ce réseau de tissus. Il s'agit du manteau que Jason et Médée offrent à Apsyrtos juste avant de l'assassiner au chant IV, après l'évocation de la toison dans le bois d'Arès.

Ce manteau, cadeau d'Hypsipyle, est également pourpre, comme celui de Jason (IV, 424 : πορφύρεον). Il peut être interprété à ce titre comme un double du manteau de l'Aisonide dont il se fait l'écho²²⁷, ou peut encore rappeler la lumière de la toison d'or en fonctionnant comme une

225 Les vêtements capturent la lumière dans les *Argonautiques*. Ils s'imprègnent de son énergie, notamment le voile étincelant de Médée. Cette symbolique de l'habit de lumière sera primordiale dans l'étude de l'héroïsme, notamment celui qu'incarne Jason.

226 CUF, note 1 p. 84.

227 Un système de correspondances s'établit entre Jason et Apsyrtos dans cet épisode précis. Si Jason finit par venir à bout d'Apsyrtos en recourant à un procédé à mille lieues de l'héroïsme traditionnel, l'un et l'autre sont désignés nommément comme des « héros ». Pour parvenir au sanctuaire d'Artémis où il est attendu, Apsyrtos franchit le seuil comme un jeune homme franchit un cours d'eau, ce qui n'est pas sans rappeler le franchissement de l'Anauros par

analepse. La couleur rouge rutilante unit ces trois objets entre eux et les rend désirables. Car la lumière, par l'éclairage flatteur et distinctif qu'elle permet de jeter sur les êtres, joue un rôle d'actant particulièrement perceptible dans la fonction érotique qu'elle remplit.

Cette fonction sublimatrice de la lumière, destinée à mettre en valeur l'être aimé, apparaît en un système de parallélismes mobilisant à leur tour des effets d'annonce et de rappel, C'est ainsi que le même type d'effets lumineux auréole le personnage de Jason pour le rendre désirable aux yeux des femmes ; dans le chant I, au moment de se rendre chez la reine Hypsipyle, Jason est comparé à l'astre brillant et rouge annonciateur de mariages, dont la vue réjouit les jeunes filles. Cet éclat, qui rehausse la beauté du jeune héros, ne manque pas de plaire à la jeune reine, dont les joues s'empourprent. D'ailleurs, d'un point de vue purement intratextuel s'appliquant au seul chant I, la rougeur de l'étoile à laquelle est comparé Jason pourrait fournir un indice proleptique au futur rougissement d'Hypsipyle, tout en confirmant la dimension érotique de la lumière, notamment dans le cadre d'un spectre chromatique rouge. Un processus similaire apparaît au chant III, en s'appliquant cette fois à l'amour naissant de Médée pour Jason. Ce dernier est auréolé d'une lumière séduisante qu'allume sa déesse protectrice, Héra.

Cette mise avantageuse et brillante fait également rougir Médée. R. Hunter rapproche lui aussi ces deux manifestations lumineuses : « In preparing to meet both Hypsipyle and Medea, Jason arms himself with gleaming beauty²²⁸ ». Une réécriture des scènes d'armement homériques, traditionnellement accompagnées d'effets d'éclat, transpose effectivement les données de l'univers épique dans l'univers érotique d'Apollonios. Les épisodes lemniens et colques se correspondent, car les réactions d'Hypsipyle, subjuguée par l'attrait lumineux de l'Aisonide, préparent celles de la fille d'Aiétés.

La lumière joue à Lemnos un rôle proleptique de séduction amoureuse qui atteindra son acmé dans le chant III, avec encore plus d'éclat, comme si l'épisode lemniens n'était qu'une mise en jambes, un moment d'apprentissage de Jason avant la rencontre avec Médée, si fondamentale pour la conquête de la toison d'or. La répétition du même effet lumineux s'accompagne donc d'un redoublement de son intensité, qui témoigne d'un souci du poète d'équilibrer la composition en ménageant des effets d'augmentation de la tension dramatique. L'escale à Lemnos est ainsi une sorte d'exercice préliminaire dont la force évocatoire doit certes préparer l'épisode colque dont le point d'orgue est la rencontre avec Médée, sans pour autant le dépasser. Une forme de dosage des effets est donc observable²²⁹ : elle révèle le soin qu'Apollonios apporte à sa composition, même si le poète

Jason pour aider Héra. La similitude des étoffes souligne donc là encore leur paradoxale communauté de destins.
228 1989, p. 199.

229 C'est ce que note N. Levin lorsqu'il aborde l'épisode lemniens, dont il remarque les correspondances avec l'épisode

feint parfois de s'égarer et se reproche lui même les digressions qu'il a pu faire. Cette autocritique est en réalité un trait de préciosité alexandrine qui n'implique guère qu'Apollonios compose à bâtons rompus : au contraire, chaque terme est choisi. Des réseaux de ses peuvent apparaître à travers la récurrence de quelques mots clefs. Le champ lexical de la rougeur établit ainsi des relations signifiantes entre les protagonistes de l'épopée : ce n'est pas un hasard si la lumière rouge environnant Jason se retrouve également sur les joues d'Eros. Le chant III le présente dans une posture triomphante après sa victoire aux osselets sur Ganymède (III, 121-122) :

γλυκερὸν δέ οἱ ἄμφι παρειᾶς
 χροίῃ θάλλεν ἔρευθος
 (...) une douce rougeur colorait ses joues (...)

Cette allure semble annoncer l'air rayonnant de Jason une fois qu'il s'empare de la toison d'or (IV, 172-173). R. Hunter établit du moins ce rapprochement : « Eros in his delight resembles the triumphant Jason after he has got hold of the Fleece²³⁰(...) ».

Les divers effets lumineux présents dans l'épopée d'Apollonios ménagent donc de savants effets de correspondances intratextuelles qui laissent penser qu'au fur et à mesure de l'avancée de la composition, le poème devient son propre hypotexte²³¹. Des phénomènes d'écho sont discernables ; ils tissent des liens intratextuels qui assurent une cohérence solide à la composition du poème. Des parcours lumineux dessinent alors des cheminements narratologiques aux dispositifs variés (transitions, parallélismes, composition annulaire, système d'analepse/prolepse) qui relient les épisodes et les personnages entre eux. La lumière, parce qu'elle baigne l'ensemble du poème, confère à l'épopée une forte unité interne. Elle se heurte néanmoins aux puissances de la nuit. La menace d'obscurité totale en période de navigation pèse comme une épée de Damoclès sur la poursuite de la narration et donc sur l'existence même du poème. Peu de correspondances aussi nettes s'observent les différentes phases d'obscurité, hormis deux épisodes de tempête qui se répondent : il s'agit d'une part de la tempête essuyée par les fils de Phrixos à la fin du chant II () et d'autre part de la tempête qui surgit en mer de Crète juste avant la deuxième apparition

colque. Apollonios fait preuve d'un sens aigu de la composition. Il sait ménager ses effets : « (...) it appears to me that he has operated in accordance with the rule of literary economy which dictates that the relationship of Jason and Medea be crucial and climactic, since the winning of the Golden Fleece depends so thoroughly upon it, that that of Jason be insignificant (particularly for Lemnos'future), yet incidental to the larger scheme of the epic. It would have been inartistic to allow equal emphasis to both » (*Apollonius'Argonautica re-examined. The neglected first and second books*, p. 85). Cet habile dosage des efforts explique d'ailleurs selon N. Levin pourquoi les chants I et II semblent a priori moins frappants que les chants III et IV. Apollonios ferait ainsi le choix stratégique de disséminer certains indices dans les premiers chants de façon programmatique pour les faire germer avec davantage d'éclat par la suite. Cet usage de la lumière inscrit d'ores et déjà la présence de l'auteur et de sa poétique dans son œuvre.

230 1989, p. 83.

231 En plus de remettre l'intertexte homérique en question, Apollonios construit son propre intratexte, avec des effets de renvoi complexes.

d'Apollon. Le rôle profondément structurel de la lumière, déjà plusieurs fois remis en jeu dans la scénographie des aurores et des crépuscules, est souvent l'objet d'interrogations de la part du poète alexandrin. La relation entre les hommes et les dieux, bien différente de celle que l'on peut observer dans les poèmes homériques, constitue un autre lieu d'interrogation où les notions de lumière et d'obscurité entrent en jeu et construisent un système de signes ambigus.

C Les hommes et les dieux dans les Argonautiques : une relation en demi-teinte.

La lumière éclaire, hiérarchise, attire et relie. Les liaisons qu'elle opère ont permis de distinguer plusieurs parcours structurants constitués en réseaux (entre l'espace-temps, les personnages et les épisodes) contribuant à donner au poème sa cohérence, en conférant à la composition une impression de nécessité. Mais la lumière qui irradie les *Argonautiques* et se répand sur les êtres qui apparaissent dans cette épopée produit des effets si puissants qu'elle révèle bien souvent sa nature divine, qui est une composante lumineuse à part entière. La lumière renvoie parfois à un au-delà d'elle-même. Une véritable théologie de la lumière est ainsi mise en place dans le poème. La lumière signale en effet la présence divine avec éclat, à la fois aux dieux et aux mortels. Elle sert d'abord de liant généalogique au sein de la famille du Soleil, particulièrement représentée à partir du chant III, qui marque l'arrivée en Colchide, située à l'extrémité est de la terre, pays du soleil levant, en se réfractant dans une série de jeux onomastiques éclairants, à travers le rayonnement de l'or (puisque la brillance de l'or est à la fois un attribut solaire et régalien), mais aussi dans les yeux à l'éclat insoutenable des membres de cette famille. Outre cette fonction de liant généalogique, la lumière inscrit la présence divine dans l'épopée et fait office de trait d'union entre l'univers divin et le milieu humain. La présence diffuse d'Héphaïstos, dont le nom renvoie explicitement au feu, se remarque ainsi dans de ponctuels effets lumineux qui apparaissent à l'occasion de l'évocation de ses machines.

Cette présence lumineuse des dieux est cependant tempérée par certaines ombres qui font apparaître des discontinuités importantes dans la relation entre les dieux et les mortels. Quelques ombres au tableau se dessinent : les divinités convoquées font rarement partie du sommet de la hiérarchie du panthéon grec, à savoir les dieux olympiens²³², et leur action prend de ce fait une valeur moindre. Les épiphanies éclatantes du poème cachent d'autre part une action divine qui se déploie le plus souvent dans l'invisibilité, à l'insu des Argonautes qui en sont les bénéficiaires. Cette invisibilité des desseins divins fonctionne même comme une règle immuable dans le poème d'Apollonios : le devin Phinée s'en fait le théoricien au chant II des *Argonautiques*, comme nous le verrons. Parfois, ce sont les dieux eux-mêmes qui témoignent une profonde indifférence aux prières

232 Zeus lui-même, souverain des dieux, est partiellement évincé de l'épopée.

et offrandes des mortels : loin d'agir à leurs côtés comme c'était le cas dans les épopées homériques, ils se tiennent à l'écart et se contentent au mieux d'être spectateurs. Certains passages vont même jusqu'à remettre partiellement en question l'existence même des dieux, en les réduisant à de simples phénomènes naturels sublimés par la vision chargée d'espérance des hommes. Cette prise de distance est la marque d'un poète alexandrin qui suggère un premier crépuscule des idoles.

1 Soleil, éclair et forges : quand la lumière relie les hommes et les dieux par sa fonction de moyen de communication divin et de référent généalogique.

La lumière, par les parcours qu'elle emprunte, relie entre eux certains éléments de l'épopée. Instrument privilégié des manifestations de la divinité, elle joue un rôle de liant mythologique. La série d'épiphanies lumineuses qui se succèdent dans les *Argonautiques* a ainsi révélé sa fonction structurante en s'imposant comme un trait de composition à part entière. Outre ces épiphanies récurrentes, mode d'apparaître ponctuel de divinités plus ou moins importantes dans le panthéon grec, la lumière inscrit la présence du divin dans la narration en vertu des liens qu'elle établit entre des phénomènes lumineux signifiants. Cette fonction de liant mythologique s'applique avec éclat dans le cadre de la famille du Soleil, c'est-à-dire d'Hélios en personne, où la lumière solaire et ses avatars (comme l'or, métal solaire) permettent de tracer avec évidence les liens généalogiques qui unissent les membres de cette famille, en marquant également avec netteté les fonctions régaliennes qui leur sont attachées. D'autre part, la luminosité de certains phénomènes inscrit la présence d'Héphaïstos, divinité liée au feu qu'il incarne dans l'*Illiade*, et relie entre eux les lieux qui lui sont attachés (le palais d'Héphaïstos et le palais d'Aiétès présentent ainsi des points de comparaison dans le chant III). Enfin, la lumière permet aux dieux de communiquer leur volonté aux mortels, ou à l'occasion, de les guider. Ce rôle traditionnel, généralement associé au foudre de Zeus, roi des dieux, apparaît dans les *Argonautiques*, mais avec certains remaniements de la part d'Apollonios, qui donne une place plus importante à son épouse Héra.

1.1 Sous le signe du Soleil : la généalogie d'Hélios.

Nous avons déjà pu constater lors de l'étude de la lumière dans les comparaisons d'Apollonios que la lumière solaire (dans sa dimension de phénomène physique) occupait une place centrale, en raison d'un héritage culturel archaïque, où le soleil, élément primordial, figurait au sommet de la hiérarchie divine, mais surtout en vertu d'un choix d'Apollonios, poète sans

doutemarké par ses deux principaux points d'attache que furent l'Egypte (Alexandrie²³³) et Rhodes²³⁴, tous deux marqués par le culte du soleil, sous la forme de Rê²³⁵ ou d'Hélios. Du reste, la geste argonautique est marquée dès la poésie archaïque par cette dimension solaire sublimatrice. Chez Mimnerme comme chez Pindare²³⁶, l'évocation de la Colchide, pays du soleil levant que gouverne Aïétès, fils d'Hélios, descendant direct du soleil, est ainsi marquée par une symbolique solaire appuyée. Il en est de même chez Apollonios, à partir du chant III, qui marque l'arrivée des Argonautes en Colchide. Le lien qui unit la généalogie du Soleil est exprimé avec insistance. D'abord par la présence diffuse de la lumière solaire dans l'onomastique des membres de sa famille ; puis dans certains phénomènes lumineux (en rapport avec le feu) révélateurs des liens de parenté qui unissent les descendants directs d'Hélios, reconnaissables à la flamme qui luit perpétuellement dans leur regard ; enfin, à travers l'éclat de l'or, métal solaire attribut symbolique de la royauté, pouvoir intimement lié à la mystique solaire et à la magie qui l'accompagne.

1.2 Les noms des membres de la famille du Soleil : une onomastique rayonnante.

Un membre de la lignée du Soleil apparaît dès le catalogue des Argonautes au chant I. Il s'agit d'Augéïès (I, 172-175) :

Βῆ δὲ καὶ Αὐγείης, ὃν δὴ φάτις Ἡελίοιο
 ἔμμεναι· Ἡλείοισι δ' ὄγ' ἀνδράσιν ἐμβασίλευεν,
 ὀλβφ κυδιόων· μέγα δ' ἔτο Κολχίδα γαῖαν
 αὐτόγ' Αἰήτην ἰδεῖν σημάτων Κόλχων.

« Augéïès vint lui aussi, lui qui, à en croire la rumeur, est issu d'Hélios. Il régnait sur les habitants de l'Élide, fier de ses richesses. Il concevait un fort désir de voir la Colchide et Aïétès, chef des Colques »

233 Cité d'intellectuels de tous bords, où l'astronomie était un domaine rayonnant. Il est vrai que la position de l'Egypte sur le globe terrestre permet d'observer les phénomènes célestes avec une netteté exceptionnelle, surtout dans l'Antiquité, en absence de pollution atmosphérique et lumineuse. Le disque solaire se lève et se couche en apportant avec lui une couleur rougeoyante qui rend le cycle de sa course magique, à l'origine d'une assimilation à la royauté. La représentation du pouvoir en Egypte ancienne s'appuie sur un culte appuyé du soleil, image céleste du pharaon : pour ne citer qu'un exemple, les obélisques sont considérés comme des rayons de soleil figés dans la pierre. D'autre part, le phare d'Alexandrie, véritable soleil en pleine nuit, instrument de propagande de la puissance des Lagides, est également un symbole solaire. Il est dans un premier temps surmonté d'une statue de Zeus sauveur, qui sera par la suite remplacée par une statue d'Hélios lui-même. La solarité égyptienne et ses symboles mystiques ne peuvent pas ne pas avoir influencé Apollonios.

234 Le colosse de Rhodes, avec sa couronne qui devait le faire ressembler un peu à la statue de la liberté, était une statue d'Hélios. Salomon Reinach, dans une étude qu'il consacre aux rites héliaques à Lindos (dans *Mythes et religions*), rapporte l'existence d'une grande ferveur à l'égard d'Hélios et des personnages qui lui étaient attachés. La légende de Phaéton, en particulier, faisait l'objet d'une mise en scène cultuelle, avec des chars que l'on jetait à la mer pour rejouer l'*hybris* du fils d'Hélios. Du reste, une visite à l'acropole de Lindos, même de nos jours, permet de se rendre compte de la position privilégiée de l'île face à la lumière solaire. Avec un tel arrière-plan culturel en tête, conjugué à la connotation solaire de son nom et à la vision familière de deux merveilles du monde, le colosse et le phare, Apollonios ne pouvait pas faire l'impasse sur le rôle primordial d'Hélios. Peut-être est-ce même cette dimension solaire du mythe des Argonautes qui l'a orienté vers le choix de composer un poème sur ce sujet.

235 A partir de l'époque hellénistique, Hélios est assimilé en Egypte à Rê, car les Ptolémées encouragent le culte syncretique d'Hélios-Serapis.

236 Nous ferons des allusions plus précises à Pindare dans la suite du développement.

Cet Augéïès laisse voir dès l'étymologie de son nom, à rapprocher du mot ἀύγή, qui renvoie précisément aux rayons du soleil, son ascendance solaire. Ce lien de parenté et souligné par la place expressive du génitif Ἡελίοιο en fin de vers, auquel semble répondre, dans un jeu sonore, le datif pluriel Ἡελίοισι, qui désigne les Éléens²³⁷, peuple dont il est le roi. Sa décision de rejoindre l'expédition est motivée par le désir de voir Aïétès, descendant direct d'Hélios. Cette rencontre aura effectivement lieu au chant III : Augéïès est désigné par Jason pour l'accompagner dans son ambassade (III, 197) et Argos²³⁸, l'un des fils de Phrixos, le présente à Aïétès (III, 262-63). La présence d'un des membres de la famille d'Hélios parmi les Argonautes n'apaisera cependant pas la colère d'Aïétès.

Son fils Apsyrtos, dont le nom présente une étymologie obscure, est néanmoins surnommé Phaéton par les Colques. Sa généalogie fait même l'objet d'une digression au chant III (242-46) :

Τὸν μὲν Καυκασίῃ νύμφῃ τέκεν Ἀστερόδεια
 πρὶν περ κουριδίην θέσθαι Εἰδυῖαν ἄκοιτιν
 Τηθύος Ὠκεανοῦ τε πανοπλοτάτην γεγαυῖαν
 Καί μιν Κόλχων υἱεὺς ἐπωνυμίην Φαέθοντα
 ἔκλεον, οὐνεκα πᾶσι μετέπρεπεν ἡθέοισιν.

La nymphe Caucasienne Asterodia l'avait enfanté, avant qu'Aïétès ne prît pour épouse légitime Eiduia, la plus jeune fille de Thétys et d'Océan. Et les fils des Colques lui donnaient le surnom de Phaéton, parce que sa valeur se distinguait de celle de tous les autres jeunes gens.

Ce passage, qui fonctionne comme une réécriture d'un passage similaire du chant VI de *L'Iliade* moment où l'on apprend que le fils d'Hector, Scamandros, est surnommé par le peuple Astyanax, « le seigneur de la ville » pour mieux préciser sa fonction d'héritier, (VI, 400-403) ne laisse plus aucun doute sur l'ascendance solaire d'Apsyrtos. Sa mère se nomme Ἀστερόδεια, un nom formé sur le substantif ἀστήρ, qui renvoie au domaine stellaire. Cette onomastique entre en résonance parfaite avec le nom de Phaéton, qui signifie « le brillant » : « Asterodeia », « Star Lady », is a suitable name for the mother of Phaethon, « Shining One²³⁹ » ». Ce surnom de Phaéton est donné à Apsyrtos en raison de son excellence qui le distingue des autres gens comme la lumière du soleil parmi les astres²⁴⁰. La lumière, conformément aux différentes valeurs symboliques que nous avons dégagées, distingue et hiérarchise. R. Hunter note que chez Homère, φαέθων est au départ une épithète attachée au soleil qui a ensuite désigné le Phaéton de la légende, fils du Soleil qui

237 Ce jeu paronomastique semble néanmoins fortuit. Les habitants de l'Élide n'ont pas de rapport direct avec Hélios.

238 Dont le nom signifie au passage « l'éclatant ». Ce fils de Phrixos porte dans son nom son lien de parenté avec le soleil, contrairement à l'un de ses frères, qui s'appelle curieusement Μέλας (le noir), II, 1156.

239 R. HUNTER, 1989, p. 125.

240 R. HUNTER, 1989, p. 125. « (...) he outshone all his peers, just as Helios may be thought of as surpassing in brilliance the stars in the heavens. » (Campbell, *A commentary on Apollonius Rhodius III 1-471*, p. 221)

voulait conduire le char de son père²⁴¹. Cette analogie entre Phaéthon et Apsyrtos n'est pas uniquement généalogique. L'un et l'autre personnage finissent par se confondre, lorsqu' Apsyrtos est amené à conduire le char du Soleil (III, 1236-37) pour amener son père Aiétés sur le lieu de l'épreuve des taureaux. Cette fonction d'aurige réapparaît au chant IV (224-25) dans une scène correspondante, au moment où l'armée colque poursuit les Argonautes en fuite. Au-delà du partage de cette fonction d'aurige, les deux personnages sont encore liés par le même destin funeste. Il n'est guère étonnant que le meurtre d'Apsyrtos soit suivi dans l'épopée d'un passage de l'Argo près du lieu où le véritable Phaéton était tombé avec son char (IV, 592-626), à l'embouchure de l'Eridan. Les membres de la famille du Soleil n'apparaissent pas uniquement en Colchide.

Dans le chant IV, les Argonautes croisent les troupeaux du Soleil après le passage des Planctes. Là encore, l'onomastique s'avère significative par les effets lumineux qu'elle convoque. Les vaches et les brebis éclatantes d'Hélios sont blanches avec des cornes²⁴² d'or, symbole solaire dont les bêtes elles-mêmes sont fières : (...) *πᾶσαι δὲ γάλακτι /εἰδόμεναι, χρυσέοισι κέρασι κυδιάσσκον* (IV, 977-78). La bergère des brebis se nomme Phaéthousa, dont le nom fait écho à celui de Phaéton, et signifie « la brillante ». Les vaches sont gardées par Lampétié²⁴³. Le nom de cette bergère est dérivé du verbe *λάμπω*, qui a le sens de « resplendir ». Ces étymologies lumineuses s'accompagnent d'images de lumière qui renforcent la brillance de la scène : il est ainsi précisé dans un hexamètre tétracole (IV, 971) qui met bien en valeur la présentation du personnage que Phaéthousa est « la plus jeune des filles du soleil » (*ὀπλοτέρη Φαέθουσα θυγατρῶν Ἡελίοιο*) et qu'elle tient à la main une verge d'argent (*ἀργύρεον χαῖον παλάμη ἔνι πηχύνουσα*, IV, 972) ; Lampétié, quant à elle, brandit une « houlette d'orichalque étincelant²⁴⁴ » (*Λαμπετίη δ' ἐπὶ βουσὶν ὀρειχάλκοιο φαεινοῦ / πάλλεν ὀπηδεύουσα καλαύροπα* IV, 973-74). Ces houlettes resplendissantes conviennent à des bergères au service du Soleil, d'autant plus que l'une d'entre elles est explicitement l'une des filles d'Hélios. Un dernier écho à la brillance solaire se trouve dans le même chant IV, au moment où l'Argo aborde chez les Hespérides qu'Héraclès vient de dépouiller de leurs pommes d'or, autre symbole solaire faisant écho à la toison. L'une des Hespérides fait en effet le récit de leur mésaventure aux Argonautes. Elle se nomme Αἴγλη (IV, 1430), ce qui correspond à un calque parfait du mot *αἴγλη*, qui signifie « rayonnement » et renvoie plus particulièrement au

241 2015, p. 157.

242 Ces cornes d'or, avec leur arrondi lumineux, sont un symbole solaire. Les bêtes à cornes, dès la mythologie égyptienne (comme la vache Hathor), sont considérés comme des animaux solaires, car leurs cornes sont semblables au disque de l'astre du jour. Le culte crétois de Zeus, divinité anciennement associée au soleil, comportait des autels à cornes. Les cornes des brebis, qui dessinent parfois des cercles complets, semblent étinceler comme autant de soleils dans la description qu'en fait Apollonios. Le bélier à la toison d'or, avec ses cornes, est donc un animal doublement solaire.

243 Lampétié et Phaéthousa apparaissent également chez Homère dans l'épisode du vol des troupeaux du Soleil (*Odyssée* XII, 134 sqq.)

244 F. VIAN, CUF, t. III, p. 112.

rayonnement solaire, comme nous l'avons vu plus haut. Ce nom, qui correspond aux données traditionnelles du mythe, peut paraître un peu étonnant pour désigner l'une des Hespérides, divinités féminines en rapport avec le soir ; mais le soir ne désigne pas tant la nuit que la période de transition entre le jour et la nuit, c'est-à-dire le soleil couchant, ce que désigne l'adjectif ἑσπερίς (du couchant, occidental). Les Hespérides sont donc attachées à la lumière du soleil couchant, à la couleur ambrée proche de l'or. Elles s'inscrivent donc bien dans un réseau thématique solaire.

L'onomastique rayonnante des personnages attachés à la généalogie du soleil constitue une première forme de lien lumineux fédérant les membres de la famille d'Hélios. D'autres phénomènes lumineux plus concrets et plus puissants contribuent à les relier encore davantage.

1.3 Les yeux de feu d'Hélios, ou un air de famille.

La famille royale de Colchide, fédérée autour du roi Aiétès, présente des liens très étroits entre ses membres. Être issu de la lignée du Soleil est un motif de fierté qui unit les différents membres de cette famille. Aiétès se glorifie ainsi d'appartenir à la lignée d'Hélios²⁴⁵. Cette revendication apparaît dans la bouche d'Argos à la fin du chant II, alors que ce fils de Phrixos brosse un portrait peu flatteur du roi des Colques : Στεῦται δ' Ἡελίου γόνος ἔμμεναι (II, 1204) « Il se vante d'être issu de la race d'Hélios. » Un véritable sens de la famille se donne à voir dans certaines évocations. Le chant III nous apprend par exemple que Médée a été allaitée par sa propre sœur (732-735) Dans le même chant, Aiétès lui-même fera allusion à ses tournées sur le char du soleil aux côtés de son père, avec qui il entretient une relation étroite. L'itinéraire prend des proportions cosmiques (il couvre un trajet qui s'étend du levant (la Colchide) au couchant (ἑσπερίης εἶσω χθονός) et souligne le pouvoir d'Aiétès (III, 309-312) :

Ἦδ' εἰν γάρ ποτε πατρός ἐν ἄρμασιν Ἡελίοιο
δινεύσας, ὅτ' ἐμεῖο κασιγνήτην ἐκόμιζεν
Κίρκην ἑσπερίης εἶσω χθονός (...)

Car je le savais bien pour avoir effectué jadis sur le char de mon père le soleil sa course circulaire, quand il emmenait ma sœur Circé en terre d'Occident (...)

Ce passage fait également mention de Circé, sœur d'Aiétès présente dans la région du soleil couchant répondant au règne de son frère dans la contrée du soleil levant. Ce parallélisme montre la domination d'Hélios sur la terre entière, pouvoir suprême dont ses enfants sont les relais. La famille du soleil est donc fédérée par des liens d'autant plus forts qu'ils impliquent des enjeux de pouvoir.

245 A. MOREAU, en s'appuyant sur la *Théogonie* d'Hésiode (956-62 puis 992-1002), montre à quel point la généalogie d'Aiétès est inscrite dans la lumière céleste : « Ses grands-parents, le titan Hypérion et Théia, sont nés des amours de Gaia et d'Ouranos. Hypérion est toujours en rapport avec le Soleil, au point que souvent chez Homère son nom devient une épithète du Soleil. Son père est Hélios (...) Ses tantes sont Éôs (l'aurore), épouse d'Astraios (l'étoilé) et Séléné, la lune (...) » : *Le mythe de Jason et Médée : le va-nu-pieds et la sorcière*, p. 94.

La force de ce lien transparait dans les yeux des descendants d'Hélios, animés d'une sorte de feu interne.

La lumière solaire se réfracte dans les yeux des enfants du Soleil et rend leur regard insoutenable. Lorsque Médée se rend sur son char au temple d'Hécate, nul n'ose la regarder en face (III, 885-886) : (...) ἀμφὶ δὲ λαοὶ / εἶκον, ἀλευάμενοι βασιληίδος ὄμματα κούρης : «autour d'elles, les gens du peuple leur cédaient le passage, pour éviter les yeux de la vierge royale.» Cette marque de déférence du peuple à l'égard de Médée et du cortège royal qui l'accompagne n'est pas uniquement une marque de respect et de crainte. Les yeux de Médée dardent en réalité une lueur tellement puissante qu'elle en devient insoutenable et oblige les personnes qu'elle croise à baisser le regard. Cette lumière oculaire sert de liant généalogique au sein de la lignée du Soleil. Cette lumière étincelle également dans les yeux d'Aiétès après le discours d'Argos (III, 371) : ἐκ δὲ οἱ ὄμματ' ἔλαμψεν ὑπ' ὀφρύσιν ἰεμένοιο « Ses yeux étincelaient sous ses sourcils dans l'élan de sa colère. » L'évocation de cette flamme qui danse dans les yeux d'un personnage rappelle les yeux tourbillonnants de Télamon au chant I, brûlé par la colère. Ici, deux des valeurs symboliques de la lumière se rejoignent dans les yeux du fils d'Hélios, en renvoyant à la fois à la rage qui le consume et à son appartenance solaire²⁴⁶. Mais le rôle de liant mythologique de cette lumière ignée apparaît le plus clairement au chant IV lors de l'escale des Argonautes chez Circé, dont les yeux éclatants sont un marqueur généalogique immédiatement reconnaissable : αἶψα δ' ἕκαστος / Κίρκης εἷς τε φυήν, εἷς τ' ὄμματα παπταίνοντες / ῥεῖα κασιγνήτην φάσαν ἔμμεναι Αἰήταο. (IV, 682-84) « Aussitôt, chacun, en observant avec attention la complexion et les yeux de Circé, put facilement se rendre compte qu'elle était de la famille d'Aiétès ». Le verbe παπταίνω renvoie à une observation attentive mêlée d'anxiété, de crainte et de défiance, comme si la brillance de ces yeux était une force maléfique. Le sémantisme de ce verbe entre en résonance avec la réaction des Colques devant le passage de Médée sur son char.

La véritable nature de ce regard n'est cependant véritablement décrite que quelques vers plus loin, au moment où Médée lève les yeux vers sa tante Circé (IV, 725-729):

ἴετο δ' αὖ κούρης ἐμφύλιον ἴδμεναι ὀμφὴν,
αὐτίχ' ὅπως ἐνόησεν ἅπ' οὐδ' ὅσσε βαλοῦσαν.
Πᾶσα γὰρ Ἥελίου γενεῇ ἀρίδηλος ἰδέσθαι
ἦεν, ἐπεὶ βλεφάρων ἀποτηλόθι μαρμαρυγῇσιν
οἶόν τέ χρυσέην ἀντώπιον ἴεσαν αἶγλην.

246 Contrairement à F. VIAN, qui ne pense pas que la lueur dans les yeux d'Aiétès renvoie à autre chose qu'à sa colère, R. HUNTER (1989) n'hésite pas à y voir également un signe d'appartenance généalogique : «371. A standard epic accompaniment of strong and violent emotion (...) ; here it is particularly appropriate for a son of Helios. », p. 139. Ce détail est du reste un marqueur générique fort renvoyant au monde de l'épopée, cf *Iliade*, I, 104.

Elle voulut savoir si la jeune fille parlait la langue de sa famille dès qu'elle la vit lever les yeux du sol. De fait, toute la race d'Hélios se reconnaissait au premier coup d'oeil, grâce au rayonnement de leurs yeux qui lançaient au loin devant eux des feux pareils à ceux de l'or.

Un seul aperçu du regard étincelant de Médée suffit à Circé pour reconnaître en elle une jeune fille de sa race : la rapidité de la reconnaissance est soulignée par la place de l'adverbe αὐτίχα en début de vers, qui entre en écho direct avec la scène de rencontre des Argonautes avec Circé, où un adverbe de sens similaire (αἶψα), lui aussi placé en tête de vers, signalait l'évidence de la reconnaissance. La lueur qui est constamment allumée dans les yeux des descendants d'Hélios contient l'idée de brillance (αἶγλη, qui renvoie effectivement aux feux du soleil) et d'une succession d'effets lumineux plus rapides (μαρμαρυγῆσιν), qui doivent donner un air effrayant à ce regard saturé d'une lumière ignée proche de la couleur de l'or. Cette lueur étincelante qui s'allume dans les yeux d'Hélios n'est pas une invention d'Apollonios.

Le poète alexandrin s'inscrit en effet dans la lignée d'un héritage archaïque. Le dieu Hélios présente ainsi, dans l'hymne homérique qui lui est dédié, un corps qui irradie une lumière insoutenable (9-13) :

(...) σμερδὸν δ' ὃ γε δέρκεται ὄσσοις
χρυσῆς ἐκ κόρυθος, λαμπραὶ δ' ἀκτῖνες ἀπ' αὐτοῦ
αἰγλῆεν στίλβουσι, παρὰ κροτάφων τε παρειαὶ
λαμπραὶ ἀπὸ κρατὸς χαρίεν κατέχουσι πρόσωπον
τηλαυγές·καλὸν δὲ περὶ χροὶ λάμπεται ἔσθος λεπτουργές
πνοιῇ ἀνέμων

«(...) terrible est le regard parti de sous son casque d'or ; les rayons étincelants qu'il émet resplendent de lumière ; autour de ses tempes les joues rutilantes de son casque encadrent un visage tout à fait aimable qui rayonne au loin ; sur son corps brille un beau vêtement finement travaillé, agité par le souffle des vents²⁴⁷».

Toutes les parties du corps d'Hélios dégagent une lumière brillante. Le poète ne se lasse pas de recourir à des occurrences de la famille du verbe λάμπω, qui s'appliquent parfaitement à la description de cette brillance omniprésente (v. 10 et 11 : λαμπραὶ ; 12 : λάμπεται). Les yeux d'Hélios, en particulier, dégagent une lueur effrayante (σμερδὸν) comparable à celle qui s'allume chez Apollonios dans les yeux d'Aiétés, de Circé et de Médée. Cette lumière qu'ils dégagent les rapproche de leur père, conformément aux données de la poésie archaïque. L' idée que les corps qui émettent de la lumière (*a fortiori* le soleil) soient également capables de voir renvoie également aux débats de physique optique qui avaient lieu dans l'Antiquité. Si la théorie atomiste de la vision stipule que les corps peuvent être appréhendés par la vue en vertu d'un détachement des simulacres de l'objet jusqu'à l'oeil, Platon fait l'hypothèse de la rencontre de deux feux (l'un intérieur, émis par

247 Trad. R. JACQUIN, *Hymnes homériques*, ed. Ophrys, p. 157 (1997)

l'oeil, et l'autre extérieur) fonctionnant comme deux frères et aboutissant à la vision :

(...) τῶν δὲ ὀργάνων πρῶτον μὲν **φωσφόρα** συνετεκτίναντο **ὄμματα**, τοιᾶδε ἐνδήσαντες αἰτία. Τοῦ πυρὸς ὅσον τὸ μὲν κάειν οὐκ ἔσχε, τὸ δὲ παρέχειν φῶς ἡμερον, οἰκεῖον ἐκάστης ἡμέρας, σῶμα ἐμηχανήσαντο γίγνεσθαι. Τὸ γὰρ ἐντὸς ἡμῶν ἀδελφὸν ὄν τούτου πῦρ εἰλικρινὲς ἐποίησαν διὰ τῶν ὀμμάτων ῥεῖν λεῖον καὶ πυκνὸν ὅλον (...) Ὅταν οὖν μεθήμερινὸν ἦ φῶς περὶ τὸ τῆς ὀψεως ῥεῦμα, τότε ἐκπίπτει ὁμοιον πρὸς ὁμοιον, συμπαγὲς γενόμενον, ἐν σῶμα οἰκειωθὲν συνέστη κατὰ τὴν τῶν ὀμμάτων εὐθυωρίαν (...) (*Timée*, 45 b-c)

« Entre tous ces instruments, ils (les dieux) ont façonné en premier lieu les yeux porteurs de lumière, et ils les ont implantés dans le visage à peu près pour la raison que voici. Cette sorte de feu, qui n'est point capable de brûler, amis seulement de fournir une douce lumière, ils ont fait par leur art qu'elle devînt, chaque jour, un corps approprié (...) Lors donc que la lumière du jour entoure ce courant de la vision, le semblable rencontre le semblable, et fond avec lui en un seul tout, et il se forme, selon l'axe des yeux, un seul corps homogène²⁴⁸. »

Platon confère donc un rôle actif à l'oeil qui devient émetteur d'un feu visuel qui va à la rencontre d'un feu qui provient des corps, à la faveur de la lumière du jour. Cette théorie entre en résonance avec celle du rayon lumineux d'Euclide, qui pose comme postulat dès la première phrase de son traité d'optique que des lignes droites lumineuses émanent de l'oeil. L'idée que les yeux émettent eux-mêmes un feu interne relève donc d'une théorie physique de la vision assimilée par Apollonios, associée à l'héritage de la poésie archaïque.

Une autre image voisine de ces phénomènes de regards étincelants confirme cette empreinte archaïque. Dans le chant I, l'aurore « aux yeux brillants » se lève pour marquer le jour du départ des Argonautes : Ἀὐτὰρ ὅτ' αἰγλήεσσα φαεινοῖς ὄμμασιν Ἡὼς / Πηλίου αἰπείνας ἴδεν ἄκριας (519-20) « Mais lorsque l'aurore étincelante aux yeux brillants vit les hauteurs élevées du Pélion... ». Une fois encore, le lecteur se trouve face à une entité lumineuse qui rend visible en étant capable de voir. Cette réciprocité de l'éclairage et de la vision semble donc naturelle pour un Grec. C'est du moins l'hypothèse d'H. Fränkel : « Nach griechischer Auffassung sendet unser Auge einen aktiven Sehstrahl aus, der den Gegenstand anleuchtet und uns dann im Rücklauf dessen Bild zuträgt. Auf diese Weise wird nun nicht nur alles Blicken ein Hinstrahlen zu den Dingen, sondern auch, reziprok, das Hinleuchten, wenn es von einer Person ausgeht, ein Sehen (...) so wird Helios zum « alles sehenden Gott²⁴⁹ » ».

Parce qu'il éclaire tout, Hélios est bien le dieu qui voit tout. Les rayons qu'il projette sont même ses enfants, d'après la septième ode olympique de Pindare, qui est célèbre les exploits du pugiliste Diagoras de Rhodes, et se livre à cet effet à un excursus sur Hélios et la naissance de l'île

248 Trad. A. RIVAUD, CUF, *Platon œuvres complètes* t. X, p. 162.

249 *Noten zu den Argonautika des Apollonios*, p. 81. Voir par exemple *Iliade*, III, 277 : Ἡελίός θ', ὃς πάντ' ἐφορᾷ καὶ πάντ' ἐπακούεις.

de Rhodes, île du soleil (*Ol.* VII, 127- 30) :

Βλάστε μὲν ἐξ ἁλὸς ὕγρᾱς νᾶσος,
ἔχει τέ νιν ὅξει -
ἄν ὁ γενέθλιος ἀκτίνων πατήρ,
πῦρ πνεόντων ἀρχὸς ἵππων

« De l'onde marine germa l'île ; elle appartient au Dieu générateur des rayons perçants, au maître des chevaux qui soufflent le feu²⁵⁰ ».

Hélios, parce qu'il produit de la lumière, est le père des rayons solaires (ὁ γενέθλιος ἀκτίνων πατήρ). Il n'est donc guère étonnant que ses descendants soient fédérées autour de mêmes effets lumineux qui se réfractent dans leurs yeux semblables à des soleils miniatures et tissent un lien généalogique fort. Cette lueur oculaire est assimilable à un feu dont les rayons semblent dorés (IV, 729). L'or, métal solaire symbole de la royauté, est d'ailleurs un autre liant mythologique.

1.4 Une race d'or : la lumière des dieux, du soleil et de la royauté.

L'éclat est le dénominateur commun de l'or et de la lumière. L'éclat de l'or, chez Homère comme chez Pindare, jette sur les êtres qui en portent une lumière sublimatrice. Dans le corpus homérique, les images d'objets en or ne cessent de se succéder : dans le milieu humain, elles scandent les scènes d'armement, en rehaussant la beauté et la force du héros²⁵¹. Dans les odes pindariques, l'or auréole les vainqueurs aux concours sportifs ; il est synonyme de gloire et magnifie l'exploit accompli. C'est parce qu'il est synonyme de victoire et de joie qu'il est d'ailleurs présenté comme le plus grand des biens, dans l'ouverture flamboyante de la première Olympique (I, 1-10) :

Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ
χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ
ἅτε διαπρέπει
νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου·
εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν
ἔλδαι, φίλον ἦτορ
μηκέθ' ἀλίου σκόπει
ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἀμέρᾳ φαεννὸν ἄστρον ἐρή-
μας δι' αἰθέρος

« Le premier des biens est l'eau ; l'or, étincelant comme une flamme qui s'allume dans la nuit, efface tous les trésors de la fière opulence. Veux-tu chanter les Jeux, ô mon âme ? Ne cherche pas, au ciel désert quand le jour brille, un astre plus ardent que le Soleil²⁵² ... »

250 Trad. A. PUECH, CUF, *Olympiques*, p. 98.

251 Il en est ainsi d'Achille au chant XVIII de *Illiade* : alors qu'il n'a pas encore reçu ses armes, Athéna jette sur lui l'égide, orne son front d'un nimbe d'or et fait jaillir de son corps une flamme resplendissante (204-206). Cette lueur d'or est néanmoins particulière et signale le plus souvent une intervention favorable de la divinité.

252 Trad. A. PUECH, CUF, *Olympiques*, p. 26.

L'ode pindarique, par un effet de glissement, assimile discrètement la lumière de l'or à la lumière solaire, qui présentent toutes deux les mêmes reflets de feu. Chez Pindare, l'or auréole le vainqueur de gloire et prépare en quelque sorte son apothéose. C'est sans doute parce que l'or, métal sacré²⁵³, relève surtout du domaine divin.

Ainsi, le début du chant IV de l'*Illiade* s'ouvre sur une scène de délibération chez les dieux. Le domaine divin est marqué par la présence d'objets dorés : les dieux sont assemblés sur le parvis d'or (χρυσέω ἐν δαπέδω, v. 2) ; ils tendent leurs coupes d'or (χρυσείοις δεπάεσσι v. 3) à Hébé. Plus généralement, les chars des dieux sont en or (comme celui d'Aphrodite, *Illiade*, V). De même, dans les *Argonautiques*, l'or est là pour souligner la présence divine en l'enveloppant d'une lumière riche. Cette caractéristique apparaît clairement au début du chant III, autour des divinités de l'amour, Éros et Aphrodite. Les osselets d'Éros sont en or (ἀστραγάλοις (...) χρυσείοις, 116-117), de même que son baudrier (χρυσέῃ (...) μίτρῃ v.156), conformément à sa nature divine²⁵⁴. Sa mère Aphrodite se coiffe au début du même chant avec une épingle d'or (χρυσεῖῃ διὰ κερκίδι, v. 46). La blondeur des cheveux, couleur proche de l'or, révèle également l'ascendance divine des personnages. Ainsi, Jason est blond (I, 1084 ξανθοῖο καρήατος), de même que ses compagnons (IV, 1303 : ξανθὰς (...) ἐθείρας), et de même que Médée, vierge solaire, petite-fille d'Hélios dont la chevelure lumineuse est brillante comme le soleil (III, 829 : ξανθὰς (...) ἐθείρας). De fait, cet or divin prend surtout chez Apollonios une valeur solaire, tout comme l'ambre, autre matière précieuse aux reflets de feu.

A. Moreau remarque que l'inscription de la présence de la lumière solaire dans le mythe (qui est solaire lui aussi) est «manifeste aussi dans le rapport avec deux matières précieuses ». La Colchide est le pays de l'or et de l'ambre qui sont également en relation avec le Soleil. L'ambre est née des larmes que répandirent les Héliades quand leur frère Phaéton (...) fut foudroyé par Zeus. ». Le passage des Argonautes auprès de l'endroit où le char de Phaéton s'est écrasé est effectivement l'occasion d'une digression sur les larmes d'ambre des Héliades, sœurs du soleil (IV, 603-607) :

Ἀμφὶ δὲ κοῦραι
 Ἥλιάδες ταναῆσιν † αἰμέναι † αἰγείροισιν,
 μύρονται κινυρὸν μέλαι γόον· ἐκ δὲ φαεινὰς
 ἡλέκτρον λιβάδας βλεφάρων προχέουσιν ἔραζε,
 αἰ μὲν τ' ἡελίῳ ψαμάθοις ἔπι τερσαίνονται(...)

« Aux alentours, les jeunes Héliades, battues des vents (?), dans de hauts peupliers noirs, pleurent, les malheureuses, en plaintifs sanglots, versant de leurs paupières sur

253 J. DUCHEMIN, lorsqu'elle s'intéresse à la mystique de l'or, de la lumière et des couleurs chez Pindare (*Pindare, poète et prophète*, p. 193-228) fait clairement apparaître la sacralité de l'or, métal précieux universellement reconnu comme un attribut divin. Elle s'appuie sur l'épopée de Gilgamesh et sur des légendes égyptiennes (notamment la lutte entre Horus et Seth) où l'or est investi d'une clarté divine. Apollonios devait sans doute être au fait de cette mystique égyptienne de l'or, qui n'a pu que renforcer une sensibilité façonnée par la lecture des poètes archaïques.

254 cf. R. HUNTER (1989) : « χρυσείοις : as befits immortals » (1989), p.110.

le sol des gouttes d'ambres brillantes : celles-ci, le soleil les dessèche sur le sable. »

Cette évocation de l'ambre s'accompagne de références au soleil dans son action de durcissement de la matière, et de façon symbolique aux membres de la famille du soleil, les Héliades, qui pleurent de l'or à l'état liquide (par leur couleur, ces deux matières sont en effet voisines).

Mais c'est surtout l'or qui entretient des liens étroits avec Hélios et sa famille. Ne serait-ce que par la seule toison d'or, symbole solaire. Cette toison d'or, propriété d'Aiétès, fils d'Hélios, présentée comme un nuage qu'empourprent les rayons du soleil levant, constitue l'objet lumineux solaire le plus évocateur des *Argonautiques*, symbole d'énergie et de puissance suprêmes. Le bélier, avec ses cornes rappelant l'arrondi du disque solaire, représente de fait une puissance mâle fécondante. A ce titre, son image a été constamment exploitée par la royauté. Ce lien des animaux à cornes au soleil est récurrent en Grèce, de même que la lumière de l'or est associée à la royauté. R. Roux éclaire bien ce système de représentation et d'associations en soulignant la forte présence de la tradition héliaque à partir du chant III, chant particulièrement lumineux : « Dans les Etats d'Orient, en Egypte, en grèce, à Rhodes, dans le Péloponnèse, le Soleil, imaginé sous les formes animales de son zodiaque, taureau, bouc ou bélier, est devenu la puissance mâle souveraine dont les familles régnaient veulent accaparer les magies de fécondité et de prospérité. Les rois égyptiens et hittites sont des Soleils sur terre. Minos de Crète célébrait une hiérogamie avec la fille du Soleil. Or, comme le roi d'une colonie égyptienne ou crétoise, le roi de la toison d'or est aussi un fils d'Hélios. Les Argonautes se trouvent ainsi intimement liés à l'existence de ces lignées solaires dont les membres se reconnaissaient entre eux grâce au rayonnement de leur sang héliaque. Ils se mêlent à un monde mythique et folklorique extrêmement vaste dont le Soleil, son pays et ses enfants sont les motifs centraux²⁵⁵. » La brillance de l'or dans les *Argonautiques* souligne donc la suprématie de la famille régnante de Colchide, de sang héliaque. La parenté chromatique de l'or et du soleil est un premier aspect qui lie la famille d'Aiétès à l'or. Mais ce métal solaire est également un symbole de pouvoir. Le Soleil, en conformité à la conception héliocentrique qui a longtemps prévalu, est effectivement l'astre souverain. La place centrale de la famille royale de Colchide au cœur du mythe (et au cœur du poème d'Apollonios, dans le chant III, climax lumineux du poème) répond ainsi à la centralité du soleil dans le modèle astronomique grec.

Cette place de choix est soulignée par les reflets de l'or, symbole traditionnel de pouvoir. Dans cette optique, il est naturel que le casque d'Aiétès soit en or. Ce casque est décrit lors de la scène d'armement du fils d'Hélios juste avant l'épreuve des taureaux, à la faveur d'une comparaison

255 *Le problème des Argonautes. Recherches sur les aspects religieux de la légende*, (1949), p. 41.

épique (III, 1228-1230) :

χρυσείην δ' ἐπὶ κρατὶ κόρυν θέτο τετραφάληρον,
λαμπομένην οἷόν τε περίτροχον ἔπλετο φέγγος
ἡελίου, ὅτε πρῶτον ἀνέρχεται Ὠκεανοῖο.

Or il (Aïétès) plaça sur sa tête un casque d'or pourvu de quatre cimiers, dont la brillance égalait l'éclat que le soleil répand autour de lui lorsqu'il commence à émerger de l'Océan.

L'éclat de ce casque d'or, qui participe de la représentation coutumière du dieu Hélios en personne (dans le domaine littéraire comme dans le domaine pictural ; nous y reviendrons) , relie fortement Aïétès à son père le Soleil. L'or qui le coiffe et l'auréole est à la fois un symbole solaire et un attribut régalien, parce que ce casque est surmonté de quatre cimiers, qui évoquent à la fois les rayons solaires et les piquants²⁵⁶d'une couronne. H. Fränkel effectue du moins ce rapprochement dans une de ses notes : « (...) dieser machtvollste aller Streiter ist des Helios leiblicher Sohn. Daher besitzt er einen « goldenen » Helm, der mit seinen vier Zinken leuchtet wie die Strahlenkrone die Helios auf dem Kopf trägt. (...) Der Goldhelm mit dem Ap. seinen Aietes ausgestattet hat, verbindet diesen mit Helios durch eine Fülle von engen Beziehungen²⁵⁷. » Cette scène d'armement, qui accorde conformément à la tradition homérique une grande place aux effets de scintillement des armes, atteint donc une dimension cosmique et divine en renvoyant aux représentations littéraires du dieu Hélios lui-même, ainsi qu'à l'apparence de l'astre solaire. Cette scène qui croise les deux significations symboliques que revêt l'or (le soleil et la royauté) en soulignant leur lien intrinsèque, propose alors une représentation particulièrement frappante et effrayante du fils d'Hélios.

La présence de l'or en Colchide, contrée située à l'extrémité Est de la Terre qui reçoit les premiers rayons du soleil, n'est d'ailleurs pas uniquement symbolique. Le mythe de la toison d'or pourrait en effet renvoyer à des relations concrètes et marchandes entre les peuples grecs et les peuples situés sur le littoral pontique dans le contexte du mouvement de colonisation grecque aux VIIIe-VIIe siècles. Ce mouvement migratoire a été en partie initié par la quête de nouveaux gisements de minerai. La Colchide, qui avait la réputation proverbiale d'être « riche en or²⁵⁸»

256 Des piquants qui pourraient figurer les rayons lumineux du soleil. Mais l'épithète homérique τετραφάληρον suggère peut-être moins l'idée de quatre piquants que de quatre petits disques métalliques ornant et renforçant le casque tout à la fois. La circularité de ces disques constituerait un symbole solaire supplémentaire. Ce sens est relevé par Hunter dans sa note sur ce terme : « This Homeric epithet probably refers to four small disks which strengthened the front of some helmets, but we cannot be sure how A. understood it. He may refer to the four bolts where the cheek-piece joined the head piece » (p. 233). Bien souvent, Apollonios laisse l'imagination de son lecteur décider de la représentation finale des objets qu'il décrit. Ce casque, avec sa luminosité, en est un exemple. Si Hélios n'apparaît pas directement dans le poème, on peut qu'Aïétès fait une sorte d'épiphanie *in loco patris*.

257 H. FRÄNKEL, (1968), p. 437.

258 Renvoyant à cette formule proverbiale, Strabon voit dans cette fièvre de l'or le véritable motif de l'expédition des Argonautes : (...) ὁ πλοῦτος τῆς ἐκεῖ χώρας ἐκ τῶν χρυσείων καὶ ἀργυρείων καὶ σιδηρείων (καὶ) δικαίαν τινὰ ὑπαγορεύει πρόφασιν τῆς στρατείας : « la richesse du pays en or, en argent, en fer, fournit à l'expédition un motif suffisant. » (*Géographie*, I, 2, 39, trad. G. Aujac, CUF, p. 140).

constituait dans cette optique une destination de choix. Des traces d'or ont effectivement été trouvées dans le lit du Phase, fleuve qui irrigue le pays légendaire d'Aïa. L'archéologie corrobore également cette réputation d'abondance de métaux en Colchide : des objets en or ont ainsi pu être mis au jour en Géorgie. Plus frappant encore, certaines pratiques actuelles pourraient fournir un correspondant concret à cet objet fascinant qu'est la toison d'or : en effet, il est courant de recueillir les paillettes d'or que charrie encore le fleuve en les recueillant sur des peaux de chèvres ou de bœufs²⁵⁹. La réalité concrète rejoint donc dans le cas de l'or colque les données de la légende. Cette dimension solaire qui auréole le mythe de la toison d'or d'une brillance fantasmagorique, promesse de richesse et de pouvoir, fait bien de la lumière un élément central et constitutif du mythe. O. Lordkipanidzé, à la faveur d'une relecture des épopées archaïques, souligne l'omniprésence de l'or, à la fois dans le traitement poétique de la geste des Argonautes et sur d'autres supports : « L'or est l'un des symboles les plus évidents de la Colchide dans les récits argonautiques grecs et romains. Mimnerme (...) chante le « palais en or » du roi Aïétés, roi des Colches (sic). Sur une épithète grecque du IV^e siècle avant J.-C (...), Aïétés est désigné comme « le souverain de la Colchide riche en or » (...) Une information intéressante due, pense-t-on, à l'évhémériste Palaiphatos (IV^e siècle avant notre ère) (...) nous apprend que « [La toison] gardée chez les Colches n'était pas, en vérité, une toison d'or, mais un parchemin où l'on décrivait un procédé chimique d'extraction de l'or²⁶⁰. »

Le palais d'Aïétés, lieu du pouvoir, est chez Mimnerme dépositaire des rayons du Soleil, qui s'allongent sur une couche d'or, métal intimement lié au soleil. Il est fait référence au bord de l'Océan pour souligner la situation géographique de la Colchide à l'extrémité Est du globe terrestre. La place du mot Ὠκεανοῦ au génitif et en ouverture de vers fait directement écho à la description du casque d'or d'Aïétés par Apollonios, mais cette fois-ci en clôture de vers, comme pour répondre au modèle de Mimnerme (III, 1230 : Ὠκεανοῦ²⁶¹).

Le rayonnement de la lumière solaire, à partir du livre III qui marque l'arrivée en Colchide, pays du soleil levant, est donc particulièrement présent et évocateur dans l'épopée d'Apollonios qui

259 T. SEVERIN, en 1984, a relevé la gageure de refaire le voyage des Argonautes dans les mêmes conditions pratiques qu'eux. Il a ainsi fait construire un navire grec semblable aux embarcations qui voguaient en Méditerranée au VI^e siècle av. JC (après avoir eu beaucoup de mal à trouver un menuisier en mesure de le faire...) et rassemblé cinquante personnes (dont des universitaires au physique athlétique) pour effectuer ce voyage. L'équipage est arrivé sain et sauf en Géorgie après une cinquantaine de jours de traversée ; c'est dans cette région qu'ils ont pu observer que des peaux de mouton étaient utilisées pour recueillir l'or dans les rivières encore très aurifères de Géorgie. (pour plus de détails, avec des photographies à l'appui, se reporter au passionnant compte-rendu de ce voyage par le même T. Severin, *The Jason Voyage*, 1985, p. 222-224).

260 « La geste des Argonautes dans les premières épopées grecques sous l'angle des premiers contacts avec le littoral pontique », dans *Sur les traces des Argonautes*, Actes du 6^e symposium de Vali (Colchide) 22-29 septembre 1990, LORDKIPANIDZE O. et P. LEVEQUE (éd), p. 21-46, p. 39.

261 R. HUNTER remarque que cette évocation, qui renforce l'effet de luminosité solaire, est bien adaptée au contexte géographique : « Helios is at his brightest when he emerges, newly washed, from Ocean. This detail is also appropriate to the setting of the story in Colchis in the extreme east near Ocean. » (*Argonautica Book III*, p. 234).

réserve une place de choix au dieu Hélios et à ses descendants. Cette brillance solaire se réfracte à travers une onomastique rayonnante qui ne laisse aucun doute sur les liens de parenté qui unissent les membres de la famille du Soleil. Elle trouve surtout un correspondant idéal dans l'éclat igné de l'or, matière chargée de symboles qui sert de référent généalogique en se réfléchissant dans les yeux des descendants les plus directs d'Hélios et qui, plus généralement, souligne la présence divine et constitue un symbole de pouvoir familial. Cette lumière solaire liée à Hélios est un élément distinctif et saillant au sein du poème d'Apollonios de Rhodes ; c'est que le mythe des Argonautes est par essence une légende solaire, contrairement aux sujets des poèmes homériques, où cette dimension solaire n'est jamais centrale. Le poète alexandrin, en soulignant avec insistance les effets de cette lumière solaire, en plus de se conformer aux données initiales du mythe, semble affirmer la spécificité de son épopée, qui se détache par bien des points du modèle homérique et s'inscrit dans une autre lignée, celle des poèmes archaïques qui traitent la geste argonautique. D'autre part, cette sensibilité à la lumière du soleil et cet attachement à souligner les liens qui sont établis entre les membres de la lignée d'Hélios pourraient renvoyer directement à l'arrière plan culturel dans lequel a baigné Apollonios, à Alexandrie comme à Rhodes, où le culte héliaque était primordial. La lumière relie les dieux entre eux et s'impose comme leur marque distinctive. Elle sert également de trait d'union entre les dieux et les hommes.

1.5 Foudre, sillons lumineux et arc-en-ciels : la lumière comme moyen de communication divin.

La lumière qui émane des dieux sert le plus souvent à communiquer leur volonté aux mortels. L'exemple le plus célèbre de cette communication par la lumière est Zeus²⁶², dès le modèle homérique, πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε, père des hommes et des dieux, qui exprime sa colère en lançant des éclairs. En effet, le roi des dieux, dit τερπικέραυνος²⁶³, « qui se plaît à la foudre », manifeste par le fracas de la foudre sa volonté aux hommes, dans une perspective le plus souvent comminatoire. Le²⁶⁴foudre de Zeus, phénomène lumineux à la fois impressionnant et bruyant,

262 Zeus est d'ailleurs au départ une divinité primitive de lumière indo-européenne. Le nom Jupiter vient de l'évolution d'un nom composé d'origine indo-européenne « *Dyeūs ph₂ter » qui signifie « ciel-père » qui apparaît également dans le grec « Ζεύς πατήρ » et le védique « Dyauṣ Pitā ». La première partie du composé vient de la racine indo-européenne *dyew-, qui désigne la lumière diurne. Zeus-Jupiter est alors le dieu du jour lumineux, là où Ouranos serait le dieu de la lumière stellaire nocturne attachée au ciel étoilé (*weranos) (ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1967, p. 329). Zeus est donc bien, avant Apollon, le dieu de la lumière. L'étymologie nous apprend du reste à quel point la divinité est liée à la lumière dans la religion indo-européenne : Le mot « dieu » vient du latin *deus*, lui-même issu de la racine indo-européenne *dei- « briller » qui, élargie en *deiwo- et en *dyew-, sert à désigner le ciel lumineux en tant que divinité ainsi que les êtres célestes par opposition aux êtres terrestres, les hommes. La forme la plus ancienne de cette racine se retrouve bien dans le nom de Zeus.

263 Voir par exemple *Il.* I, 419 ou *Od.* XIV, 268. La foudre n'est du reste qu'une des composantes de l'ensemble du domaine atmosphérique que couvre le dieu.

264 Pour bien établir le *distinguo* entre la foudre, le foudre, les éclairs : Zeus possède *un* foudre forgé par les Cyclopes, qui lance les éclairs. *La* foudre est un phénomène atmosphérique qui correspond à l'apparition de ces éclairs.

intervient surtout pour avertir, et éventuellement pour punir. Il n'est fait allusion qu'une seule fois à ce pouvoir de Zeus dans les *Argonautiques*, lorsque les Colques, mis en déroute par les Argonautes, s'enfuient et s'établissent qui dans une région, qui dans une autre. Les monts Kérauniens, c'est-à-dire les monts de la foudre (ὁ κεραυνός), en font partie (IV, 518-521):

(...) οἱ δ' ἐν ὄρεσσιν ἐνναίουσιν,
ἄπερ τε Κεραύνια κικλήσκονται,
ἐκ τόθεν ἐξότε τούσγε Διὸς Κρονίδαο κεραυνοὶ
νῆσον ἐς ἀντιπέραιαν ἀπέτραπον ὀρμηθῆναι.

«(...) enfin, d'autres habitent les monts appelés Kérauniens, depuis que les foudres de Zeus le Cronide les ont détournés de passer dans l'île d'en face. »

La digression étymologique présente dans ce passage fait référence aux éclairs de Zeus. Cependant, ces éclairs n'émanent jamais de Zeus lui-même dans le poème : ce dieu se fait même plutôt discret et distant. Il n'est invoqué qu'une seule fois par Aïétès, qui le prend avec Hélios à témoin de l'outrage que lui fait sa fille (IV, 229) en s'enfuyant avec un étranger. Il intervient néanmoins avec force après le meurtre d'Apsyrto en manifestant sa colère (IV, 580-83). Mais cette manifestation est uniquement auditive. En aucun cas Zeus n'est visible ou ne manifeste sa lumière. Le Zeus d'Apollonios n'a plus grand chose à voir avec son homologue homérique qui se plaît à lancer les éclairs.

H. De la Ville de Mirmont remarque avec justesse cette absence de lumière : « Dans le repos majestueux où il vieillit, le Zeus d'Apollonios n'est plus le Cronide homérique qui se réjouit à lancer la foudre, qui se plaît à faire jaillir la lueur blanche de l'éclair, le dieu au fracas retentissant qui gronde au plus haut du ciel, précipitant (...) la neige épaisse dont les blancs flocons couvrent la campagne²⁶⁵ ». La lumière de Zeus n'intervient pas de manière directe dans le poème d'Apollonios, ni en son nom. Elle n'a pas le caractère spectaculaire de la foudre du Cronide homérique. Mais elle apparaît incidemment çà et là : la toison d'or est comparée à la brillance du foudre de Zeus (IV, 185 : λαμπόμενον στεροπῇ ἵκελον Διός) D'autre part, dans une perspective de relecture hellénistique sur le mode burlesque, la manifestation lumineuse la plus impressionnante de Zeus dans les *Argonautiques* a lieu lors de la description de la balle étincelante avec laquelle il jouait alors qu'il n'était qu'un tout petit enfant²⁶⁶ dans l'ancre de l'Ida (III, 134), jouet magique qu'aucun don

265 DE LA VILLE DE MIRMONT, 1874, p. 216. Pourtant, les arrêts de Zeus ont leur importance dans le poème. Le souverain des dieux demeure invisible.

266 Représenter les dieux dans leur enfance (et même leur petite enfance : Callimaque présente ainsi une Artémis de trois ans dans l'hymne qu'il consacre à cette déesse) est un trait typiquement hellénistique. Dans le cas de la description de la balle, Zeus n'est pas présenté dans le détail de son enfance (toute la mignardise est davantage reportée sur Éros, qui est aussi un enfant) . Mais le fait que la mention de sa balle présente l'effet lumineux le plus puissant dans tout le poème n'en est pas moins un geste significatif, qui suggère que la domination de Zeus sera dérisoire dans l'épopée. Contrairement aux *Phénomènes* d'Aratos, qui à la même période s'ouvrent sur une invocation à Zeus, dieu tout-puissant et omnipotent, les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes se caractérisent par une présence plus que discrète de ce dieu normalement au sommet du panthéon grec. C'est que l'épopée

d'Héphaïstos lui-même ne saurait surpasser par sa brillance (III, 135-36). Cette fameuse balle est comparée à une étoile filante qui trace dans le ciel un rayon lumineux (III, 140-141) :

(...) εἴ μιν εἰς ἐνὶ χερσὶ βάλοιο, ἀστὴρ ὥς,
φλεγέθοντα δι' ἡέρος ὀλκὸν ἴησιν.

Si tu la lances dans tes mains, comme une étoile filante, elle trace dans l'air un sillon lumineux

La lumière de Zeus est donc bien présente, mais de façon incidente, par le biais de deux comparaisons. Tout le reste du temps, le Cronide demeure en retrait. C'est bien plutôt son épouse Héra qui manie la lumière et la foudre. C'est en effet sous l'égide protectrice d'Héra, patronne du νόστος de l'expédition dans le chant IV des *Argonautiques*, que l'équipage effectue son retour. L'itinéraire qu'ils empruntent est compliqué. Au moment même du départ de Colchide, Argos ne se souvient plus très bien de la route à suivre, malgré l'itinéraire indiqué par Phinée au chant II. Héra leur vient alors en aide en traçant dans le ciel un sillon lumineux (ὀλκός) qui entre directement en écho avec le sillon scintillant que trace la balle de Zeus dans le ciel (IV, 294-302) :

Ὡς ἄρ' ἔφη· τοῖσιν δὲ θεὰ τέρας ἐγγυάλιξεν
αἴσιον, ᾧ καὶ πάντες ἐπευφήμησαν ἰδόντες
στελλεσθαι τήνδ' οἴμον. ἐπιπρὸ γὰρ ὀλκὸς ἐτύχθη
οὐρανίης ἀκτῖνος, ὅπῃ καὶ ἀμεύσιμον ἦεν.
γηθόσυνοι δὲ Λύκοιο κατ' αὐτόθι παῖδα λιπόντες
λαΐφεσι πεπταμένοισιν ὑπεῖρ ἄλλα ναυτίλλοντο,
Ἰοῦρεα Παφλαγόνων θεεύμενοι. οὐδὲ Κάραμβιν
γνάμψαν, ἐπεὶ πνοιαί τε καὶ οὐρανίου πυρὸς αἴγλη
μεῖνεν, ἕως Ἴστροιο μέγαν ῥόον εἰσαφίκοντο.

Il parla ainsi : et la déesse leur offrit un présage de bon augure, à la vue duquel tous s'exclamèrent dans une pieuse clameur qu'il fallait faire voile sur la route qui était tracée. En effet, loin à l'horizon, un rayon venu du ciel traça son sillon qui s'étendait précisément là où il fallait passer. Ravis, après avoir laissé sur place le fils de Lycos, toutes voiles déployées, ils voguaient sur la mer, en gardant en vue les montagnes de Paphlagonie, mais ils ne doublèrent pas Carambis, car les vents et la lueur du feu céleste durèrent jusqu'au moment où ils atteignirent le vaste cours de l'Istros.

Cette évocation, qui propose une réécriture d'un passage homérique similaire (*Iliade*, IV, 75-77²⁶⁷) donne à voir le balisage lumineux que la déesse Héra prend soin de mettre en place pour

d'Apollonios est d'un genre différent ; les divinités lumineuses qu'elle convoque et dont elle marque la présence avec insistance sont bien davantage Hélios, et surtout Apollon, là où la dimension lumineuse de Zeus semble complètement évacuée. Ce passage extrêmement riche de la balle d'Éros, sur lequel nous reviendrons, présente l'intérêt de mettre en rapport Zeus et Éros : la balle que propose Aphrodite à Éros, balle de Zeus avant de devenir la balle d'Éros, suggère une passation de pouvoir entre ces deux divinités (même si cela a des allures d'enfantillages).

Dans les *Argonautiques*, Éros est effectivement le maître du monde, et non Zeus.

267 Οἶον δ' ἀστέρα ἦκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω / ἢ ναῦτησι τέρας ἢ ἐστρατῶ εὐρέϊ λαῶν / λαμπρόν· τοῦ δὲ τε πολλοὶ ἀπὸ σπινθήρες ἔενται «Tel un astre que le fils de Cronos le Fourbe envoie en présage ou à des marins ou à des combattants d'une vaste armée, astre éclatant d'où jaillissent des étincelles par milliers. » (Trad. P. Mazon, CUF, *Iliade*, t. I, p. 94). La comparaison s'applique ici à Athéna et à la promptitude de sa réaction. L'analogie qui est faite entre sa vitesse et le présage habituel qu'envoie le fils de Cronos montre bien que Zeus manipule habituellement la

guider les Argonautes. Ce sillon lumineux prend la forme d'un prodige de bon augure (τέρας αἶσιον) marquant la faveur qu'a la déesse pour l'équipage. Son ampleur spatiale (il s'étend loin devant : ἐπιπρὸ) et sa persistance temporelle, qui s'ajuste parfaitement à la durée de la traversée de cet itinéraire par les Argonautes (302) témoignent de l'origine surnaturelle de cette lumière, qui établit un vrai trait d'union entre les hommes et la déesse Héra, qui manifeste sa protection par des effets lumineux²¹⁷.

Un peu plus loin, alors que les Colques poursuivent l'Argo, Héra prend même la défense des Argonautes en passant à l'attaque. Elle manie alors véritablement la foudre, à l'instar de son époux, et la dirige contre les Colques (IV, 509-510) :

(...) Ἀλλ' ἀπέρυκεν Ἥρη σμερδαλέησι
κατ' αἰθέρος ἀστεροπῆσιν.

Mais Héra les repoussait avec des éclairs effrayants à voir, jaillis du haut de l'éther.

Cette prise en charge de la foudre par Héra et non par Zeus est une originalité qui distingue l'épopée d'Apollonios. La déesse utilise parfois aussi l'obscurité, comme le nuage dont elle enveloppe les Argonautes à leur arrivée en Colchide pour qu'ils échappent aux regards des habitants de la cité d'Aia (III, 210-211) :

Τοῖσι δὲ νισσομένοις Ἥρη φίλα μητιόωσα
ἡέρα πουλὺν ἐφῆκε δι' ἄστεος, ὄφρα λάθοιεν
Κόλχων μυρίον ἔθνος ἐς Αἰήταο κiónτες.

Héra qui les favorisait répandit un épais brouillard à travers la ville, pour qu'ils échappent à la multitude innombrable du peuple colque.

De même, un autre type de transfert des attributs lumineux de Zeus à son épouse Héra est observable dans les *Argonautiques*, où la déesse Iris, déesse de l'arc-en-ciel, se fait la messagère d'Héra, alors que dans l'épopée homérique, elle est attachée au service de Zeus. L'*Iliade* la présente ainsi comme une déesse chargée de porter les messages de Zeus, qui trace dans les airs des arcs-en-ciel menaçants²⁶⁸

Chez Homère, Iris est une messagère de querelle. Chez Apollonios, où elle est au service d'Héra, elle est au contraire une puissance bienveillante²⁶⁹ qui intervient au chant II (286-90) pour empêcher les Boréades de poursuivre les Harpies (qui sont, comme nous avons eu l'occasion de le

lumière, et même une lumière aux effets particuliers (des milliers d'étincelles en jaillissent). Ce présage, qui émane habituellement de Zeus chez Homère, est transféré chez Apollonios dans la personne d'Héra, correspondante féminine de Zeus ; il s'applique néanmoins à une situation habituelle en éclairant des marins.

268 (...) ἴρισσιν ἐοικότες, ὥς τε Κρονίων ἐν νέφεϊ στήριξε, τέρας μερόπων ἀνθρώπων (XI, 26-27) « Semblables à des arcs-en-ciel que le fils de Cronos a fixés dans la nuée, présage effrayant pour les hommes à la voix articulée. »

269Le même type d'inversion des connotations s'observe dans le cas du dieu Apollon. Le dieu vengeur chargé d'apporter la peste et la mort dans le chant I de l'*Iliade*, où « il allait, pareil à la nuit » se mue en un dieu chargé de lumière et de clarté synonymes au contraire d'un retour à la vie (cet aspect est très flagrant dans la seconde épiphanie).

voir, comparées à des éclairs, ce qui fait qu'elles relèvent du domaine de Zeus et d'Héra), puis au chant IV, chargée de demander à Héphaistos d'arrêter l'activité de sa forge (775-77) et à Thétis de se rendre chez Héra (773-74). Dans les *Argonautiques*, les interventions de Thétis ne s'accompagnent pas d'effets lumineux particuliers, mais confirment l'affirmation du pouvoir d'Héra dans le chant IV, déesse féminine du ciel lumineux où elle manie la lumière et la foudre avec bienveillance, contrairement au modèle homérique où la lumière de Zeus est souvent menaçante et funeste. La lumière signale donc pleinement la présence divine dans les *Argonautiques*. Les parcours dans lesquels elle se réfracte ont pu donner à voir ses fonctions de liant mythologique, de référent généalogique, et enfin de moyen de communication divin. Cependant, si la lumière tisse à l'occasion des liens étroits entre les dieux et entre les mortels qui sont issus de leur race, la relation entre les hommes et les dieux que dépeint Apollonios est également chargée d'ambivalence et d'obscurité, à l'image des autres systèmes de dialectiques entre lumière et obscurité déjà passés en revue.

2 Les hommes et les dieux dans les *Argonautiques* : quelques ombres au tableau.

2.1 Des dieux indifférents aux hommes ? De la proximité homérique à la prise de distance apollonienne.

Les exemples précédents ont permis de prouver que les relations entre les hommes et les dieux sont loin d'être neutres. De fait, certains d'entre eux sont liés à l'expédition des Argonautes, qu'ils favorisent ou qu'ils désapprouvent. Héra est clairement la divinité tutélaire de Jason ; Athéna est à l'origine de la construction du navire. Apollon et Artémis sont convoqués régulièrement, notamment en raison de leur lien avec le thème de la navigation²⁷⁰. Les héros²⁷¹ qui participent à l'expédition des Argonautes présentent d'ailleurs le plus souvent un lien de parenté avec une divinité. Cela n'implique pas pour autant une grande proximité entre les hommes et les dieux, ou en tout cas pas une proximité très continue. Leur intérêt pour l'expédition des Argonautes semble ainsi diminuer au fil du poème. Lors de la scène de départ des Argonautes, l'ensemble des habitants de l'Olympe²⁷² et même certaines divinités mineures s'installent pour y assister en spectateurs (I, 547-549) :

Πάντες δ' οὐρανόθεν λεῦσσον θεοὶ ἥματι κείνῳ
νῆα καὶ ἡμιθέων ἀνδρῶν μένος, οἳ τότε ἄριστοι
πόντον ἐπιπλώεσκον·

270Les diverses épithètes d'Apollon convoquées dans le chant I sont révélatrices de ce rôle maritime. Il est successivement dieu de l'embarquement (Embāsios : I, 359) et dieu du débarquement (Ekbasios).

271Ils appartiennent d'ailleurs au sens propre à la race des héros décrite par Hésiode dans *Les Travaux et les Jours*, où les mortels sont encore marqués par une certaine proximité originelle avec les dieux.

272Même dans ce contexte, Zeus ne fait pas l'objet d'une description particulière.

Du haut du ciel, tous les dieux observaient en ce jour la force des héros issus des dieux, qui fendaient le large avec bravoure (...)

Le lien de filiation est nettement exprimé et justifie ce regard de surplomb curieux et intéressé des dieux. En revanche, dans le chant IV, les dieux olympiens, c'est-à-dire les plus élevés de la hiérarchie du panthéon, désertent petit à petit le poème²⁷³. La scène du passage critique des Planctes au retour ne fait plus l'objet de cette attention générale : seuls Athéna, Héra et Héphaïstos assistent au sauvetage de l'équipage par les Néréides (IV, 956-960) :

Τὰς δὲ καὶ αὐτὸς ἄναξ κορυφῆς ἐπὶ λισσάδος ἄκρης
ὀρθὸς ἐπὶ στελεῇ τυπίδος βαρὺν ὦμον ἐρείσας
Ἥφαιστος θεῖτο, καὶ αἰγλήεντος ὕπερθεν
οὐρανοῦ ἐστηνῖα Διὸς δάμαρ· ἀμφὶ δ' Ἀθήνη
βάλλε χέρας, τοῖόν μιν ἔχεν δέος εἰσορόωσαν.

Le maître en personne contemplait les Néréides depuis le sommet, sa lourde épaule appuyée sur son marteau, accompagné dans le ciel brillant de l'épouse de Zeus ; celle-ci jetait les bras autour d'Athéna, tant elle éprouvait de peur à cette vue.

Une diminution de l'intérêt général s'observe, signe d'une possible prise de distance des dieux par rapport aux mortels. Les épiphanies constituent des cas remarquables d'apparitions divines aux mortels. Les acteurs de ces épiphanies n'ont cependant pas le prestige de celles qui interviennent dans les épiphanies homériques²⁷⁴. Apollonios choisit régulièrement de mettre en valeur des divinités mineures et éloignées de la hiérarchie olympienne. Les épiphanies présentes dans le poème ne remplacent cependant pas la familiarité du rapport entre les dieux et les hommes que l'on peut observer dans les poèmes homériques. Il n'est de fait pas rare que les mortels tombent nez à nez sur les dieux chez Homère : ceux-ci font régulièrement leur apparition sur le champ de bataille dans l'*Iliade* et s'adressent aux mortels dans l'*Odyssée*²⁷⁵. Le mode d'apparition épiphanique est nettement différent chez Apollonios de Rhodes : la familiarité fait place à la distance et à la terreur²⁷⁶. Les épiphanies d'Apollon ont beau être les manifestations de lumière les plus éclatantes et les plus impressionnantes du poème, le motif de l'apparition de Phoïbos n'est pas toujours clair. Lors de la première épiphanie, il semble ainsi passer par hasard (II, 674-676 et 681-684) :

273 Les Argonautes sont ainsi sauvés par des divinités mineures et peu connues alors même qu'ils se trouvent dans des situations extrêmement critiques qui menacent leur survie : les Héroïnes libyennes les sauvent de la mort et le dieu Triton les fait sortir du lac du même nom.

274 À cette promotion de divinités habituellement mineures s'ajoute chez Apollonios un mouvement de valorisation des divinités féminines : comme on l'a vu précédemment, Héra endosse certaines prérogatives de Zeus. Si Hélios n'apparaît jamais en tant que tel, la lune (Méné) assiste à la fuite de Médée (IV, 55-65).

275 Il est vrai qu'Athéna apparaît d'abord sous les traits d'un jeune pâtre à Ulysse (*Odyssée*, chant III), mais la reconnaissance se fait après sa disparition.

276 Étant donné que les épiphanies arrivent toujours comme des éléments de résolution après une crise grave dans les *Argonautiques*, on a pu assimiler les dieux d'Apollonios à des dieux tragiques. Apollon surgissant subitement des ténèbres lors de sa seconde épiphanie au chant IV ressemble à s'y méprendre à un ἀπὸ μηχανῆς θεός actionné par le poète.

Τοῖσι δὲ Λητοῦς υἱός, ἀνερχόμενος Λυκίῃθεν
τῆλ' ἐπ' ἀπείρονα δῆμον Ὑπερβορέων ἀνθρώπων,
 ἐξεφάνη· (...)
 Τοὺς δ' ἔλε θάμβος ἰδόντας ἀμήχανον· οὐδέ τις ἔτλη
 ἀντίον αὐγάσσασθαι ἐς ὄμματα καλὰ θεοῖο.
 Στὰν δὲ κάτω νεύσαντες ἐπὶ χθονός· αὐτὰρ ὁ **τηλοῦ**
 βῆ ῥ' ἵμεναι πόντονδε δι' ἠέρος (...)

Le fils de Lété, qui revenait du Lycie pour se rendre dans le peuple infini des Hyperboréens à l'autre bout du monde, leur apparut alors (...). Une stupeur paralysante les saisit : nul n'osait regarder en face les beaux yeux du dieu. Ils restèrent donc les yeux fixés vers le sol ; mais lui s'évanouit bien loin sur la mer, à travers les airs.

Il n'est précisé nulle part qu'Apollon regarde les Argonautes ou leur prête attention. Il ne semble pas venu expressément les saluer ni les sauver, puisque le danger des Symplégades vient d'être surmonté à ce moment-là. Le dieu est de passage, se rend d'une destination à une autre et trouve les Argonautes sur son chemin ; il ne prend pas la parole pour leur donner une quelconque indication. La description jette même le doute sur la véracité de l'apparition. Nul n'a vraiment compris ce que ses yeux ont perçu, puisqu'ils sont restés rivés vers le sol. Les adverbes indiquent une vision lointaine et peu assurée. R. Hunter va jusqu'à supposer que la seconde épiphanie d'Apollon, qui se manifeste sous sa forme d'Aïglétès, ne serait finalement qu'une métaphore d'un coucher de soleil²⁷⁷. La vision de la divinité serait ainsi assimilable à un mirage ou à une hallucination, fruit de longues heures épuisantes en mer. L'Apollon d'Apollonios de Rhodes, certes plus solaire que celui d'Homère, ressemble en définitive aux dieux que décrivent les philosophes stoïciens et épicuriens de l'époque hellénistique, à savoir des entités qui ne se mêlent pas des affaires humaines. Cette prise de distance participe d'une conception des dieux propre à Apollonios, dans l'univers duquel l'obscurité accompagne nécessairement les signes divins.

2.2 Les signes divins : une nécessaire obscurité.

Dans d'autres cas, l'épiphanie divine est tout bonnement invisible aux mortels. Elle n'est connue que du narrateur et du lecteur, tandis que les Argonautes ne se rendent pas compte de l'assistance divine qui leur est apportée. Les dieux d'Apollonios, en plus d'apparaître comme des expédients tragiques, prennent presque une valeur fantastique²⁷⁸ tant l'apparition du surnaturel s'accompagne de doute. Cela est très clair lors du passage des Symplégades, où Athéna pousse l'Argo *in extremis* entre les roches à l'insu des héros (II, 598-603) :

Καὶ τότε Ἀθηναίη στιβαρῆς ἀντέσπασε πέτρης
 σκαιῇ, δεξιτερῇ δὲ διαμπερὲς ὥσε φέρεσθαι.

277 1993, p. 80 : « (...) Apollo's epiphany at Thynias may (...) be interpreted as a poetic version of sunrise ».

278 Nous empruntons cette réflexion à C. Cusset.

Ἡ δ' ἰκέλη πτερόεντι μετήορος ἔσσυτ' οἰστῶ.
 Ἐμπης δ' ἀφλάστοιο παρέθρισαν ἄκρα κόρυμβα
 νολεμὲς ἐμπλήξασαι ἐναντίαι. Αὐτὰρ Ἀθήνη
 Οὐλυμπόνδ' ἀνόρουσεν, ὅτ' ἀσκηθεῖς ὑπάλυξαν.

Alors Athéna s'arc-bouta de la main gauche contre un solide rocher et de la main droite poussa le navire pour lui faire franchir complètement le passage. Celui-ci, pareil à une flèche ailée, s'élança dans les airs ; cependant les ornements de l'extrémité de son aplustre furent fauchés par les roches au moment où elles s'entrechoquaient avec force. Athéna s'élança vers l'Olympe quand ils furent hors de danger et indemnes.

Le même genre de traitement est appliqué au passage des Planctes, où les Argonautes ne distinguent pas les Néréides qui se font passer de l'une à l'autre le navire comme dans un jeu de balle. La rapidité de leur action est telle qu'elle est comparée à la durée dont s'allonge les jours au printemps (IV, 961-964) :

Ὅσση δ' εἰαρινοῦ μηκύνεται ἡματος αἶσα,
 τοσσάτιον μογέεσκον ἐπὶ χρόνον, ὀχλίζουσai
 νῆα διὲκ πέτρας πολυηχέας· οἱ δ' ἀνέμοιο
 αὐτίς ἐπαυρόμενοι προτέρω θέον

Aussi brève est la durée dont s'allonge le jour au printemps, aussi court fut le moment où elles durent peiner à porter le navire à travers les roches retentissantes. Puis les héros, de nouveau secondés par le vent, reprirent leur course (...)

Là encore, les Argonautes semblent ne se douter de rien. Ces ambiguïtés dans l'épiphanie semblent corroborer une théorisation de la relation entre les hommes et les dieux telle qu'elle apparaît dans la bouche de Phinée au chant II. Ce personnage de devin, vieillard devenu aveugle pour en avoir trop dit²⁷⁹ est perçu par plusieurs critiques comme un personnage-relais du narrateur²⁸⁰. Il procède à une réflexion détaillée sur le rapport entre les hommes et les dieux, et plus particulièrement sur la façon dont Zeus pense la communication entre divinités et mortels. D'après les arrêts de Zeus, l'aide des dieux doit être partielle, comme leurs signes (II, 311-316) :

« Κλῦτέ νυν. Οὐ μὲν πάντα πέλει θέμις ὕμμι δαῖναι
 ἀτρεκές· ὅσσα δ' ὄρωρε θεοῖς φίλον, οὐκ ἐπικεύσω.
 Ἀασάμην καὶ πρόσθε Διὸς νόον ἀφραδίησιν
 χρεῖων ἐξείης τε καὶ ἐς τέλος. Ὡδε γὰρ αὐτὸς
 βούλεται ἀνθρώποις ἐπιδευέα θέσφατα φαίνειν
 μαντοσύνης, ἵνα καὶ τι θεῶν χατέωσι νόοιο (...) »

Écoutez donc. Vous n'avez certes pas le droit de tout connaître exactement ; mais ce qu'il plaît aux dieux de vous apprendre, je ne le cacherai pas. J'ai commis autrefois

279 Zeus et Apollon, les deux représentants divins de la lumière dans le poème, l'ont puni pour ses divulgations trop explicites en lui envoyant une cécité précoce. L'obscurité est en effet une part nécessaire des révélations divines.

280 Notamment FRÄNKEL, 1968, p. 76.

la faute de révéler dans mon imprudence les arrêts de Zeus en détail et jusqu'au bout. Car telle est sa volonté : il ne faut dévoiler aux hommes que les oracles imparfaits de la divination, pour qu'ils aient encore besoin du secours des dieux.

Ainsi, les signes divins se doivent d'être incomplets, voire obscurs : c'est pour cette raison que les oracles laissent une part d'interprétation, comme l'épiphanie des Héroïnes libyennes qui pose une énigme, ou les oiseaux que croise Mopsos. En plus de l'obscurité attachée aux arrêts divins, Phinée va jusqu'à préconiser un certain pragmatisme préférable à une confiance aiguë dans les l'assistance divine. Pour le franchissement des Symplégades, il conseille ainsi aux jeunes héros de s'appuyer davantage sur leurs propres capacités que sur le bon vouloir divin (II, 331-336) :

μηκέτι δὴν μηδ' αὐτοὶ ἐρητύεσθε κελεύθου,
ἀλλ' εὖ καρτύναντες ἑαῖς ἐνὶ χερσὶν ἐρετμὰ
τέμνεθ' ἄλως στενωπὸν· ἐπεὶ **φάος** οὐ νύ τι τόσσον
ἔσσετ' ἐν εὐχολῆσιν, ὅσον τ' ἐνὶ κάρτει χειρῶν.
Τῷ καὶ τᾶλλα μεθέντες ὀνήιστον πονέεσθαι
θαρσαλέως· πρὶν δ' οὔτι θεοὺς λίσσεσθαι ἐρύκω.

(...) à votre tour, ne tardez pas davantage à vous remettre en route ; au contraire, assurez fortement vos mains sur les rames et fendez les flots du détroit, car le dépendra moins de vos prières que de la force de vos bras. Ainsi, négligeant tout le reste, faites au mieux, bravement. Mais auparavant, je ne vous interdis pas d'adresser des prières aux dieux.

Dans la perspective de notre étude, le point fort de cette prise de parole est bien entendu l'emploi du terme *φάος* : la lumière figurative de la vie et du salut habituellement associée aux dieux sera le fruit des efforts humains. Les propos de Phinée révèlent donc un rapport ambigu à la divinité et à la religion, placé entre communication et distance, entre lumière et obscurité. La religion des *Argonautiques* s'éloigne alors à plusieurs reprises de son sens étymologique latin de liaison (*re-ligere*). Les liens de proximité disparaissent entre les dieux eux-mêmes. Zeus, puissance implacable mais invisible, ne préside plus d'assemblées divines comme chez Homère ; au contraire, les dieux s'organisent pour agir à son insu. C'est le cas des déesses Athéna et Héra au début du chant III, qui s'isolent du reste des dieux et en particulier de leur souverain pour comploter à leur aise (III, 8-9). Ce manque de confiance se communique même aux mortels : ainsi, Jason, en enlevant la toison d'or de l'arbre, craint qu'un dieu ne lui vole son butin (IV, 179-182) :

Ἦγε δ' ἄλλοτε μὲν λαιῷ ἐπιειμένος ὄμω
αὐχένος ἐξ ὑπάτοιο ποδηνεκές, ἄλλοτε δ' αὖτε
εἴλει ἀφασσόμενος· περὶ γὰρ δίην, ὄφρα ἔ μὴ τις
ἀνδρῶν ἢ θεῶν νοσφίσσεται ἀντιβολήσας.

Dans sa marche, tantôt il se couvrait l'épaule gauche de la toison, en la laissant pendre depuis le haut de sa nuque jusqu'à ses pieds, tantôt il l'enroulait en la prenant entre ses mains, tant il avait peur qu'un homme ou qu'un dieu ne vienne la lui dérober.

Ce genre de notation est surprenant et ne serait guère imaginable dans un contexte homérique. Les dieux des *Argonautiques*, à la fois tragiques et fantastiques, se révèlent dans toute leur duplicité, dans un être composé à la fois d'ombre et de lumière. Le doute qui suit leurs apparitions et l'ambivalence de leurs signes est tel que l'hypothèse d'une réduction des dieux à de simples phénomènes naturels dans un mouvement de rationalisation alexandrine se pose.

2.3 Lumière et obscurité dans la représentation des dieux d'Apollonios de Rhodes : le signe d'une rationalisation par la réduction à de simples phénomènes naturels ?

L'association des dieux aux phénomènes naturels n'est pas neuve : dès l'origine, Zeus est un dieu de la foudre et de la pluie, et même une sorte de dieu météorologique au début des *Phénomènes* d'Aratos. Chez Apollonios, cette association est plus systématique et aboutit parfois à une confusion des dieux avec les phénomènes naturels. Par exemple, les Harpies sont explicitement comparées à des bourrasques et à des éclairs (II, 245) : les Boréades les chassent, et le narrateur signale qu'elles sont dorénavant enfermées dans une grotte et que ces bourrasques ne souffleront plus sur la contrée (II, 267). L'assimilation des Harpies à une catégorie de vents violents davantage qu'à une catégorie d'êtres surnaturels est donc nette : l'épisode des Harpies, épisode récurrent de la geste des Argonautes, pourrait constituer un αἴτιον de type météorologique.

Dans le même ordre d'idées, Willamowitz voyait la deuxième épiphanie d'Apollon comme une simple métaphore de l'aurore, en considérant l'arc d'or d'Apollon surgissant d'une nuit qui n'a finalement rien de sépulcral comme la courbe du disque solaire. Cela revient à faire le pari que ce naufrage final serait une sorte d'hallucination collective, un peu comme les expériences de mort imminente, qui confrontent de manière récurrente le sujet à la vision d'un tunnel de lumière. De manière plus troublante, le poète affirme qu'un nuage est capable de supporter le poids d'Athéna et lui sert de moyen de transport. L'image, inédite chez Homère, pourrait faire penser à une confusion de la déesse avec le phénomène atmosphérique qu'est le nuage (ce qui serait possible, sachant qu'Athéna est fille de Zeus) mais suggère peut-être également l'inanité de l'existence divine, plus légère qu'un nuage et assimilable à une ombre.

De manière plus explicite, certaines divinités sont comparées à des images de lumière qui font directement référence aux théories physiques alexandrines. Thétis s'élance ainsi à une vitesse qui est comparée à celle des rayons du soleil (IV, 847-850) :

Αὐτὴ δ' ὠκυτέρα ἀμαρύγματος ἢ ἐβολάων
ἡελίου, ὅτ' ἄνεισι περαίης ὑψόθι γαίης,
σεύατ' ἴμεν λαιμηρὰ δι' ὕδατος, ἔστ' ἀφίκανεν
ἄκτὴν Αἰαίην Τυρσηνίδος ἠπείροιο.

Mais elle, plus rapide que l'étincelle ou les rayons du soleil, lorsqu'il se lève aux extrémités de la terre, s'élança à travers l'onde jusqu'à ce qu'elle parvienne sur le rivage de la terre Tyrsénienne.

On peut lire dans ce genre de comparaison des références aux théories contemporaines sur la vitesse de la lumière²⁸¹. Cette comparaison fait écho à une représentation particulièrement fugace de la déesse Athéna, qui apparaît alors plus légère qu'un nuage (II, 537-540) :

Οὐδ' ἄρ' Αθηναίην προτέρω λάθον ὀρμηθέντες·
αὐτίκα δ' ἐσσυμένως νεφέλης ἐπιβᾶσα πόδεσσιν
κούφης, ἥ κε φέροι μιν ἄφαρ βριαρὴν περ ἐοῦσαν,
σεύατ' ἴμεν πόντονδε, φίλα φρονέουσ' ἐρέτησιν.

Or leur départ n'échappa pas à Athéna. Aussitôt, elle posa rapidement ses pides sur un nuage qui pourrait la transporter en un clin d'oeil, malgré son poids, et elle s'élança en direction du pont, pleine de bienveillance pour les rameurs.

L'image est peu homérique²⁸² et s'insère dans la suite d'exemples assimilant les dieux à des phénomènes naturels vus précédemment. En faisant tenir Athéna sur un nuage tout en soulignant l'impossibilité de cette image par une proposition concessive faisant référence à son poids réel, le poète pointe les contradictions inhérentes à toute représentation des dieux. On ne saurait aller jusqu'à dire qu'Apollonios de Rhodes remet totalement en cause l'existence des dieux, mais il est vrai que le regard de physicien alexandrin se greffe malicieusement sur la candeur homérique²⁸³.

Le poème des *Argonautiques* est donc régi par un système de signes ambigus, distribués entre lumière et l'obscurité. La lumière y fait structure (journal de bord, liant mythologique, jeux de correspondances narratologiques) autant qu'elle y introduit de la rupture (jeu sur les valeurs des couchers et levers de soleil). Lumière et obscurité marquent également les apparitions divines, nécessairement incomplètes pour les mortels, qui se trouvent livrés à eux-mêmes face à l'hostilité du monde qui les entoure. Face au risque permanent de l'obscurité et de l'oubli, la lumière la plus assurée que puissent trouver les Argonautes est celle qui se trouve en eux : celle de la civilisation.

281 C'est du moins l'avis de H. FRÄNKEL, par rapport auquel R. HUNTER prend cependant quelque distance : « Fränkel 1968 : 538-9 suggested that 848 alluded to the importance that contemporary science gave to the fact that the sun's first rays illuminated everything at once, rather than there being a gradual illumination, as a marker of the inexpressible speed of light. (...) There is however little evidence for a Greek background to Lucretius' observation (...) » (2015, p. 200).

282 Mateo (2004), p. 379 : « Il nesso non è omerico ».

283 Apollonios joue une fois de plus ici sur les attentes du lecteur, comme le signale P. GREEN (1997) p. 241 : « Goddesses are bigger than mortals (...), but still can travel on clouds. Apollonius is also (I suspect) teasing his educated readers with the inherent contradictions to be found in epic divinities ».

2 *Le périple des Argonautes : de la catabase à la lumière civilisatrice.*

Jetés dans un monde où les dieux se font plus distants et où les signes sont contradictoires, les Argonautes font face à de telles situations de crise qu'ils frôlent littéralement à plusieurs reprises la mort et les Enfers. Le poème entier, marqué par une avancée vers toujours davantage d'obscurité (le paroxysme étant le chant IV), peut ainsi être assimilé dans son entier à une catabase. Cela ne signifie pas qu'une catabase à proprement parler ait lieu dans le poème²⁸⁴ : nulle trace de *nékuia* en effet chez Apollonios de Rhodes. Le voyage en mer des Argonautes est en revanche assimilable à une catabase, dans la mesure où les héros s'enfoncent dans une obscurité toujours plus épaisse, au risque d'y disparaître à la fin de l'épopée. Le périple est du reste ponctué de toponymes liés aux Enfers, qui possédaient comme on le sait plusieurs entrées. La catabase maritime se double d'une catabase terrestre, avec l'apparition de lieux chthoniens ou désertiques, autres images d'obscurité, de mort et d'oubli. Cette catabase spatiale s'accompagne en outre d'une catabase temporelle, dans la mesure où l'Argo, en progressant dans l'espace, a tendance à régresser dans le temps : les Argonautes sont alors aux prises avec des peuples moins avancés, voire plongés dans la barbarie et la sauvagerie ; ils affrontent des monstres immémoriaux et des puissances démoniques. Leurs triomphes éclatants rejouent un peu le mouvement de colonisation grecque, ou encore les conquêtes d'Alexandre. L'Argo s'impose petit à petit comme une image flottante de la Grèce tout entière, porteuse des interrogations alexandrines qui interroge son présent à la lueur du passé, et redessine l'histoire de ses frontières en semant derrière elle des signes de lumière.

A La mer : un espace infernal et anti-héroïque.

Le premier espace assimilable aux Enfers dans le voyage des Argonautes est la mer. Elle constitue une image des Enfers et transporte les héros à leurs portes.

1 La mer comme image des Enfers.

La mer est un espace traditionnellement craint chez les Grecs car considéré comme instable, se dérochant à la prise humaine sur l'espace. Ce « peuple de la mer » envisage paradoxalement la mer comme une altérité insurmontable²⁸⁵, synonyme d'engloutissement et d'oubli. La mer est une épreuve et un danger de mort. La traversée en mer est choisie pour cette raison par le roi Pélidas dès le début du poème pour se débarrasser des prétentions au pouvoir de Jason. Le poème ne laisse aucun doute sur ses intentions malveillantes (I, 15-17) :

284 Comme le précise très bien P. Kyriakou dans son article « Katabasis and the underworld in the *Argonautica* of Apollonius Rhodius ». La différence principale entre Homère et Apollonios étant que là où la catabase homérique est un moment d'apprentissage pour le héros (la rencontre avec les défunts lui donne des informations précieuses), la confrontation avec les Enfers et la mort n'apprend rien aux Argonautes qui sont tout entiers pris dans leur souffrance.

285 Voir notamment Annie Bonnafé,

(...) καί οἱ ἄεθλον
ἔντυε ναυτιλίας πολυκηδέος, ὄφρ' ἐνὶ πόντῳ
ἦε καὶ ἀλλοδαποῖσι μετ' ἀνδράσι νόστον ὀλέσσει

(...) et il lui prépara l'épreuve d'une navigation périlleuse, afin qu'il perde sur la mer ou parmi des hommes étrangers le retour.

Le terme employé pour désigner la mer est celui de πόντος, c'est-à-dire le grand large, propice aux errances et aux pertitions, à l'instar de celles d'Ulysse dans l'*Odyssée*. La mer est la première épreuve qui pèse sur le groupe collectif des héros du poème. Elle dresse devant eux la menace perpétuelle d'un aller simple vers les Enfers. Elle sert régulièrement d'outil de comparaison pour décrire un danger important. Ainsi, lorsque Pollux affronte au combat de ceste Amycos, roi des Bébryces, la lutte est comparée à la tension entre un navire et une vague (II, 70-73) :

Ἐνθα δὲ Βεβρύκων μὲν ἄναξ, ἃ τε κύμα θαλάσσης
τρηχὺ θοὴν ἐπὶ νῆα κορύσσεται, ἢ δ' ὑπὸ τυτθὸν
ἰδρεῖη πυκινόιο κυβερνητῆρος ἀλύσκει,
ἱεμένου φορέεσθαι ἔσω τοίχοιο κλύδωνος,

Alors le souverain des Bébryces s'avance, tel le flot sauvage de la mer qui se soulève et se rue sur un vaisseau rapide ; mais celui-ci, grâce à l'habileté du pilote expérimenté, l'évite de peu, tandis que la vague tente de pénétrer la coque.

La comparaison présente dans la description de ce combat anticipe de manière programmatique l'épisode du passage des Symplégades, point d'orgue du chant II. Pollux représente les expédients de la civilisation humaine face à la sauvagerie imprévisible de la nature. Une lutte entre barbarie et civilisation, nature et culture se donne à lire ici et reflète l'angoisse grecque face à la mer. Crainte justifiée : voguer en mer est se heurter en permanence à des images peu rassurantes d'infini, d'absence d'horizon et de mort. L'eau est d'ailleurs régulièrement assimilée à l'obscurité et à la nuit, comme a pu le montrer notre étude lexicale. La mer est souvent désignée comme sombre pour rendre compte de l'altérité d'un monde où l'homme n'est pas chez lui. Tracer son sillon sur des eaux capricieuses est un combat à mort. La mer est une image de l'infini et un miroir de la mort : c'est donc le *locus horridus* par excellence. Le large (πόντος ou πέλαγος) étend des eaux sombres associées à l'obscurité et à l'oubli. Les *Argonautiques* font la part belle aux scènes de tempête comme celle qui s'abat sur les fils de Phrixos, qui traduit la peur de l'engloutissement éternel dans les eaux (II, 1102-1107)

(...) νυκτὶ δ' ἔβη πόντονδε πελώριος, ὥρσε δὲ κύμα
κεκληγῶς πνοιῇσι· **κελαινὴ** δ' οὐρανὸν **ἀχλὺς**
ἄμπεχεν, οὐδέ πη ἄστρα διαυγέα φαίνετ' ἰδέσθαι
ἐκ **νεφέων**, **σκοτόεις** δὲ περὶ **ζόφος ἡρήρειστο**.
Οἱ δ' ἄρα μυδαλέοι, στυγερὸν τρομέοντες ὄλεθρον,
υἱῆς Φρίξιο φέρονθ' ὑπὸ κύμασιν αὐτῶς.

Mais la nuit, le vent descendit sur la mer avec violence et souleva le flot de ses rafales hurlantes. Une brume sombre enveloppait le ciel ; on en voyait nulle part des astres briller en perçant les nuages ; de tous côté, de profondes ténèbres épaississaient. Trempés, tremblants devant l'ignoble trépas, les fils de Phrixos se laissaient emporter au hasard par les flots.

Dans l'économie générale du récit, cet épisode fait fortement écho au passage des Symplégades par les Argonautes. Les fils de Phrixos ont échappé de justesse à la mort. Le champ lexical de l'obscurité entoure l'ensemble de la scène et lui donne une dimension infernale. Le même danger menace à plusieurs reprises les Argonautes lors du voyage de retour particulièrement éprouvant du chant IV : ils font naufrage dans le golfe de la Grande Syrte et manquent de mourir en Libye ; avant cela, ils sont à deux doigts de finir dans l'Océan²⁸⁶, c'est-à-dire, dans la conception antique, l'étendue aqueuse sans terres dont on ne peut revenir vivant (IV, 636-644) :

(...) ἔνθα κεν οἷγε
ἄτῃ ἀεικελίῃ πέλασαν. Φέρε γάρ τις ἀπορρώξ
κόλπον ἐς Ὀκεανοῖο, τὸν οὐ προδαέντες ἔμελλον
εἰσβαλέειν, **τόθεν οὐ κεν ὑπότροποι ἐξεσάωθεν.**
Ἀλλ' Ἥρῃ σκοπέλοιο καθ' Ἐρκυνίου ἰάχῃσεν
οὐρανόθεν προθοροῦσα· φόβῳ δ' ἐτίναχθεν αὐτῆς
πάντες ὁμῶς· δεινὸν γὰρ ἐπὶ μέγας ἔβραχεν αἰθήρ.
Ἄψ δὲ παλιντροπῶντο θεᾶς ὕπο, καὶ ῥ' ἐνόησαν
τὴν οἶμον, τῇπέρ τε καὶ ἔπλετο νόστος ἰοῦσιν.

Là, ils auraient trouvé un destin misérable : en effet, un des bras conduisait dans un golfe de l'Océan où ils se précipitaient sans s'en rendre compte ; ils n'auraient pas pu en revenir sains et saufs. Mais Héra, bondissant du ciel, poussa un cri du haut du roc hercynien : à ce cri, ils tremblèrent tous d'épouvante, car l'immensité de l'éther retentissait d'une façon terrible. Ils étaient ramenés en arrière par la déesse, et ils comprirent alors la route qu'ils devaient prendre pour leur retour.

La terreur règne une fois encore à ce moment critique qui a bien failli mettre un terme définitif à l'expédition des Argonautes. Le risque de naufrage trouve son climax en mer de Crète, où la confusion nocturne du ciel et de la terre orchestre une fusion des éléments qui construit une image du chaos hésiodique (IV, 1694-1701) :

Αὐτίκα δὲ Κρηταῖον ὑπὲρ μέγα **λαῖτμα** θέοντας
νῦξ ἐφόβει, τήνπερ τε κατουλάδα κικλήσκουσιν·
νύκτ' ὅλοην οὐκ ἄστρα δίσχανεν, οὐκ ἀμαρυγαὶ
μήνης· οὐρανόθεν δὲ **μέλαν χάος**, ἥε τις ἄλλη
ὥρώρει **σκοτὴν** μυχάτων ἀνιοῦσα **βερέθρων.**
Αὐτοὶ δ', εἴτ' **Αἴδη**, εἴθ' ὕδασιν ἐμφορέοντο,
ἡεῖδεν οὐδ' ὅσσον· ἐπέτρεψαν δὲ θαλάσση
νόστον, ἀμηχανέοντες, ὅπη φέροι.

286 Apollonios réfute ainsi toute conception océanique du périple des Argonautes.

Mais soudain, pendant qu'ils voguaient au grand large sur la mer de Crète, ils furent terrifiés par une espèce de nuit qu'on appelle « sépulcrale ». Cette nuit sinistre, ni les étoiles ne la perçaient, ni la clarté de la lune. Ce n'était qu'une noire béance ou je ne sais quelles ténèbres surgies du plus profond des abîmes. Naviguaient-ils dans l'Hadès ou sur les flots ? Ils n'en avaient pas la moindre idée. Ils s'en remirent à la mer pour la poursuite de leur voyage, incapables de voir où elle les portait.

Des correspondances se donnent à lire entre cette scène de naufrage et celle des fils de Phrixos. La nuit surgit avec la même soudaineté sur la mer et produit une absence de lumière totale. Les ténèbres sont d'une opacité telle qu'aucune source de lumière ne peut les transpercer, ni la lumière des étoiles, ni la lueur de la lune. L'obscurité qui se dresse alors devant les Argonautes est cependant investie d'un degré de noirceur bien supérieur, proche de l'obscurité absolue. Cette béance informe et sombre rappelle le chaos décrit dans la *Théogonie* d'Hésiode. L'incertitude est telle que l'image de l'Hadès est explicitement convoquée. L'angoisse qui mine les Argonautes depuis le début de l'épopée, à savoir l'impossibilité du retour (le νόστος²⁸⁷), est bien présente face à l'imminence de la mort. Cette angoisse va de pair avec le sentiment de déshonneur qui accompagne la mort en mer : en effet, l'impossibilité de récupérer les corps et l'incapacité à situer le lieu de la noyade constituent une menace d'oubli absolument fatale pour les héros, qui comptent pourtant sur la renommée de l'expédition. Espace hostile, rétif à la domestication technique de l'homme²⁸⁸ (contrairement à la terre), la mer est bien une image de l'Hadès et de l'oubli, c'est-à-dire un espace foncièrement « anti-héroïque » pour reprendre le terme de François Hartog : « Face à cette mort héroïque, la mort en mer est complète épouvante, car l'homme y perd tout, sans la moindre contrepartie : la vie, le retour, la gloire, jusqu'à son nom. Elle est un espace anti-héroïque. Plus grave encore, il a beau avoir perdu la vie, il n'est pas véritablement mort. Car, aussi longtemps qu'il reste sans recevoir les honneurs funèbres rituels, il est un disparu dont l'ombre erre « vainement devant les demeures d'Hadès aux larges portes » sans pouvoir en franchir le seuil²⁸⁹. » Il arrive parfois que les Argonautes longent concrètement les portes des Enfers.

287 L'espoir du retour en Grèce est d'ailleurs bien plus fort que celui de la conquête de la toison d'or, qui ne représente pour eux qu'une étape.

288 Contrairement à la terre qui est un élément maîtrisable et modelable.

289 F. Hartog, « La haine de Poséidon », 2004, p. 63.

2 Une navigation aux portes des Enfers.

Les Enfers sont désignés comme tels à plusieurs reprises dans les *Argonautiques* et les Argonautes en croisent concrètement plusieurs fois l'entrée. Dès le catalogue des Argonautes, le lecteur apprend que Thésée n'a pas pu rejoindre l'expédition car il est aux Enfers avec Pirithoüs (I, 101-104)

Θησέα δ', ὃς περὶ πάντας Ἑρεχθεΐδας ἐκέκαστο,
Ταιναρίην αἰδηλὸς ὑπὸ χθόνα δεσμὸς ἔρυκεν,
Πειρίθῳ ἐσπόμενον κοινήν ὁδόν· ἧ τέ κεν ἄμφω
ῥήϊτερον καμάτοιο τέλος πάντεσσιν ἔθεντο.

Pour Thésée, qui l'emportait sur tous les Érechthéides, un lien invisible le retenait sous la terre du Ténare où il avait suivi Pirithoüs dans un voyage difficile. Certes, ces deux braves auraient facilité tous les succès de l'expédition (...)

Thésée ne peut participer à l'expédition car il se trouve au cœur d'une véritable catabase. Le narrateur regrette son absence de la même manière qu'il regrettera après le départ d'Héraclès l'absence de l'Alcide. L'un des épisodes les plus angoissants de l'épopée et qui suscite le plus de rapprochements avec les Enfers est sans contexte le passage des Symplégades, épreuve collective appréhendée par l'équipage. Les Symplégades, également appelées roches « cyanées », ne constituent normalement pas une entrée des Enfers, mais l'appréhension est telle qu'une fois passé cet obstacle, les Argonautes ont l'impression d'avoir échappé à l'Hadès (II, 607-610) :

Οἱ δέ που ὀκρυόεντος ἀνέπνεον ἄρτι φόβοιο
ἠέρα παπταίνοντες ὁμοῦ πέλαγός τε θαλάσσης
τῇλ' ἀναπεπτάμενον. Δὴ γὰρ φάσαν ἐξ Αἴδαο
σώεσθαι·

Les héros devaient bien respirer, après la terreur qui les avait glacés, en portant leurs regards vers le ciel et le grand large qui s'étendait à perte de vue. Ils se disaient sûrement qu'ils s'étaient sauvés de l'Hadès.

Jason se dit d'ailleurs prêt à passer jusqu'en Enfer pour assurer la réussite de l'expédition (II, 642-643²⁹⁰). Il ne croit pas si bien dire. Les Argonautes seront en effet amenés à longer ensuite les portes de la Nuit. Après le paysage mort qui entoure le marais de Phaéthon, les Argonautes passent dans le Rhône (IV, 627-634) :

Ἐκ δὲ τόθεν Ῥοδανοῖο βαθὺν ῥόον εἰσαπέβησαν,
ὅς τ' εἰς Ἥριδανὸν μετανίσσεται· ἄμμιγα δ' ὕδωρ
ἐν ξυνοχῇ βέβρυκε κυκώμενον. Αὐτὰρ ὁ γαίης
ἐκ μυχάτης, **ἴνα τ' εἰσὶ πύλαι καὶ ἐδέθλια Νυκτός,**
ἐνθεν ἀπορνύμενος τῇ μὲν τ' ἐπερεύγεται ἀκτὰς
Ὠκεανοῦ, τῇ δ' αὖτε μετ' Ἴονίν ἄλλα βάλλει,

290 Τούνεκα νῦν οὐδ' εἴ κε δι᾽ Αἴδαο βερέθρων / στελλοίμην, ἔτι τάρβος ἀνάψομαι : Si je devais mener l'expédition à travers les abîmes de l'Hadès, je n'éprouverais plus de crainte.

τῇ δ' ἐπὶ Σαρδόνιον πέλαγος καὶ ἀπείρονα κόλπον
ἐπτα διὰ στομάτων ἔει ῥόον

De là, ils se précipitèrent dans le cours profond du Rhône qui se jette dans l'Éridan. En se mêlant, leurs eaux bouillonnent en mugissant. Ce fleuve vient des confins de la terre, où sont les portes et les demeures de la Nuit. C'est de là qu'il s'élance ; puis, d'un côté, il se déverse en grondant sur les côtes de l'Océan ; d'un autre, il se jette dans la mer Ionienne, d'un autre enfin dans la mer de Sardaigne et dans son golfe immense où il envoie ses eaux par sept bouches (...)

La description est saisissante : la rencontre des deux fleuves crée ensuite une ramification de cours d'eaux qui constituent une arborescence marine. L'eau semble affluer d'une extrémité de la terre pour rejoindre l'autre, des portes et demeures de la nuit à l'Océan. Une fois de plus, eau et obscurité semblent intrinsèquement liées. L'obscurité se communique parfois aussi à la terre, qui présente alors un autre avatar des enfers avec l'image du désert.

3 Le crépuscule des lieux : espaces chthoniens et désertiques.

Dans les *Argonautiques*, d'autres espaces sont au contraire nettement chthoniens (comme les grottes) et/ou maritimes et associés à l'obscurité²⁹¹, comme le cap Mélas ou les roches Cyanées, dont les noms parlent d'eux-mêmes. Une équation systématique eau-roche-obscurité semble présider à la construction des *loci horridi* de l'épopée. L'île de Lemnos, voisine du mont Athos qui projette une ombre de près de 130 km, en est un exemple. Tous ces espaces chthoniens dessinent potentiellement une géographie des Enfers dans un itinéraire assimilable par certains traits à une catabase. C'est surtout l'épisode marquant et détaillé de la Libye au chant IV qui dessine une image terrestre de l'Enfer. Les Argonautes pensent y mourir avant même l'épisode de la mer de Crète²⁹² ; Canthos et Mopsos y laissent leur vie (les noires Kères sont mentionnées à la mort de Canthos). L'espace désertique résiste à la navigation de l'Argo qu'il faut porter : pour se frayer un chemin hors de Libye, le navire se lance dans un itinéraire sinueux, avec des mouvements qui sont comparables à ceux d'un serpent, animal infernal car chthonien (IV, 1541-1547) :

Ὡς δὲ δράκων σκολιὴν εἰλιγμένος ἔρχεται οἶμον,
εὔτε μιν ὀξύτατον θάλπει σέλας ἡελίοιο·
ροίζω δ' ἔνθα καὶ ἔνθα κάρη στρέφει, ἐν δέ οἱ ὄσσε
σπινθαρύγεσσι πυρὸς ἐναλίγκια μαιμώνοντι
λάμπεται, ὄφρα μυχόνδε διὰ ῥωχμοῖο δύηται·
ὥς Ἀργὼ λίμνης στόμα ναύπορον ἐξερέουσα
ἀμφεπόλει δηναῖον ἐπὶ χρόνον (...)

291 C'est ce que note E. SISTAKOU (2012) : « The desert, as also the open sea, can activate the imagination of those travelling across it through the games played by darkness and light. This natural phenomenon is dramatized by Apollonius, who situates the Argonauts within this theatre of mirages. » (p. 127).

292 Nous ne reviendrons pas sur la comparaison en IV, 1280-1290 qui met en jeu une image d'éclipse, déjà citée à plusieurs reprises dans le courant de l'étude.

De même qu'un serpent suit un chemin tortueux, lové sur lui-même, quand l'éclat du soleil l'échauffe de ses rayons les plus perçants ; il siffle et tourne sa tête dans un sens puis dans l'autre, et ses deux yeux, pareils à des étincelles de feu, flambent dans sa fureur jusqu'à ce qu'il plonge au fond d'une fissure dans le sol : de même, l'Argo, cherchant une bouche navigable du lac, allait et venait pendant longtemps.

Le chant IV est d'ailleurs particulièrement marqué par la présence des serpents, symboles de la puissance rampante de la barbarie et de la sauvagerie, image concrète de la mort qui menace les Argonautes en terre étrangère. Jason et Médée affrontent le serpent qui garde la toison d'or ; un autre serpent, Ladon, garde les pommes d'or des Hespérides à l'autre extrémité de la terre avant d'être éliminé par Héraclès ; un serpent plus concret et moins légendaire mord Canthos et cause sa mort ; enfin, l'Argo finit par être lui-même comparé à un serpent. Certains interprètent cette comparaison comme une régression des Argonautes à l'état de sauvagerie. L'épisode de la Libye présente donc les traits paradoxaux d'un enfer ensoleillé et lumineux.

Que ce soit de manière concrète ou symbolique, sur le plan maritime ou terrestre, les Enfers sont donc partout dans l'épopée à laquelle ils confèrent une tonalité particulièrement sombre. S'il n'y a pas de catabase à proprement parler comme dans la *nékuia* de l'*Odyssée*, la rencontre des Argonautes avec les Enfers est beaucoup plus fréquente et riche que chez Homère. L'espace n'est cependant pas la seule dimension qui met les Argonautes aux prises avec la barbarie et la sauvagerie. La progression dans l'espace s'accompagne de fait d'une remontée dans le temps.

B Le navire Argo comme machine à voyager dans le temps : rencontres avec la barbarie et triomphe de la civilisation.

La perception de l'espace-temps dans les *Argonautiques* s'avère particulièrement complexe. D'abord en raison de l'intrication profonde des catégories de l'espace et du temps : voyager dans l'espace implique ainsi une remontée dans le temps, de manière à revenir aux origines mêmes de la civilisation grecque (passage par les Phéaciens au chant IV) et de temps précivilisationnels (les peuples barbares du Pont). L'avancée de l'Argo dans le présent de la navigation et de la quête n'exclut pas des rencontres avec des vestiges bien vivants d'un passé proche (celui d'anciens héros) ou d'un passé plus reculé encore, et proche des origines chaotiques du monde où les monstres chthoniens imposaient leur loi. Progresser dans l'espace signifie donc tout autant progresser ou régresser dans le temps. Cette confrontation régulière au passé et à ses périls semble renforcer chez les Argonautes un « dur désir de durer » bien naturel pour des héros confrontés à une mer dangereuse qui leur présente constamment des menaces de mort et d'oubli : la mémoire des hommes à venir constitue en effet la forme la plus concrète et pérenne d'immortalité pour les héros. Ce désir de durer trouve sa réalisation dans la construction de « lieux de mémoire », pour reprendre l'expression de Pierre Nora, au moment des escales de l'Argo et après l'accomplissement de hauts faits : les Argonautes laissent derrière eux des traces de leur passage qui seront édifiants pour les générations futures. Cette confrontation concrète au passé et ce souci du futur qui se superposent au présent de la narration dessinent un feuilletage temporel saisissant qui brise la linéarité que l'on serait en droit d'attendre d'un récit de navigation. Or le périple de l'Argo n'a rien à voir avec un simple journal de bord : dans ses rencontres avec des strates temporelles variées, le vaisseau se transforme en une véritable machine à voyager dans le temps.

1 Le départ de l'Argo ou le salut entre les générations : un sillon de lumière dans l'obscurité.

La temporalité des *Argonautiques* est une donnée complexe, qui se trouve problématisée dès le seuil du poème, au moment du proème : le poète affiche son intention de chanter « la gloire d'une ancienne génération de héros » (παλαιγενέων κλέα φωτῶν, I,1). Les Argonautes appartiennent en effet à la génération de héros précédant ceux de la guerre de Troie, chantés dans les épopées homériques. Par cette indication, le narrateur invite le lecteur à un regard rétrospectif vers un passé héroïque lointain, situé en amont de celui que chante Homère.

Le catalogue des cinquante Argonautes, dont le modèle est le catalogue des vaisseaux dans le chant II de l'*Iliade*, dresse la liste des héros rejoignant l'expédition : Pélée, père d'Achille (I, 94)

est cité, tout comme le moins connu Oïlée (I, 74-76), père d'Ajax, sur qui est transférée la capacité à briser les rangs des ennemis avec sa lance. Ce catalogue, assimilable à une sorte de généalogie un peu litanique (les détails de la parenté sont énumérés pour chaque héros) remonte encore plus loin dans le passé, en présentant les pères de héros qui sont eux-mêmes les pères des héros nationaux des Grecs. Cette filiation n'est cependant pas représentée comme un poids ; le catalogue, loin d'être statique, présente des héros jeunes venus de toute la Grèce, dynamiques, en mouvement²⁹³ vers de nouvelles aventures. Apollonios de Rhodes choisit d'insister sur la jeunesse²⁹⁴ des Argonautes et sur la nouveauté de leur entreprise : Jason est comme Médée un adolescent qui n'a qu'une hâte, quitter ses parents déjà avancés en âge. Immédiatement après le catalogue des Argonautes, le jeune homme, dont un duvet couvre à peine les joues, est présenté dans la demeure familiale en train de prendre congé de ses parents. Aïson, recroquevillé dans son lit, rappelle le vieux Priam au chant XXIV de l'*Illiade*, terrassé par la mort d'Hector ; sa mère, Alcimédé, elle aussi terrorisée à l'idée de perdre son fils au cours de l'expédition des Argonautes, semble se livrer à un deuil anticipé en pleurant dans les bras de Jason. Le jeune héros s'irrite quelque peu de ces démonstrations d'affliction, et exhorte ses parents à faire confiance aux dieux et à la vaillance de l'équipage de l'Argo. Puis il se dirige aussitôt vers le port de Pagases où l'attend l'Argo, et rencontre sur son chemin la vieille Iphias, prêtresse d'Artémis, qui tend la main vers lui mais ne peut lui dire un mot, tant il marche d'un pas pressé. Ces deux rencontres vite abrégées avec des personnages de vieillards en disent suffisamment sur le désir d'émancipation et d'aventure de Jason, mais nous informent également sur le rapport ambivalent d'Apollonios de Rhodes au modèle homérique : en choisissant de réécrire la fin de l'*Illiade* à l'orée de son épopée, le poète alexandrin paraît tout à la fois reconnaître sa dette envers l'héritage homérique et sa volonté de s'en démarquer. Pour Jason comme pour le poète, il semble nécessaire de couper les amarres avec le passé. Il est temps d'embarquer et de partir : quitter la Grèce permettra de s'inventer un présent.

Si le tout début de l'épopée regarde vers le passé et la filiation des héros, la scène de départ proprement dite de l'Argo leur donne l'occasion de croiser leur futur. Cette scène de départ (I, 519-558) fait l'objet d'une composition remarquable : l'Argo, ouvrage d'Athéna, exhorte lui-même les héros à embarquer²⁹⁵ ; le sillage du navire sur la mer trace comme un blanc chemin dans une plaine²⁹⁶ ; tous les dieux observent ce départ, des Nymphes du Pélion aux dieux olympiens. Les

293 Le verbe « il vint... » revient en anaphore pour chacun des héros qui sont saisis au cours de leur mouvement dans le catalogue.

294 L'article de L. ANDRÉ « Νέος et νεότης dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes : de la jeunesse unie au nouveau regard sur le monde » dresse une synthèse autour de la notion de jeunesse dans les *Argonautiques*.

295 Le vaisseau comporte une poutre en bois de chêne de Dodone ; il est donc doué de parole prophétique et peut signifier les desseins de Zeus ou indiquer (une fois seulement) la route à suivre.

296 Des lectures métapoétiques de ce passage ont pu être proposées : l'Argo serait une métaphore du poème lui-même, et l'écriture prendrait la forme d'une navigation (voir notamment J. MURRAY, 2005s).

premiers moments de la navigation de l'Argo sont donc clairement l'objet d'un spectacle, dont les dieux et le lecteur ne sont pas les seuls observateurs. Le centaure Chiron s'avance dans la mer blanche d'écume et salue vivement les héros (I, 554-56) ; à ses côtés, son épouse tend vers le vaisseau le petit Achille (I, 558 : Πηλεΐδην Ἀχιλῆα φίλῳ δειδίσκετο πατρί ²⁹⁷) en lui désignant Pélée. La présence de ces personnages est signifiante : Chiron, instructeur de héros, est alors le maître d'Achille, mais il fut également celui de Jason. Le centaure fait ici figure de trait d'union entre les générations. Quant au tout jeune Achille, qui n'est pas encore « le meilleur des Achéens », il semble représenter comme par métonymie l'ensemble des futurs héros de la guerre de Troie. Placé sous le regard des dieux, la mise à l'eau de l'Argo enclenche enfin le présent de l'aventure en se détachant du passé et des parents des héros, et le navire croise sur son chemin un représentant encore enfant de la future génération de héros. Cette cohabitation des générations²⁹⁸ qui entoure le départ des Argonautes donne une première idée du feuilletage temporel que traversera de manière récurrente l'Argo.

La scène de départ donne également une indication programmatique sur la mission civilisatrice des Argonautes, notamment l'image du sillon lumineux qui fend les flots noirs (I, 542-546) :

ἀφρῶ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα κελαινὴ κήκιεν ἄλμη
 δεινὸν μορμύρουσα ἐρισθενέων μένει ἀνδρῶν.
 Στράπτε δ' ὑπ' ἡελίῳ φλογὶ εἵκελα νηὸς ἰούσης
 τεύχεα· **μακρὰ δ' αἰὲν ἐλευκαίνοντο κέλευθοι,**
ἄτραπὸς ὥς χλοεροῖο διειδομένη πεδίοιο.

L'eau écumante ruisselait de part et d'autre sur l'onde noire, mugissant terriblement sous les efforts de ces hommes vigoureux. Au soleil étincelaient comme une flamme les armes sur le navire en marche : sans cesse, le long sillage blanchissait, tel un sentier qu'on voit traverser une verte prairie.

Dans un premier temps, l'éclat des armes s'accorde bien avec les codes épiques. L'image qui suit est en revanche remarquable car surprenante : l'Argo affronte le large marqué comme à l'accoutumée par l'obscurité en parvenant à y tracer un sillon lumineux, comme un sentier qui laisse nettement sa trace dans une prairie. La gageure est ici de rapprocher deux espaces qui obéissent à des règles différentes en suggérant que l'Argo peut imposer son ordre à un espace maritime par définition chaotique et imprévisible. C'est ce que suggère R. J. Clare dans *The path of the Argo* : « A path is opened up by the movement of the Argo in the sea, a mark which in its visual distinctiveness is comparable to a track over land. The simile implies that the ship's passage imposes order upon the

297 Le vers a l'air parfaitement homérique : Achille est désigné avec son lien de filiation comme dans l'*Iliade*, et l'emploi de l'adjectif φίλος est emprunté au style formulaire homérique.

298 Cette cohabitation des générations s'observe également sur le plan divin : des divinités olympiennes et titaniennes, qui appartiennent pourtant à deux temporalités différentes, se côtoient dans l'épopée.

sea, normally that most substantial and unpredictable of spaces²⁹⁹. » W. Thalmann va encore plus loin dans son ouvrage *Apollonius and the spaces of Hellenism*, où il considère que cette image représente clairement la mission civilisatrice des Argonautes, représentants des valeurs de l'hellénisme. Il met en application un concept de Michel Foucault en considérant l'Argo comme une hétérotopie, à savoir un morceau d'espace qui symbolise à lui-seul l'espace dont il est issu. Ainsi, l'Argo serait comme une Hellade flottante³⁰⁰, puisque le navire transporte toute la Grèce à son bord, étant donné le catalogue des héros fait état de toutes les régions de la Grèce, en mêlant la généalogie à la périégèse. Ce fragment de Grèce mobile se lance sur la mer jusqu'aux limites du monde connu pour en établir une cartographie et y exporter sa culture.

Apollonios ne semble pas considérer l'Argo comme le premier navire connu³⁰¹ : le récit des Argonautes n'est pas un récit de la découverte de la mer, mais plutôt de la découverte de ses limites, qu'il s'agit de fixer. L'équipage fixe définitivement les passes de la mer, met fin au choc des Symplégades, et refuse de s'égarer dans l'Océan, espace rejeté dans l'inconnu. La magnifique scène du départ de l'Argo semble programmatique de cette mission d'arpentage, en donnant à voir dans une image hardie le sillon lumineux du navire sur la mer sombre. Après Foucault, Thalmann applique ensuite au poème d'Apollonios les analyses de Marcel Détienné et de Jean-Pierre Vernant : face à l'enfer illimité du large, πόντος, l'Argo trace un chemin, πόρος. Ce chemin est fait d'une succession de signes lumineux, comme autant d'amers laissés sur leur route maritime. D'après l'analyse de Détienné et Vernant, le mythe des Argonautes met donc en scène le pouvoir civilisateur de la navigation. Machine à voyager dans le temps, l'Argo est également une machine à civiliser l'espace, qu'elle délimite. Contrairement à toute la tradition latine à venir qui verra la mise à l'eau de l'Argo comme l'événement fondateur de la fin de l'âge d'or, l'épopée alexandrine considère cet événement comme le point de départ de la civilisation de l'espace.

299 p. 60.

300 Le sentiment d'appartenance commune à une même nation, l'Hellade, est un sentiment très fort et partagé par tous les membres de l'équipage. C'est un argument qui resurgit régulièrement lors des délibérations collectives, en faisant notamment référence à la terre « panachéenne » : en II, 209, Jason interpelle les Argonautes en les désignant sous l'appellation de « les plus braves d'entre tous les Hellènes », Πανελλήνων προφερέστατοι.

301 Une science neuve ne saurait avoir d'experts, or il est fait mention de pilotes expérimentés, comme Tiphys.

2 Vers la fin des temps obscurs et l'avènement d'un ordre nouveau.

Il arrive que l'épopée se heurte à des lieux qui, bien qu'ancrés dans le même présent, semblent placés dans une temporalité précivilisationnelle, qui correspondrait à ce que l'on appelle communément les « temps obscurs », période où règne la barbarie. La civilisation des Mossynèques, peuple peu évolué dont l'Argo évite soigneusement le rivage, est ainsi présentée comme composée d'individus aux usages proches de la sauvagerie, puisqu'ils copulent au grand jour (II, 1018-25). Les Argonautes longent également le territoire d'autres civilisations qui accusent le même retard dans les mœurs : les Chalybes (II, 1002-1008) ne connaissent pas l'agriculture, et n'exploitent la terre qu'à des fins d'extraction minière :

Ἦματι δ' ἄλλῳ
νυκτί τ' ἐπιπλομένη Χαλύβων παρὰ γαῖαν ἵκοντο.
Τοῖσι μὲν οὔτε βοῶν ἄροτος μέλει, οὔτε τις ἄλλη
φυταλιὴ καρποῖο μελίφρονος· οὐδὲ μὲν οἶγε
ποίμνας ἐρσήεντι νομῷ ἔνι ποιμαίνουσιν.
Ἀλλὰ σιδηροφόρον στυφελὴν χθόνα γατομέοντες
ῶνον ἀμείβονται βιοτήσιον, οὐδέ ποτέ σφιν
ἤως ἀντέλλει καμάτων ἄτερ, ἀλλὰ κελαινῇ
λιγνύι καὶ καπνῷ κάματον βαρὺν ὀτλεύουσιν.

Le jour suivant et la nuit suivante, ils longèrent le pays des Chalybes. Ces hommes ne se mêlent ni de labourer avec des bœufs, ni de cultiver dans des vergers des fruits doux comme le miel ; ils ne paissent pas non plus de troupeaux dans les prés humides de rosée ; mais ils extraient d'un sol rude le minerai de fer qu'ils troquent pour avoir de quoi vivre. Jamais pour eux l'aurore ne se lève sans qu'ils soient au travail, et c'est dans les flammes et les fumées noirâtres qu'ils s'épuisent à ce rude travail.

Ce petit catalogue à la dimension ethnographique rappelle Hérodote, qui laissait déjà voir une certaine intrication entre voyage dans l'espace et voyage dans le temps. Le peuple des Chalybes ressemble à la race de fer décrite par Hésiode³⁰², où le travail incessant dans l'obscurité est un signe de dégénérescence.

Le peuple des Bébryces, situé dans la région du Pont, en Bythinie, est plus sauvage encore, puisque leur roi, Amycos, défie tous les étrangers qui passent sur son territoire (ou à proximité, comme dans le cas de l'Argo) à un combat de boxe à mort. La rencontre des Argonautes avec ce roi belliqueux ouvre le chant II (1-154). Ils choisissent comme champion le Dioscure Pollux, dont la lutte est la spécialité. Un portrait en deux temps des deux protagonistes du combat³⁰³ fait apparaître

302 C'est ce que note C. CUSSET dans son article « Les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes comme itinéraire à travers la sauvagerie : d'Homère à Alexandrie, en passant par Hérodote et Xénophon, ou comment l'adresse au lecteur supplée à l'insouciance de Jason » (2004), p. 40.

303 L'affrontement entre Amycos et Pollux est décrit pareillement chez Théocrite dans l'Idylle XI. Pollux apparaît

un contraste saisissant entre deux héros qui appartiennent à des temporalités toutes différentes. D'un côté, Pollux est présenté comme un être jeune et délicat, fatigué par les travaux de la rame, qui se dévêt lestement d'une tunique ouvragée, présent des Lemniennes, en tous points semblable à un bel astre (II, 40-43) :

ὁ δ' οὐρανίῳ ἀτάλαντος
ἀστέρι Τυνδαρίδης, οὐπὲρ κάλλισται ἔασιν
ἐσπερίην διὰ νύκτα φαινομένου ἀμαρυγαί.
Τοῖος ἦν Διὸς υἱός, ἔτι χνοάοντας ἰούλους
ἀντέλλων, ἔτι φαιδρὸς ἐν ὄμμασιν (...)

(...) Quant au fils de Tyndare, il était pareil à l'étoile céleste qui brille du plus vif éclat quand elle apparaît la nuit au crépuscule. Tel était le fils de Zeus ; il ne portait encore qu'un léger duvet et ses yeux étaient encore brillants de jeunesse (...)

De l'autre, Amycos ressemble à un monstre primitif issu de Typhée³⁰⁴, ou pire encore, des entrailles de la terre (II, 38-40) :

Ἀλλ' ὁ μὲν ἦ ὀλοοῖο Τυφώεος, ἥ ἐ καὶ αὐτῆς
Γαίης εἶναι ἔκτο πέλωρ τέκος, οἷα πάροιθεν
χωομένη Διὶ τίκτεν·

Mais Amycos paraissait être un fils du funeste Typhée, ou même un de ceux que la Terre en personne enfanta jadis dans sa colère contre Zeus.

Amycos, être chthonien tout droit sorti du chaos originel, fait preuve d'une barbarie qui insulte la civilisation que représentent les Argonautes. Le combat de boxe s'achève sur une victoire de Pollux, suivie d'un massacre en règle des Bébryces par ses compagnons. À l'orée du chant II, Amycos est pour ainsi dire le premier monstre tiré des âges obscurs que les Argonautes mettent en état de nuire, en garantissant des conditions de navigation plus sûres. La polarisation entre la lumière et l'obscurité, la barbarie et la civilisation, rejoint la dichotomie entre principe chthonien et principe ouranien ou olympien. Pollux, champion des Argonautes, symbolise alors la victoire de la civilisation sur la barbarie. Cet affrontement est le premier d'une série de confrontations des héros avec les peuples du Pont, et traduit peut-être la réalité contemporaine des politiques coloniales ptolémaïques, où les peuples conquis pouvaient opposer des résistances³⁰⁵.

comme une force lumineuse et olympienne là où Amycos est assimilée à une masse chthonienne et sauvage.

304 Typhon ou Typhée est un fils de la Terre, Gaïa. Il appartient à la génération des Titans, génération qui a précédé les dieux de l'Olympe lors de l'âge d'or. Il signifie également « la fumée » et peut faire référence, comme dans le cas du peuple des Chalybes, à des activités sidérurgiques peu civilisées.

305 A. SIRINELLI (1993), en fait du moins l'hypothèse : « Les implications politiques précises nous échappent aujourd'hui ; mais on peut au moins remarquer que cette navigation à travers la Mer Noire vers les avant-postes les plus exposés des comptoirs grecs constitue, précisément à l'heure où écrit Apollonios, une reconnaissance sur les confins de l'hellénisation culturelle, sur les confins aussi des possessions des princes hellénisés. Il suffit de rapprocher la carte du Pont-Euxin vers le milieu du III^e siècle de la carte des aventures de Jason pour voir comment elles se superposent. Sans entrer dans le détail, le combat de Pollux avec Amycos, roi des Bébryces, au chant II, la lutte des Argonautes au côtés des Mariandynes contre les Bébryces (répétant du reste la victoire d'Héraclès sur les mêmes peuplades), tout cela figure assez bien les luttes soutenues par les Grecs d'Héraclée appuyés par les princes hellénistiques contre les tribus non hellénisées du Pont-Euxin. » (p. 142).

D'autres épisodes placent les Argonautes face à des temps tout aussi reculés, comme si les *Argonautiques* jouaient à l'envers le mythe des âges décrit dans *Les Travaux et les jours* d'Hésiode. En effet, l'équipage ne cesse de rencontrer sur son chemin des êtres telluriques, chthoniens et monstrueux, qui semblent issus du Chaos originel³⁰⁶ ou pour ainsi dire, « de la nuit des temps » : ce temps que chante Orphée dans une cosmogonie au début du poème (I, 496-501). La tâche des héros semble être de venir à bout de ces forces obscures pour permettre l'avènement d'un ordre nouveau. Juste après avoir éliminé Amycos, les Argonautes font aborder l'Argo sur le rivage qu'occupe le vieux devin Phinée, rendu aveugle par Apollon pour avoir révélé trop clairement les desseins de Zeus aux hommes. Nouveau Tantale, il ne peut accéder à sa nourriture, que les Harpies lui dérobent ou sur laquelle elles défèquent. Ce scénario se répète à l'identique tous les jours et l'inscrit dans l'enfer de la répétition. Les Boréades Calaïs et Zétès lui portent secours et chassent ces filles de Typhon pour toujours³⁰⁷ (II, 288-90). En récompense de ce service, Phinée dévoile aux Argonautes la suite de l'itinéraire à suivre. Il s'agit notamment de passer entre les Symplégades, également appelées « Roches Cyanées³⁰⁸ ». Ce sont deux rocs mobiles qui s'entrechoquent continuellement depuis la nuit des temps ; aucun navire n'avait encore réussi à s'engouffrer entre ces rochers. Malgré leur effroi, les Argonautes tentent leur chance après avoir réussi à faire passer un oiseau entre les Roches Cyanées. La traversée est rude et requiert autant de force que de chance, mais l'Argo parvient à franchir les Symplégades. Le passage du navire met d'ailleurs fin au choc des rochers entre eux. Ils s'immobilisent définitivement en position ouverte et le passage de l'Argo fixe pour toujours cette passe.

Le navire, machine à voyager dans le temps, peut donc mettre un temps d'arrêt à la circularité du temps pour l'ancrer dans la contemporanéité linéaire du temps : d'un temps cyclique et archaïque, image infernale de l'éternité, les Symplégades passent à un présent où ce type de temporalité n'existe plus. La progression de l'Argo fixe définitivement les passes de la mer et signe l'arrêt de ce qui semblait ne jamais avoir de fin. Les Argonautes parviennent ainsi enfin à endormir le serpent de la Toison³⁰⁹ qui, d'après les indications des fils de Phrixos, semblait invincible (II, 1208-1213) : il est dit né de la Terre lui aussi, il est immortel (ἀθάνατος) et ne dort jamais (ἄπνοος). Contrairement à Amycos, les Argonautes ne peuvent le tuer, mais Médée parvient à l'endormir à

306 Lors d'une halte chez Circé, tante de Médée, dans le chant IV, les Argonautes découvrent avec stupéfaction des êtres étranges, sans forme distincte, englués dans une matière difforme (IV, 672-81). Ces êtres ressemblent à certaines descriptions d'Empédocle.

307 Mais sans les supprimer : les Harpies sont les « chiennes » de Zeus et doivent être épargnées. La déesse Iris empêche les Boréades de les tuer mais jure en contrepartie qu'elles ne reviendront plus tourmenter Phinée.

308 Ainsi nommées en raison de leur couleur sombre.

309 Ce serpent est la propriété du roi Aïétès, père de Médée et souverain de la Colchide, qui fait l'objet d'un portrait ambivalent : son palais a toute la splendeur de celui d'Alkinoos dans l'Odyssée, mais son comportement est celui d'un barbare. Comme Amycos, il se montre violent et menace les Argonautes de leur couper les mains et la langue. La sauvagerie du roi semble à la mesure de la sauvagerie du monstre.

l'aide d'un onguent magique et le met ainsi hors d'état de nuire. Le poète ne fait à aucun moment mention d'un quelconque réveil du serpent, qui comme les Symplégades, ne bougera peut-être plus³¹⁰. Par leurs exploits, les Argonautes mettent donc parfois fin à la temporalité archaïque et cyclique qui caractérisait les contrées peuplées d'êtres monstrueux et chthoniens. L'Argo, navire civilisateur, peut alors éliminer les reliquats d'époques trop primitives pour y installer la civilisation. C'est que les héros ne se contentent pas d'éliminer les monstres du passé : ils veillent également à construire régulièrement des lieux de mémoire qui seront la matière des αἴτια du poète.

3 La barbarie surmontée : victoire des lumières de la civilisation et création de lieux de mémoire.

La progression de l'Argo, loin d'être linéaire, se heurte aux différentes strates du temps, sur lesquelles elle n'a pas toujours prise. Les Argonautes, en luttant contre les puissances chthoniennes, en sortent souvent vainqueurs, mais ils sont parfois confrontés à un risque de fusion avec cette barbarie. Une précédente image avait donné à voir la transformation de l'Argo en serpent, image d'un ensauvagement de l'expédition et d'un risque de non-retour en Hellade et donc à la civilisation. À plusieurs reprises dans le poème, la lumière manque de se faire définitivement engloutir par l'obscurité. Dans les *Argonautiques*, l'ordre du monde est fragile et perpétuellement menacé par le chaos. Jason, personnage solaire et apollinien de lumière, doit ainsi se mêler aux forces nocturnes et chthoniennes d'Hécate pour relever le défi de l'épreuve d'Aiétès (III, 1207-1220). Ce mouvement général est analysé avec finesse par A. Rose : « This dismantling of the opposition between Olympian order and chthonian chaos parallels, on the cosmic level, the distortion of values which characterizes the fabulous world of the Argonautic quest. At first the inversion of familiar values goes on externally to the Greeks in the customs of people inhabiting this world. Gradually, however, the Greeks succumb to the shifting of values³¹¹. »

Le vaisseau est lui-même régulièrement menacé de sombrer dans les flots et dans l'oubli. A plusieurs reprises dans l'épopée, l'arrêt de l'Argo fait craindre son arrêt de mort : l'arrêt de l'écriture. Le chant IV, chant final du poème qui narre le retour sinueux des Argonautes en Thessalie, éprouve particulièrement le navire. Il s'échoue dans le sable en Libye. Les héros, livrés à eux-mêmes en plein désert, s'avouent vaincus et se préparent à mourir. La notion du temps semble arrêtée. Seul un présage des Héroïnes libyennes (IV, 1318-29) les délivre de cette angoisse paralysante : les Argonautes se voient obligés de porter la coque de l'Argo sur leurs épaules pendant douze jours et

310 On peut faire cette supposition en comparant le sort du serpent de la Toison d'Or à celui de l'autre serpent du poème, Ladon, lui aussi gardien d'un objet en or à l'autre bout du monde, les pommes des Hespérides, qui est mis hors d'état de nuire par Héraclès.

311 1985, p. 39.

douze nuits avant d'arriver à un point navigable, le lac Triton (IV, 1383-92). Cette scène de portage d'un bateau est remarquable et unique dans la littérature antique. L'épisode libyen fait apparaître à quel point le navire Argo est une sorte de personnage à part entière, image du poème lui-même, et indicateur de sa temporalité : sans avancée de l'Argo, pas d'écoulement du temps. Ce trait s'accroît évidemment en cas de navigation de nuit : la confusion nocturne du ciel et de la terre orchestre une fusion des éléments qui construit une image du chaos hésiodique, béance informe. . L'épopée peut alors s'achever sur le retour de l'Argo au point de départ, le port de Pagases. L'Argo peut jeter définitivement l'ancre, et l'épopée trouver son point final. Le poète salue les héros qu'il laisse poser le pied à terre, prêts à partir vers d'autres aventures³¹² et souhaite une longue postérité à son poème (IV, 1773-1775) :

(...) αἶδε δ' αἰοδαὶ
εἰς ἔτος ἐξ ἔτεος γλυκερώτεραι εἶεν ἀείδειν
ἀνθρώποις.

Que ces chants soient, d'année en année, plus doux à chanter pour les hommes.

Ce désir de construire une mémoire unit le poète et ses personnages. Les enfants des Argonautes à Lemnos étaient déjà un premier moyen de laisser une trace concrète de leur passage en s'assurant une descendance ; mais le rapport des héros à leur futur est d'une plus grande ampleur et ne se limite pas à la génération qui doit les suivre immédiatement (même si celle-ci apparaît à plusieurs reprises). Chronotope³¹³ expérimental, l'Argo, qui transporte à son bord des héros venus des quatre coins de la Grèce, peut également être considéré comme une hétérotopie³¹⁴, image flottante de l'Hellade qui se fraie un chemin dans un feuilletage temporel complexe. Le mythe de la Toison d'Or a été souvent assimilé à un récit de colonisation romancée³¹⁵. Les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, également auteur de nombreux récits de fondations de cités aujourd'hui perdus ou à l'état fragmentaire, proposent une interprétation similaire du voyage de l'Argo. Placés sous le patronage du dieu Phoïbos Apollon, dieu de la poésie, de la navigation, de la lumière mais aussi de la colonisation, les Argonautes prennent soin de marquer chacune de leur étape d'une pierre blanche, et ce n'est pas là qu'une expression. Les héros élèvent ainsi des

312 La « suite » des *Argonautiques* pourrait être la *Médée* d'Euripide, qui montre la dissolution de l'amour entre Jason et Médée à Corinthe, et la vengeance de cette dernière. L'évolution du caractère de Médée dans les *Argonautiques* entre le chant III et le chant IV laisse augurer de ce futur meurtrier.

313 Ce terme, emprunté à M. BAKHTINE, stipule une équation entre espace et temps, un lieu pouvant se faire le miroir d'une temporalité. L'Argo est un chronotope à part, puisqu'il représente le présent de la Grèce (et peut-être celui d'Apollonios de Rhodes) tout en traversant une multitude de temporalités.

314 Le concept d'hétérotopie a été inventé par M. FOUCAULT dans sa conférence « Des espaces autres » (1967). Il correspond à la localisation physique d'une utopie, ou de l'idéalisation d'un lieu. Le bateau est pour lui l'hétérotopie par excellence, dans la mesure où tout navire est un morceau d'espace. Le critique anglais Thalmann reprend à son compte ce concept foucauldien pour lire l'Argo comme une annexe de la Grèce en mouvement (*Apollonius of Rhodes and the spaces of Hellenism*, p.32)

315 Ce voyage vers la Toison d'Or correspondrait à une réalité plus pragmatique : des marins grecs se seraient aventurés jusqu'en Géorgie (qui correspond à la Colchide antique) pour recueillir l'or du Phase, fleuve colque.

monuments à caractère religieux³¹⁶ pour laisser une trace de leur passage. Ils n'ont guère le loisir de fonder des cités, qui les freinerait dans la progression de leur périple. Jamais ils ne reproduisent le schéma qui avait eu cours à Lemnos. Après le passage du héros Sthénélos, les héros élèvent un autel à Apollon et Orphée dépose sa lyre en ce lieu. Le poète précise aussitôt que c'est pour cette raison que le lieu s'appelle encore « Lyré » (II, 929). De même, après la première épiphanie d'Apollon aux Argonautes qui suit directement le passage des Symplégades, Jason et ses compagnons élèvent un autel au dieu ainsi qu'un monument à la déesse de la Concorde qui est « toujours visible en ces lieux ». La construction de monuments, lieux de mémoire proprement dit, fait de manière récurrente l'objet d'explications étiologiques du poète témoignant de la pérennité de la mémoire des Argonautes dans un espace étendu, et ce jusqu'à sa propre époque³¹⁷. Les Argonautes écrivent ainsi leur mémoire à venir dans les lieux où les fait aborder l'Argo : ils y célèbrent leurs dieux et leurs valeurs, qui sont des valeurs apolliniennes d'harmonie contre la barbarie primitive qu'ils ne cessent de croiser. Machine à traverser le temps, l'Argo est alors également le véhicule de la mémoire des hommes.

L'épopée d'Apollonios de Rhodes est donc marquée par un système de signes lumineux et obscurs ambigus qui dessinent une image spatio-temporelle ambivalente. Lumière et obscurité structurent autant qu'elles déstructurent le schéma narratif. Le navire Argo, véritable machine à voyager dans le temps, peut être en définitive considéré comme une allégorie de la Grèce alexandrine se confrontant à son passé³¹⁸ et faisant un état des lieux de ses frontières. L'angoisse permanente de la régression vers la barbarie se donne à lire dans cette épopée particulièrement sombre et en partie désertée par les dieux. La fragilité générale de l'ordre du monde décrite dans les *Argonautiques* a naturellement des répercussions sur le plan humain, et notamment sur le plan de l'héroïsme, dont les valeurs traditionnelles se voient profondément remises en cause.

316 La colonisation des Argonautes est un phénomène réel, mais davantage culturel que politique : les jeunes gens construisent des autels, et non des cités.

317 Plus tard, certaines notations de Pausanias dans sa *Périégèse* confirmeront la présence de ces « reliques » argonautiques, notamment une ancre qui serait celle de l'Argo.

318 Cette hypothèse est notamment formulée par A. SIRINELLI dans *Les Enfants d'Alexandre* (1993) : « Ainsi cette nouvelle épopée, à la différence de celle d'Homère, désigne avec une infinie précision le lieu unique et unitaire du patrimoine : l'Hellade. Cette innovation, qui n'est pas sans valeur, car elle donne une tout autre signification à ce périple, est due à Apollonios et elle n'en revêt que plus de valeur si l'on songe que précisément Apollonios est originaire d'Alexandrie et n'a peut-être jamais vu la Grèce propre. Cette épopée, devenue épopée nationale, paraît d'autant plus intentionnellement construite qu'elle est l'oeuvre d'un Grec de la diaspora » (p. 142).

III La notion d'héroïsme au prisme de la lumière et de l'obscurité chez Apollonios de Rhodes.

La dialectique qui confronte l'ombre à la lumière sert également à interroger les valeurs de l'héroïsme traditionnel hérité d'Homère dans les *Argonautiques*³¹⁹. Un premier mouvement de déconstruction du héros archaïque et notamment du déploiement caricatural de violence qui peut le caractériser se donne d'abord à lire : Héraclès, incarnation par excellence des excès du code iliadique, héros mal dégrossi, « force qui va », est rapidement évacué de l'expédition pour ne plus constituer qu'un horizon lointain et crépusculaire, lumière trop vite consumée qui finit par s'éteindre et rejoindre l'obscurité. Dans le même ordre d'idées, les héros archaïques surgis des ténèbres pour saluer les Argonautes pendant leur périple sont rapidement engloutis dans une obscurité définitive. Cette épopée collective pèse également le pour et le contre d'un héroïsme de groupe, où une tension toujours renouvelée entre chaos et harmonie, entre lumière et obscurité, se fait le miroir du monde dans lequel évoluent les Argonautes. D'autres figures-repoussoir de l'héroïsme traditionnel surgissent enfin pour montrer l'inanité de la lumière martiale et destructrice qui émane de scènes d'armement inutiles : c'est notamment le cas d'Aiétés.

Suite à la construction et à l'élimination conjointe de tous ces modèles d'héroïsme, le poète choisit de se concentrer sur le personnage de Jason dont il fait le centre de sa poétique, le laboratoire final d'expérimentations pour tenter de définir un nouvel héroïsme. Si Jason fonctionne comme une synthèse des différentes facettes de l'héroïsme homérique, puisqu'il fait écho de manière successive et éclatée aux personnages d'Achille, de Pâris et d'Ulysse, et ce à l'aide d'effets de lumière différenciés, il devient ensuite le support de la conception apollonienne de l'héroïsme, à savoir une transposition des valeurs héroïques dans le domaine érotique. Les *Argonautiques* ne sont cependant pas uniquement un triomphe de l'amour : le poème alexandrin signe également la prise de pouvoir des femmes. Le cadre souvent nocturne donne aux personnages féminins l'occasion d'exprimer leur héroïsme à la faveur de l'ombre. Médée conditionne ainsi à plusieurs reprises le succès de l'expédition et la nuit fonctionne du reste comme un lieu propices aux rites d'initiations où se brouillent les catégories du masculin et du féminin.

319Une redéfinition générale de l'héroïsme intervient dans le poème. Jason en est le support principal d'expérimentation. De nombreuses études ont été menées sur ce sujet, même si elles sont parfois contradictoires. HUNTER, « Short on Heroics : Jason in the *Argonautica* » ; CLAUSS, *The Best of the Argonauts* ; BEYE, « Jason as a Love-hero in Apollonios' *Argonautica* » ; DE FOREST, « Heracles and Jason » ; CARSPACKEN, *Apollonius Rhodius and the Homeric epic* ; FRÄNKEL, « Un Don Quichotte parmi les Argonautes d'Apollonios » PIKE « Jason's departure : Apollonius Rhodius and heroism » ; LAWALL « Apollonius' *Argonautica* : Jason as Anti-hero ». Dans tous les cas, cette redéfinition de l'héroïsme témoigne d'une redéfinition des valeurs à l'époque alexandrine, époque marquée par de nouveaux bouleversements sociétaux et par l'émergence de voix féminines.

1 La déconstruction du héros homérique archaïque : de la lumière à l'obscurité.

La construction de l'héroïsme apollonien passe nécessairement par un dialogue avec l'héroïsme homérique, notamment avec l'héroïsme guerrier de type iliadique, même si Homère est lui-même capable de nuancer les modèles qu'il construit³²⁰. ce que cette conception a de plus archaïque (lé héros étant présenté comme une machine à tuer multipliant les aristies). Le poète construit le personnage d'Héraclès dans cette optique, en concentrant en lui toutes les dérives du héros iliadique topique ; derrière cette figure massive d'Héraclès se cachent par ailleurs des avatars qui jouent le même rôle de figures-repoussoirs : Idas, Télamon, Aiétès et Amycos sont également des incarnations de cette violence brute et primitive. Le but d'Apollonios semble bien être de reléguer ces personnages dans l'ombre, non sans avoir parfois donné malicieusement à voir l'inanité de leur lumière guerrière.

A Héraclès ou l'horizon crépusculaire de l'héroïsme.

Héraclès est clairement un personnage hyperbolique. Le personnage de Jason, « héros à la manque », indécis et efféminé, s'oppose en tous points à celui d'Héraclès, figure charismatique du groupe des Argonautes et incarnation du héros archaïque³²¹. Plus âgé que les autres membres de l'équipage, il a déjà accompli plusieurs de ses travaux³²² et semble ainsi tout désigné pour servir de chef à l'expédition. Or il n'en est rien : avant le départ de l'Argo, au moment où Jason demande d'élire un chef lors d'une sorte d'assemblée démocratique où tous les héros sont assis à leur place de rameur sur le navire, tous les regards se tournent dans un premier temps vers Héraclès, qui refuse cet honneur et désigne le fils d'Aison. Ce choix d'un héros qui joue de ses charmes physiques et de ses aptitudes rhétoriques ne sera pas sans conséquences lors de l'épisode de Lemnos.

La première étape d'importance de l'Argo est en effet l'île de Lemnos (I, 609-909), qui n'est plus peuplée que par des Lemniennes : celles-ci ont en effet tué tous les mâles de l'île, en mettant fin à la succession naturelle des générations. On apprend que certaines vieilles femmes sont demeurées vierges. Lemnos, sorte d'« île aux femmes », est de ce fait un lieu où le temps semble suspendu. Jason se présente à l'assemblée de ces femmes, séduit leur chef Hypsipyle³²³ et s'installe un long moment³²⁴ avec l'équipage sur cette île de délices. Seul Héraclès est insensible au charme féminin,

320 Achille peut être montré à la fois dans son aspect de froide machine à tuer (scènes d'aristies) et dans son aspect profondément humain (voir ses réactions lors de la visite de Priam au chant XXIV de l'*Illiade*).

321 Comme l'ont montré B. ACOSTA-HUGHES et C. CUSSET dans l'article «Héraclès comme figure de l'archaïsme dans la poésie hellénistique » (2011). Le caractère primitif et sauvage d'Héraclès se remarque du reste à son habillement : il est vêtu d'une peau de bête, qui n'est pas le vêtement d'un homme civilisé.

322 Le catalogue des Argonautes nous le montre en train de jeter à terre le sanglier d'Erymanthe qu'il transportait sur son dos pour rejoindre l'expédition (I, 122-31)

323 Dont le nom signifie de manière éloquente « la haute porte ».

324 Le narrateur ne donne d'ailleurs pas d'indication temporelle précise pour déterminer la durée de ce séjour à Lemnos. Au moins neuf mois, le temps de renouveler la population de l'île.

qui engourdit selon lui les ardeurs guerrières. Trop fréquenter les femmes lui apparaît comme une dégradation évidente³²⁵. Il demeure toute la journée auprès de l'Argo, impatient de quitter ces femmes et de relancer l'aventure. Son bon sens archaïque a finalement raison de ce long épisode lemniot et remet l'Argo et le temps en route. L'arrêt de l'Argo à Lemnos aura du moins permis de relancer le cycle des générations sur l'île (remise en route du temps) et d'assurer aux héros une descendance (et un futur). Jason salue Hypsipyle en lui demandant de veiller sur leur fils et de l'envoyer en Grèce une fois devenu grand pour prendre le pouvoir qui lui revient.

Au début de l'expédition, la présence d'un héros issu du passé tel qu'Héraclès à bord de l'Argo semble certes indispensable à la progression de l'Argo et de l'épopée. Mais très vite, l'exubérance de ce personnage haut en couleurs ne semble pas compatible avec cette aventure maritime et collective. Héraclès lance ainsi un concours de rame³²⁶ entre les Argonautes (I, 1150-71). Sa force surhumaine lui permet évidemment de tenir plus longtemps que tous les Argonautes qui abandonnent l'épreuve tour à tour. Mais le déploiement immodéré de sa force lui fait casser sa rame ; un vers pensif le montre assis hébété sur son rang de rameur, un débris de rame à la main (I, 1170-71). Ce détail, qui n'a rien d'anecdotique, pointe les limites des compétences du héros archaïque, force brute qui tourne à vide, crée des rivalités futiles et se retourne parfois contre elle-même. En brisant sa rame, Héraclès montre son incapacité à s'adapter aux contraintes d'un héroïsme en groupe et remet en question sa place à bord de l'Argo, dont il peut apparemment provoquer la destruction. Héros hyperbolique, le fils d'Alcmène semble être un personnage trop imposant pour le navire. Dès la fin du chant I, il est d'ailleurs comme exclu de l'expédition : il part à la recherche de son écuyer Hylas enlevé par les Nymphes ; l'Argo repart de nuit, et ce n'est qu'à l'aube que les Argonautes se rendent compte qu'Héraclès n'est plus des leurs. Ils ne feront cependant pas demi-tour dans l'espoir de le retrouver.

Cette disparition d'Héraclès à la fin du chant I, chant où se joue l'enjeu de déterminer qui est « le meilleur des Argonautes³²⁷ », n'est probablement pas un hasard. Héraclès appartient de fait à la temporalité d'une autre quête (celle des douze travaux), qui est proprement individuelle et qui ne peut épouser les contraintes de la temporalité d'un voyage en mer collectif. Héraclès, héros plus âgé issu du passé de l'héroïsme et dont la force égale pour ainsi dire celle de tous les Argonautes réunis, a naturellement une longueur d'avance. Les Argonautes croiseront d'ailleurs une trace de son

325 En cela, cet Héraclès épique que nous présente Apollonios est bien différent de l'Héraclès tragique (ou de celui de Lucien) que nous connaissons, amateur de femmes et de boissons. Cette misogynie apparaît comme un trait négatif chez Apollonios, où l'aide féminine s'avèrera déterminante.

326 Lorsque le vent ne permet pas de faire avancer le navire à la voile, les Argonautes rament. Le concours de rame a pour but d'avancer plus vite avec un aspect sportif et ludique.

327 Pour reprendre le titre de l'ouvrage passionnant de J.J. CLAUSS, qui rend lui-même hommage à G. NAGY : *The Best of the Argonauts : the redefinition of the epic hero in Book 1 of Apollonius'Argonautica*.

passage au chant IV (1393-1460), dans le cadavre du serpent Ladon, gardien des Hespérides fraîchement égorgé par l'Alcide. L'exclusion d'Héraclès s'avérerait donc en fin de compte nécessaire à la cohérence de l'épopée : si le personnage impulse une dynamique de départ, il se montre vite trop autonome, archaïque et hyperbolique pour l'Argo, vaisseau d'une épopée neuve soumis à une temporalité plus humaine, avec ses temps d'arrêt (comme à Lemnos) et ses revirements, par opposition à la linéarité sans faille des travaux d'Héraclès, véritable « force qui va ».

Il continuera cependant à hanter le poème dans les moments les plus critiques : lors de la lutte contre Amycos ou du passage des Symplégades, les Argonautes regretteront son absence. En Libye, les travaux d'Héraclès rejoignent ceux des Argonautes, qui constatent la mort du serpent Ladon, gardien des Hespérides. Héraclès est déjà parti, mais Lyncée, héros doué de la capacité de voir à travers la terre et à des kilomètres³²⁸, croit voir le fils d'Alcmène dans le lointain et dans la brume (IV, 1477-1482) :

(...) Ἀτὰρ τότε γ' Ἡρακλῆα
 μοῦνον ἀπειρεσίης τηλοῦ χθονὸς εἶσατο Λυγκεὺς
 τὼς ἰδέειν, ὥς τις τε νέφ' ἐνὶ ἥματι μῆνην
ἢ ἶδεν, ἢ ἐδόκησεν ἐπαχλύουσαν ἰδέσθαι.
 Ἐς δ' ἐτάρους ἀνιῶν μυθήσατο, μή μιν ἔτ' ἄλλον
 μαστῆρα στείχοντα κιχησέμεν (...)

Seul Lyncée crut voir Héraclès dans le lointain, sur la terre illimitée, ainsi qu'on voit ou qu'on pense voir la lune, voilée de brume, au premier jour du mois. De retour auprès de ses compagnons, il leur jura qu'aucun de ceux qui le cherchaient ne pourraient plus le rattraper sur sa route.

Cette remarque sur Lyncée n'a rien d'anecdotique et peut éventuellement être envisagée à travers une grille de lecture métapoétique³²⁹ : peut-être le poète suggère-t-il qu'Héraclès n'est plus qu'un modèle lointain de héros archaïque, certes placé à l'horizon de son épopée, mais paradoxalement insuffisant pour y jouer un rôle déterminant. Apollonios semble donc vouloir ici attirer l'attention du lecteur sur Héraclès, qui se résume à « une force qui va » impatiente et peu subtile, bien plus à l'aise avec des travaux individuels qu'avec des exploits collectifs. La vision de Lyncée se voile d'obscurité et de doute sur la perception. Parfois, des héros archaïques morts surgissent de leur tombeau et se dressent devant l'Argo.

Dans le chant II, les Argonautes passent près du tombeau du héros Sthénélos, qui est justement un ancien compagnon d'Héraclès. Il supplie Perséphone de sortir des Enfers pour

328 Il est d'ailleurs significatif qu'il n'use de ce pouvoir exceptionnel qu'en cette occasion précise. Il aurait très bien pu profiter de ce don pour voir à travers les Symplégades et donner une indication à ses compagnons sur la place disponible pour les traverser.

329 Nous empruntons cette analyse à M. ASPER dans son article « Apollonius on poetry » (2008) p. 186 : « This is just the way in which old epic with its generic conventions and its ideology is present in the *Argonautica* : dimly visible, mediated by layers of different media, but still present. »

considérer l'Argo. L'aigrette de son casque luit de tous ses feux. Puis, sans dire un mot, il rejoint les ténèbres (II, 918-922) :

Τύμβου δὲ στεφάνης ἐπιβὰς σκοπιάζετο νῆα
τοῖος ἑὼν, οἷος πόλεμόνδ' ἱέν· ἀμφὶ δὲ καλὴ
τετράφαλος φοίνικι λόφῳ **ἐπελάμπετο** πῆληξ.
Καί ῥ' ὁ μὲν αὖτις **ἔδυνε μέγαν ζόφον**· οἱ δ' ἐσιδόντες
θάμβησαν·

Monté sur le couronnement du tombeau, il observait le navire, tel qu'il était à son départ pour la guerre. Sur son beau casque à quatre bossettes brillait au loin la pourpre de son aigrette. Tandis qu'il plongeait dans l'obscurité, les héros, à sa vue, furent saisis d'effroi (...)

La rencontre fugace avec cette ombre (ou ce fantôme?) est frappante, et suggère peut-être au lecteur la mort de l'héroïsme traditionnel, ou plutôt son apparition ponctuelle très vite rejetée dans la pénombre. Ce mode opératoire fonctionnait déjà avec le personnage d'Héraclès. Apollonios, à travers ces jeux mouvements de sortie et d'entrée dans l'ombre, semble témoigner tout à la fois de sa dette envers la conception de l'héroïsme homérique et de sa volonté de s'en détacher³³⁰. Héraclès, personnage de héros individuel, n'est pas le seul support de démonstration des limites de l'héroïsme archaïque que dénonce Apollonios. L'ensemble des Argonautes forme également une cohésion fragile d'une assemblée de héros le plus souvent partagés entre lumière et obscurité.

B L'échec de l'héroïsme collectif : de la lumière à l'obscurité, entre harmonie et tension.

Une des spécificités des *Argonautiques* est la mise en scène d'un collectif de héros. Le titre du poème indique clairement que l'intrigue n'est pas centrée sur le seul personnage de Jason, sinon il se serait agi si l'on peut dire d'une *Jasonide*. Les héros listés présentent d'ailleurs *a priori* -pour la plupart- une grande supériorité sur Jason. Le catalogue des Argonautes donne à voir tous les talents des quatre coins de la Grèce. Certains personnages possèdent des pouvoirs tellement extraordinaires qu'ils auraient pu éclipser les autres Argonautes ou tenter de prendre l'ascendant sur Jason. Or il n'en est rien. Il est d'ailleurs surprenant de constater que les talents de certaines individualités s'expriment peu, voire jamais, et se limitent à une simple mention dans le catalogue des Argonautes. Par exemple, Périclyménos fils de Poséidon, a la capacité de marcher sur l'eau (I, 179-184) : on aurait pu assister à des scènes de métamorphoses remarquables, mais le poète n'exploite à aucun moment cette potentialité. Les personnages d'experts proprement dits sont les pilotes et les devins. Leurs sciences respectives ont toutes deux quelque chose à voir avec la lecture des signes : le pilote Tiphys est dit habile à lire la course du soleil et des étoiles pour se repérer ; le devin Idmon décrypte

³³⁰ La rencontre avec le géant de fer Talos dans le chant IV a pu être lue comme certains critiques comme une autre rencontre avec l'héroïsme archaïque, voire avec « les limites de l'épopée » ; l'exemple de Sthénélos nous semble moins ambigu et plus probant dans la mesure où il met clairement en scène des jeux d'ombre et de lumière.

les signes dans le feu grâce à l'empyromancie. Ces compétences ne sont cependant pas infaillibles : Idmon ne lit qu'une seule fois l'avenir dans la flamme pour y discerner son propre destin, qui est de mourir lors de l'expédition ; quant aux pilotes, ils sont remplacés trois fois au cours du périple. Quoique fils de dieux pour certains, la plupart des Argonautes sont rattrapés par leur condition de mortels. Agir en groupe représente donc pour eux la meilleure stratégie pour optimiser leurs chances de réussite. Cette action en groupe, souvent marquée par des scènes ponctuelles de délibération, est à l'opposé de l'action individuelle fulgurante d'Héraclès, et représente un type d'héroïsme plus démocratique.

Le début des *Argonautiques* présente au lecteur une première image du groupe des Argonautes descendant vers le port de Pagases dans une image de lumière (I, 238-240) :

(...) ἀμφὶ δὲ λαῶν
πληθὺς σπερχομένων ἄμυδις θέεν· οἱ δὲ φαεινοὶ
ἀστέρες ὥς νεφέεσσι μετέπρεπον (...)

(...) autour d'eux, la foule du peuple accompagnait en courant leur marche rapide :
mais ils se distinguaient d'elle comme des astres brillants au milieu des nuages.

L'héroïsme collectif des jeunes gens se détache de la masse informe du peuple, assimilé à des nuages. Les Argonautes sont comparés à des étoiles, tant leur brillance fait figure de distinction. Cette brillance émane de leurs armes, de la même manière que le navire Argo brille de tous ses feux au moment du départ en raison de la présence d'armes brillant au soleil sur le pont. Cette brillance collective, signe de valeur guerrière, s'avère particulièrement efficace contre les oiseaux d'Arès. Les jeunes héros parviennent à effrayer les volatiles en créant un bruit immense et en les aveuglant grâce à l'éclat de leurs armes (II, 1069-1071) :

Ἀμφὶ δὲ χαλκείας κόρυθας κεφαλῇσιν ἔθεντο
δεινὸν λαμπομένας, ἐπὶ δὲ λόφοι ἐσσεύοντο
φαινίκεοι.

Ils placèrent sur leurs têtes les casques de bronze à l'éclat terrible que surmontaient,
frémissantes, des aigrettes de pourpre.

Le stratagème prouve que l'union fait la force et consacre le triomphe de la μῆτις. Cette belle unité est cependant régulièrement menacée. Deux principes n'ont de cesse de faire balancer l'équilibre du groupe : la puissance délétère du νεῖκος et la puissance positive de l'ὁμόνοια³³¹. Si la plupart des échanges se passent dans un cadre quasiment démocratique voire proche de l'ambiance qui pouvait régner entre Alexandre le Grand et ses compagnons³³², mais parfois, certains individus peuvent se dresser contre cette harmonie et préférer l'usage de la violence sans subtilité, basculant dans l'héroïsme le plus archaïque. Héraclès n'est pas le seul personnage à incarner ces valeurs

331 A. MORI (*The Politics of Apollonius*, 2008) consacre un développement autour de cette opposition p. 77.

332 Jason, comme le conquérant, appelle ainsi ses compagnons φίλοι.

obsolètes de force pure. Idas et Télamon fonctionnent comme d'autres figures-repoussoirs. Ces deux Argonautes présentent une force hybristique proche de la violence voire de la sauvagerie. Idas prend ainsi Jason à parti la veille du départ de l'Argo, agacé par ses hésitations et son manque de charisme. Ses railleries le rapprochent de Thersite: il atteint des sommets d'impiété en jurant sur sa lance qu'il portera secours à Jason, même si un dieu en personne devait venir le défier (I, 466-469). Le poète semble prendre plaisir à peindre sa grossièreté : il le montre en train de se saisir d'une outre de vin en répandant du liquide sur sa barbe noire (I, 473-474) :

Ἦ, καὶ ἐπισχόμενος πλεῖον δέπας ἀμφοτέρησιν
πῖνε χαλίκρητον λαρὸν μέθυ· **δεύετο δ' οἶνω**
χεῖλα, κυάνεαί τε γενειάδες·

Il dit, et tenant à deux mains sa coupe pleine, il buvait le vin pur et délicieux en arrosant ses lèvres et sa barbe noire (...)

L'image fait penser à l'insulte que lance Achille à Agamemnon dans le chant I de l'*Illiade* (« sac à vin ») et détonne avec la blondeur des autres Argonautes. L'ivresse d'Idas décrite ici rappelle certaines anecdotes de la cour macédonienne rapportées par Plutarque dans sa *Vie d'Alexandre*, où de semblables scènes de beuverie sont rapportées : Philippe tombe ainsi de son lit de banquet en essayant de répondre à un provocateur. En plus des événements extérieurs et des phénomènes naturels qui sont loin d'être toujours favorables lors de leur voyage, les Argonautes sont donc menacés dans l'unité de leur groupe par les tensions humaines internes qui les animent. La lumière de l'unité guerrière fait parfois place à l'obscurité honteuse des railleries qui débouchent sur des menaces de mort. L'harmonie est souvent rétablie de justesse, avant que la situation ne dégénère davantage. Cette tension est suggérée au moment du chant d'Orphée, héros civilisateur, qui rétablit l'ordre et la mesure grâce à son chant (I, 492-500) :

Χώετ' ἐνιπτάζων· προτέρω δέ κε νεῖκος ἐτύχθη,
εἰ μὴ δηριόωντας ὁμοκλήσαντες ἐταῖροι
αὐτός τ' Αἰσονίδης κατερήτυεν· ἂν δὲ καὶ Ὀρφεὺς
λαιῇ ἀνασχόμενος κίθαριν πεύραζεν ἀοιδῆς.
Ἦειδεν δ' ὥς **γαῖα καὶ οὐρανὸς ἡδὲ θάλασσα,**
τὸ πρὶν ἐπ' ἀλλήλοισι μῆ συναρηρότα μορφῇ,
νεῖκος ἐξ ὀλοοῖο διέκριθεν ἀμφὶς ἕκαστα·
ἡδ' ὥς ἔμπεδον αἰὲν ἐν αἰθέρι τέκμαρ ἔχουσιν
ἄστρο σελιγαίη τε καὶ ἡελίοιο κέλευθοι·

Il lui cherchait querelle dans sa colère ; et le conflit aurait été plus loin, si, par leurs réprimandes, leurs compagnons et l'Aisonide lui-même n'avaient arrêté les adversaires. Orphée à son tour, levant sa cithare de la main gauche, entreprit de chanter. Il chantait comment la terre, le ciel et la mer, autrefois confondus entre eux dans un ensemble unique, à la suite d'une funeste discorde, furent séparés et mis chacun à sa place ; comment dans l'éther un emplacement fixé à jamais fut assigné aux astres et aux routes de la lune et du soleil.

En se livrant au récit d'une cosmogonie, Orphée lance un appel à l'ordre. La création du monde, marqué par une phase d'indifférenciation chaotique ensuite résolue par une hiérarchisation des éléments, fait fortement écho aux dynamiques opposées qui animent le groupe des Argonautes. Une correspondance entre macrocosme et microcosme se dessine : de même que le monde finit par se rassembler en une seule forme (μῆ μορφῇ), les Argonautes doivent tendre à ne faire qu'un en sachant demeurer chacun à sa place, de la même manière que les astres, sources de lumière, doivent rester dans leur orbite (ἄστροι σεληναίη τε καὶ ἡελίοιο κέλευθοι). Ce passage liminaire du chant d'Orphée reflète dès l'orée du poème la vision du monde d'Apollonios de Rhodes, dans la mesure où certains éléments anticipent les scènes qui seront décrites par la suite dans l'ekphrasis du manteau de Jason. Sur le plan individuel (Héraclès) comme sur le plan collectif (les Argonautes), l'héroïsme archaïque, marqué par la violence pour la violence, est condamné voire congédié par Apollonios. Le poète prend même le contre-pied des représentations homériques en se livrant à des parodies de scènes d'armement, habituel dégagement massif de lumière martiale, pour montrer l'inanité de cette lumière destructrice. Les *Argonautiques* ne sauraient être un second « poème de la force », pour reprendre l'expression de Simone Weil concernant l'*Iliade*.

C L'inanité de la lumière martiale : les scènes d'armement inutiles.

Comme Héraclès, Aiétès est dans une certaine mesure un personnage-reliquat de l'épopée archaïque traditionnelle, qui dégage, comme nous l'avons vu, une lumière excessive, hybristique, menaçante, mais paradoxalement inefficace. Cet aspect s'observe dans les scènes de colère du début du chant III, au moment où il reçoit les Argonautes pour la première fois ; il atteint un point d'orgue dans la scène d'armement inutile qui le présente en train de revêtir son armure juste avant d'assister à l'épisode des taureaux (II, 1225-1234) :

Καὶ τότε ἄρ' Αἰήτης περὶ μὲν στήθεσσιν ἔεστο
 θώρηκα στάδιον, τὸν οἱ πόρεν ἐξεναρίξας
 σφωιτέραις Φλεγραῖον Ἄρης ὑπὸ χερσὶ Μίμαντα·
 χρυσεῖην δ' ἐπὶ κρατὶ κόρυν θέτο τετραφάληρον,
 λαμπομένην οἶόν τε περίτροχον ἔπλετο φέγγος
 ἡελίου, ὅτε πρῶτον ἀνέρχεται Ὠκεανοῖο.
 Ἄν δὲ πολύρρινον νώμα σάκος, ἂν δὲ καὶ ἔγχος
 δεινόν, ἀμαιμάκετον· τὸ μὲν οὐδέ τις ἄλλος ὑπέστη
 ἀνδρῶν ἡρώων, ὅτε κάλλιπον Ἡρακλῆα
 τῆλε παρέξ, ὃ κεν οἶος ἐναντίβιον πολέμιξεν.

« À ce moment, Aiétès avait déjà mis autour de sa poitrine une cuirasse à plastron, dépouille qu'Arès lui avait donnée après avoir tué de ses propres mains le Phlégréen Mimas ; il posa sur sa tête le casque d'or à quatre bosselles, brillant comme une couronne de lumière qui nimbe le Soelil, aussitôt qu'il monte de l'Océan. Puis il prit en le brandissant son bouclier couvert de plusieurs peaux ; il prit aussi sa pique

redoutable, irrésistible ; parmi les héros, nul n'en aurait soutenu le choc depuis qu'ils avaient abandonné au loin Héraclès ; lui seul aurait pu lui tenir tête au combat⁴²². »

Le caractère héroïque et guerrier d'Aiétès est ici souligné avec insistance. Il a reçu sa cuirasse des mains mêmes d'Arès, dieu de la guerre (Ἄρης ὑπὸ χειρὶ). Ses armes sont d'une puissance telle que seul Héraclès (l'accusatif Ἡρακλῆα est expressivement placé à la rime), incarnation du héros épique traditionnel dans les *Argonautiques*, est en mesure de réduire à néant. La brillance qui accompagne cette scène d'armement à travers le fameux casque d'or dont nous avons déjà beaucoup parlé, couronne d'une auréole solaire ce qui est en réalité un topos homérique, à savoir le scintillement des armes lors de la scène d'armement, signe de la valeur et de la noblesse des héros tout à la fois. Cette brillance est accentuée lorsqu'elle s'applique à un personnage de chef chez Homère, comme c'est le cas dans la scène d'armement d'Agamemnon, chef des Achéens, au début du chant XI de l'*Iliade* (15-20) :

Ἀτρεΐδης δ' ἐβόησεν ἰδὲ ζώννυσθαι ἄνωγεν
Ἀργείους· ἐν δ' αὐτὸς ἐδύσετο νόροπα χαλκόν.
κνημίδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε
καλὰς ἀργυρέοισιν ἐπισφυρίοις ἀραρυίας·
δεύτερον αὖ θώρηκα περὶ στήθεσσι ἐδυνε, τ
ὄν ποτέ οἱ Κινύρης δῶκε ξεινίῃον εἶναι

« L'Atride alors lança l'appel de guerre ; c'est l'ordre pour les Argiens d'avoir à ceindre leurs armes. Lui-même revêt le bronze éblouissant. A ses jambes d'abord il met ses jambières, ses belles jambières où s'adaptent des couvre-chevilles d'argent. Il vêt ensuite sa poitrine de la cuirasse que Cinyras lui a donnée naguère en présent d'hospitalité⁴²³. »

Bien des éléments rapprochent ces deux scènes : déclinaison des différentes pièces de la panoplie (même si celles d'Agamemnon sont uniquement défensives), mention d'un don d'armes, brillance de l'or sur le casque d'Aiétès et de l'argent sur les cnémides d'Agamemnon. Mais cette scène qui convoque un hypotexte homérique nettement discernable n'est en réalité qu'une digression narrative ornementale qui ne débouchera sur aucune scène de combat effective. La brillance de cette scène topique d'armement souligne la royauté et le caractère héroïque du chef des Colques en le faisant presque passer pour un dieu. Mais la lumière qui émane du scintillement de ses armes, même si elle lui donne une prestance effrayante, est en réalité vidée de son sens épique puisqu'elle ne sert qu'à modeler un apparaître impressionnant mais vain car inutile. Cette scène d'armement est donc faussement valorisante et vide les valeurs guerrières de la lumière épique de leur sens lorsqu'elles s'appliquent à Aiétès, héros qui incarne les valeurs héroïques de l'épopée traditionnelle. La lumière de la panoplie d'Aiétès semble d'ailleurs bien terne par rapport à la lumière que dégage le corps nu de Jason qui affronte de la sorte ses taureaux, machine de mort raffinée.

Les représentants de l'héroïsme archaïque dans les *Argonautiques* sont donc des personnages flamboyants représentés sous des traits caricaturaux. Tour à tour rejetés dans l'ombre ou présentés dans l'inanité de leur lumière guerrière, ils témoignent de la méfiance du poète vis-à-vis de personnages qui sont l'incarnation d'une force pure meurtrière, aut centrée et autodestructrice. Cette valeur déceptive du scintillement épique qui semble annoncer une action d'éclat mais ne débouche dans les faits sur rien n'est cependant pas systématique dans les *Argonautiques*, où l'on en trouve des applications au premier degré, comme dans le cas de Jason, personnage-support privilégié d'Apollonios, laboratoire de ses expérimentations poétiques.

2 Le personnage éclatant de Jason, support d'expérimentation et de redéfinition de l'héroïsme.

Seul personnage véritablement humain pris dans une ligue extraordinaire de héros divins aux pouvoirs inouïs, Jason détonne dans l'assemblée des Argonautes. Il est le seul à pleurer sa patrie au départ de Pagases et à craindre davantage de ne jamais pouvoir faire le voyage de retour que de ne pas réussir à s'emparer de la toison d'or. Cette peur de la mort (pour lui comme pour son équipage) et son ἀμυχανίη proverbiale ont fait couler beaucoup d'encre. C'est pourtant cet être de papier étonnant qui sert de laboratoire à la redéfinition de l'héroïsme apollonien. Car Jason se construit par rapport à des doubles, qu'il s'agisse de figures-repoussoirs ou de figures-miroirs, au sein des *Argonautiques*, ou par rapport à des figures issues de l'épopée homérique. Les personnages de héros archaïques et les personnages d'experts une fois rejetés dans l'ombre, Jason peut éclater en pleine lumière, brillant d'un éclat tout aussi séducteur que meurtrier. Cette dimension séductrice finit par prendre le dessus et signe le basculement définitif des valeurs héroïques dans le domaine *a priori* peu masculin de l'érotisme³³³.

333 Quand l'érotisme est passif et que l'homme brille pour séduire, rôle normalement dévolu aux femmes, êtres de parure, cela correspond en domaine grec à une dégradation.

A Jason, personnage de lumière à la croisée des héros homériques.

La mise à distance du héros homérique archaïque dans ce qu'il a de plus excessif et de plus caricatural ne signifie pas qu'Apollonios ne réinvestit pas certains traits d'autres héros homériques dans sa construction du personnage de Jason. D'après nous, affirmer que Jason est un personnage anti-homérique³³⁴ serait d'ailleurs un contre-sens : les héros les plus emblématiques des deux épopées homériques semblent en effet cohabiter en lui, et se réfracter dans la lumière qu'il dégage, qu'elle prenne une valeur guerrière ou séductrice.

1 Le feu guerrier et meurtrier : Jason au miroir d'Achille

Les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes peuvent être lus comme une sorte d'*Achilléide* éclatée. Dès le début du poème, Achille apparaît dans les bras de la femme de Chiron³³⁵ et assiste au départ des Argonautes (I, 558). Son père Pélée fait partie de l'expédition et une longue digression au chant IV avant le passage des Planctes fait état des pratiques de Thétis pour tenter de le rendre immortel (IV, 865-885). Jason, héros de lumière³³⁶, prend régulièrement à son tour des attitudes qui font penser à celles du fils de Pélée. La fin du chant III, en particulier, qui met Jason aux prises avec les Fils de la terre, rejoue une sorte de d'*Iliade* condensée³³⁷. Le fils d'Aison apparaît pour la première fois dans toute la splendeur d'un héros guerrier, les armes à la main, ξὺν δουρὶ καὶ ἀσπίδι (III, 1279). Il s'avance avec courage et détermination vers son épreuve, ἄεθλον (III, 1280). Le poète a voulu souligner la simplicité de son héros en le présentant nu et efficace (γυμνὸς δέμας, III, 1282) pour mieux l'opposer à l'armement pléthorique et ridicule d'Aiétés. L'onguent magique que lui a donné Médée l'assimile comme dans une sorte d'épiphanie aux dieux Arès et Apollon (III, 1282-1283). La confrontation avec les taureaux rejoue déjà plusieurs images homériques³³⁸, mais ce qui nous intéresse plus particulièrement pour notre propos est la succession de comparaisons qui marque la fin du chant à partir du vers 1355. Ces comparaisons mettent pour la plupart en jeu des images de lumière variées qui font penser à la brillance hyperbolique qui caractérise Achille sur le champ de bataille, brillance qui va jusqu'à monter jusqu'au ciel, comme dans le cas des Fils de la Terre (III, 1355-1358) :

334 Ou même d'anti-héros : l'attitude de Jason dans certains épisodes est parfaitement héroïque. Il reçoit certes des aides ponctuelles de la part des dieux ou en recourant à la magie dans le cadre de l'épreuve des taureaux,

335 Centaure qui est à la fois le précepteur de Jason et d'Achille. Il est le trait d'union entre ces deux générations et ces deux gestes.

336 Jason est un héros de lumière en raison de sa dimension apollinienne. Nous étudierons cet aspect plus en détails dans la quatrième partie.

337 C'est l'avis de R. HUNTER (1989), p. 240 : « A. has compressed a whole *Iliad* into this final section ».

338 L'assaut des taureaux, qui produit des crachements de feu (III, 1300, ἀναμαρμαίρουσιν) est par exemple inspiré de Charybde, monstre également cracheur de feu dans l'*Odyssée* (XII, 398).

φρίξεν δὲ περὶ στιβαροῖς σακέεσσιν
δούρασί τ' ἀμφιγύοις κορύθεσσί τε λαμπομένησιν
Ἄρης τέμενος φθισιμβρότου· ἵκετο δ' αἶγλη
νειόθεν Οὐλυμπόνδε δι' ἥερος ἀστράπτουσα.

(...) ce ne fut plus à la ronde qu'un hérissément de solides boucliers, de lances à deux pointes et de casques étincelants dans le domaine d'Arès le Tueur d'hommes. Une lueur fulgurante monta du sol vers l'Olympe à travers les airs.

La lueur éclatante décrite dans ces vers est une réécriture des vers 339 à 443 du chant XIII de l'*Iliade* :

ἔφριξεν δὲ μάχῃ φθισίμβροτος ἐγχείησι
μακρῆς, ὥς εἶχον ταμεσίχροας· ὅσσε δ' ἄμερδεν
αὐγὴ χαλκείῃ κορύθων ἅπο λαμπομενάων
θωρήκων τε νεοσμήκτων σακέων τε φαεινῶν
ἐρχομένων ἄμυδις (...)

« La bataille meurtrière se hérisse de longues piques, des piques tailleuses de chair qu'ils portent dans leurs mains. Leurs yeux sont éblouis des lueurs que jette le bronze des casques étincelants, des cuirasses fraîchement fourbies, des boucliers éclatants, tandis qu'ils s'avancent en masse³³⁹ (...) »

De nombreuses comparaisons à référent non lumineux entourent ensuite les gestes guerriers de Jason. Mais lorsqu'il porte le coup de grâce aux Fils de la Terre, la lumière éclate dans toute sa splendeur dans la comparaison finale (III, 1377-1380) :

Οἷος δ' οὐρανόθεν πυρόεις ἀναπάλλεται ἀστήρ
ὀλκὸν ὑπαυγάζων, τέρας ἀνδράσιν, οἳ μιν ἴδωνται
μαρμαρυγῇ σκοτίοιο δι' ἥερος αἰζαντα·
τοῖος ἄρ' Αἴσονος υἱὸς ἐπέσσυτο γηγενέεσσιν (...)

De même que, du haut du ciel, un astre de feu embrasé bondit en faisant scintiller derrière lui un sillon lumineux, prodige pour les hommes, lorsqu'ils le voient traverser dans un éclair resplendissant l'air ténébreux, de même, le fils d'Aïson bondit sur les Fils de la Terre »

Jason, dans sa fulgurance, rappelle les images d'éclat violent qui saluent le retour tant attendu d'Achille sur le champ de bataille dans l'*Iliade*³⁴⁰. La somme de ces images de lumière construit une véritable scène d'aristie, digne de celle de Diomède au chant V, ou de celle d'Achille lors de son retour au combat. Cette lumière éclatante et martiale a cependant tôt fait de s'éteindre une fois que les charmes magiques de Médée n'opèrent plus. L'onguent de la sorcière de Colchide a fonctionné comme une potion magique éphémère. Cette aristie particulièrement spectaculaire semble prendre définitivement congé des scènes topiques de l'*Iliade* : l'accumulation hyperbolique de comparaisons épiques pousse les traits de l'écriture homérique jusqu'à la caricature -même si

339 Trad. P. MAZON, *Iliade : chants IX à XVI*, p. 221-223.

340E n XVIII, 214, notamment : ὥς ἀπ' Ἀχιλλῆος κεφαλῆς σέλας αἰθέρ' ἵκανε : de la même manière, une lueur part de la tête de Jason pour toucher le ciel.

l'hommage est sincère- et signale l'évidement des procédés épiques. La lumière qui entoure Jason n'est donc que ponctuellement martiale et s'avère en réalité le plus souvent séductrice. Jason prend plus régulièrement les traits de Pâris que ceux d'Achille.

2 La brillance séductrice de Jason : une lumière comparable à celle de Pâris.

La lumière qui se dégage du corps et des vêtements de l'Aisonide est souvent semblable à celle qui émane de la délicatesse de Pâris, et dans une moindre mesure de Ménélas, personnage blond qui apparaît souvent comme un personnage moins courageux, faire-valoir de son frère Agamemnon. Pâris, jeune frère d'Hector inexpérimenté dans l'art de la guerre, représente l'archétype de la beauté, qui se manifeste par un éclat particulier, signe de distinction qui ressemble fort à la lumière qui entoure les exploits guerriers. Cet éclat est cependant détourné de son contexte initial pour être transposé dans un domaine en apparence bien éloigné de l'univers guerrier : celui de la séduction amoureuse, habituellement réservé aux femmes. Là où Hector représente le chef de guerre exemplaire, dévoué à sa patrie et payant de sa personne au combat, Pâris apparaît comme son double négatif. Homère ne prend pas autant de soin à décrire ses exploits guerriers, qui la plupart du temps n'en sont pas ou s'avèrent médiocres. Pâris n'avance en première ligne que pour ensuite mieux reculer, notamment dans le début du chant III de l'*Iliade* qui le confronte à Ménélas. Il est pourtant auréolé de lumière et de beauté, mais cette beauté n'a rien à voir avec la beauté guerrière habituelle, qui grandit le héros épique au combat et annonce le massacre à venir. Comme l'écrit Hélène Monsacré dans *Les Larmes d'Achille* : « Les héros brillent, les héros sont beaux, mais leur éclat resplendit sur le champ de bataille. Pâris est beau, lui aussi, mais dans son lit. Alors que partout ailleurs la beauté est le signe visible du courage, Pâris fait mentir ce signe. Ainsi, l'éclat d'Hector, pénétrant chez lui, tout auréolé des feux de son immense lance et de son casque étincelant renvoie au scintillement de la beauté et des vêtements de Pâris, allongé sur son lit³⁴¹. » La scène décrite ici se trouve dans le chant III de l'*Iliade* aux vers 390 à 394. La même ambiguïté se lit dans la brillance de Jason, notamment lorsqu'il revêt son manteau pour se mettre en route vers les Lemniennes, ou lorsqu'il rencontre Médée au temple d'Hécate. L'épopée d'Apollonios tend ainsi à mettre au premier plan un personnage qui présente les mêmes traits que Pâris. Plus qu'un poème de la force, les *Argonautiques* sont un poème de l'amour, avec ce que cette passion peut avoir de pernicieux.

341 p. 47.

B Des valeurs héroïques aux valeurs érotiques : quand la brillance de la mise remplace l'éclat des armes.

Le cas de l'aristie lumineuse et efficace de Jason s'opposant à l'inutilité des effets de brillance qui entourent la scène d'armement d'Aiétés a bien montré qu'Apollonios de Rhodes était capable de remettre en question le modèle héroïque traditionnel en réinvestissant les effets lumineux auquel recourt Homère lui-même, en rendant dans un cas cette lumière épique et guerrière inopérante (Aiétés) et dans l'autre, opérante (Jason). Apollonios de Rhodes, pour ainsi dire, phagocyte la lumière épique qui irradie dans les scènes de bataille homériques. Par là même, la lumière, marqueur épique, par son ambivalence au sein du poème d'Apollonios, peut pleinement servir d'outil d'interrogation intertextuelle qui permet à l'auteur alexandrin de se détacher de ce modèle écrasant. Mais en plus d'être un élément d'interrogation intertextuelle, la lumière se fait également le relais éclatant de l'affirmation de la nouvelle poétique d'Apollonios, qui transpose à son propre compte les valeurs guerrières traditionnelles de la brillance homérique dans le domaine érotique. Jason est le support lumineux de cette affirmation, avec la beauté étincelante et destructrice qui l'entoure.

L'épisode de Seirios en est l'exemple le plus frappant, qui réécrit explicitement une scène de *Illiade* en transposant l'éclat guerrier d'Achille prêt à massacrer Hector dans le contexte érotique du rendez-vous de Jason au temple d'Hécate. Voici la scène d'apparition d'Achille au pied des portes Scées (XXII, 25-32) :

Τὸν δ' ὁ γέρων Πρίαμος πρῶτος ἶδεν ὀφθαλμοῖσι
παμφαίνονθ' ὥς τ' ἀστέρ' ἐπεσσύμενον πεδίοιο,
ὅς ῥά τ' ὀπώρας εἴσιν, ἀρίζηλοι δέ οἱ αὐγαὶ
φαίνονται πολλοῖσι μετ' ἀστράσι νυκτὸς ἀμολγῶ,
ὃν τε κύν' Ὀρίωνος ἐπὶ κλησὶν καλέουσι.
λαμπρότατος μὲν ὅ γ' ἐστί, κακὸν δέ τε σῆμα τέτυκται,
καὶ τε φέρει πολλὸν πυρετὸν δειλοῖσι βροτοῖσιν·
ὥς τοῦ χαλκὸς ἔλαμπε περὶ στήθεσσι θεόντος (XXII, 25-32).

«C'est le vieux Priam, le premier, qui de ses yeux l'aperçoit, bondissant dans la plaine, resplendissant comme l'astre qui vient à l'arrière-saison et dont les feux éblouissants éclatent au milieu des étoiles sans nombre, en plein cœur de la nuit. On l'appelle le Chien d'Orion, et son éclat est sans pareil. Mais il n'est qu'un sinistre présage, tant il porte de fièvres pour les pauvres humains ! Le bronze luit d'un éclat tout semblable autour d'Achille courant³⁴². »

342Trad. P. MAZON, *Illiade*, t. IV, p. 110.

Ce passage correspond à la fameuse apparition de Jason semblable au lever de Seirios, extrait riche de sens (III, 956-961) :

Αὐτὰρ ὄγ' οὐ μετὰ δηρὸν ἐελδομένη ἐφαάνθη
ὕψος' ἀναθρόσκων ἅ τε Σείριος Ὀκεανοῖο,
ὃς δὴ τοι καλὸς μὲν ἀρίζηλός τ' ἐσιδέσθαι
ἀντέλλει, μήλοισι δ' ἐν ἄσπετον ἦκεν οἰζύν·
ὥς ἄρα τῇ καλὸς μὲν ἐπήλυθεν εἰσοράσθαι
Αἰσονίδης, κάματον δὲ δυσίμερον ὥρσε φανθεῖς.

« Mais bientôt il parut à ses yeux impatients, tel, hors de l'Océan, s'élance dans le ciel Seirios, quand il se lève, splendide et lumineux à voir, mais apportant aux troupeaux une funeste calamité. Tel l'Aisonide se présenta devant elle, splendide à contempler, mais préparant par son apparition les tourments d'une funeste passion ».

Là encore, par le biais des comparaisons, de nombreux points communs rapprochent l'évocation d'Apollonios de son hypotexte homérique, dans un mouvement complexe de réinvestissement de l'imaginaire homérique qui s'accompagne d'une volonté de subversion et de transposition apollonienne. Les deux passages assimilent les héros à des astres aux effets funestes (le Chien d'Orion et Seirios, les astres de la canicule dont nous avons évoqué les effets) et jettent éclairage programmatique sur la violence (guerrière ou érotique) à venir. La scène homérique citée plus haut constitue le point d'orgue de l'*Illiade*, puisqu'elle précède directement l'affrontement d'Achille et d'Hector ; le fait qu'elle soit rapprochée de la beauté incandescente de Jason est significatif, puisqu'il déplace les enjeux guerriers de la lumière que dégage Achille sur le terrain de la séduction érotique.

La description de la lumière qui émane de Jason se fait alors plus pernicieuse encore que celle dont sourd le corps d'Achille en mouvement, car elle ne se présente pas immédiatement comme un mal, mais frappe d'abord par sa beauté, qui est en apparence un bien. Elle est marquée par la sollicitation de la vision, à travers une série de termes qui invitent à contempler cette apparition marquée par un mouvement d'élévation. Des verbes référant à la vision sont placés en fin de vers et encadrent nettement la scène en appelant à une focalisation du regard sur ce personnage semblable à un astre de toute beauté : le verbe ἐφαάνθη, qui dit l'apparition quasi épiphanique de Jason, semble annoncer le participe φανθεῖς qui survient un peu plus loin. Ces deux occurrences entourent deux autres termes qui entrent en écho l'un avec l'autre et insistent encore davantage sur le rôle de la perception visuelle : ἐσιδέσθαι puis εἰσοράσθαι, qui invitent à contempler cet astre. Cette signification littéraire de la lumière chez Apollonios, et qui éclate avec force dans la transposition qu'elle ménage du domaine épique au domaine érotique a également été perçue par Christine Kossaifi : « L'humanité de Jason ne prend pas dans les *Argonautiques* la forme qu'elle pourrait avoir chez Homère ; pratiquant le rabaissement épique, (...) Apollonios présente un héros

négatif, indigne de sa divine radiance et insensible aux souffrances que cause son incandescente beauté (...) La comparaison de Jason à Seirios fonctionne donc comme le marqueur générique d'une nouvelle épopée : le lumineux éclat de Seirios, ἀρίζηλός (958), ne sert pas seulement à caractériser la beauté de Jason (960), mais aussi le désir d'émulation du poète, comme l'indique l'adjectif ἀρίζηλός, qui véhicule l'idée d'une rivalité (...) poussée à l'extrême³⁴³. »

D'autres passages du poème traduisent cette dimension littéraire et générique de la lumière qui permet à Apollonios d'affirmer les fondements d'une nouvelle poétique. Avec Apollonios, en effet le genre épique est relu à la lumière de codes novateurs qui placent au cœur d'une épopée humaine un héros humain, illuminé par moments d'une grâce resplendissante qui le rend plus redoutable que bien des guerriers de l'épopée homérique, puisque l'Aisonide, personnage d'un type absolument original, ne souffre d'aucune concurrence dans les *Argonautiques*. Il resplendit d'une beauté qui, comme le souligne explicitement le poète, le place au-delà de tous les héros qui ont jamais existé sur terre (III, 919-925) :

Ἐνθ' οὐπω τις τοῖος ἐπὶ προτέρων γένετ' ἀνδρῶν,
οὔθ' ὅσοι ἐξ αὐτοῖο Διὸς γένος, οὔθ' ὅσοι ἄλλων
ἀθανάτων ἦρωες ἀφ' αἵματος ἐβλάστησαν,
οἷον Ἰήσωνα θῆκε Διὸς δάμαρ ἥματι κείνῳ
ἡμὲν ἐσάντα ἰδεῖν, ἡδὲ προτιμυθήσασθαι.
Τὸν καὶ παπταίνοντες ἐθάμβεον αὐτοὶ ἐταῖροι
λαμπόμενον χαρίτεσσιν· (III, 919-925).

« Jamais, au temps des hommes de jadis, ni parmi les héros nés de Zeus lui-même, ni parmi ceux qui étaient issus du sang des autres immortels, nul encore n'avait encore égalé Jason tel qu'il apparaissait en ce jour, tant l'épouse de Zeus avait transformé l'aspect de sa personne et sa façon de parler. Ses compagnons eux-mêmes étaient saisis d'admiration à contempler les grâces dont il resplendissait. »

Cette évocation fait resplendir l'Aisonide d'une grâce extrême qui est une marque de distinction. Elle le fait atteindre à une sorte de transfiguration en l'assimilant implicitement à un dieu. Il suscite en effet le θάμβος auprès de ses compagnons, qui sont pourtant tous de race divine (d'où la présence de αὐτοὶ pour souligner le caractère exceptionnel de la beauté de Jason qui frappe des hommes issus de sang divin habitués aux prodiges), hormis Jason. Cette évocation intervient donc pour asseoir définitivement la légitimité de Jason, et le placer dans une forme d'au-delà du temps qui le rend inaccessible à la comparaison. Apollonios superpose sans doute à cette scène une dimension méta-poétique. L'éclat particulier dont le poète fait rayonner Jason a quelque chose de singulier qui le distingue de tous les autres héros littéraires qui ont jamais été créés. Par la brillance dont il dote Jason, Apollonios de Rhodes met donc en lumière sa propre poétique et fait rejaillir sur

343 « L'incandescente beauté de Seirios. Jason vu par Médée dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (III, 954-972). », Gaia, p.163-181, p. 175.

sa personne même l'éclat qu'il confère à son personnage principal, support d'affirmation méta-poétique.

Le manteau de Jason est un autre moment-phare de la transposition des valeurs de la lumière épique dans le domaine érotique. D'abord parce que ce manteau est une réécriture explicite de l'*ekphrasis* du bouclier d'Achille, célèbre passage qui figure au chant XVIII de l'*Iliade*, en proposant une cosmologie radicalement différente cependant, puisque la déesse Aphrodite, déesse de l'amour, figure au centre de l'*ekphrasis* dont ce manteau fait l'objet, comme nous l'avons vu. Zeus (et par là même Homère, qui figure au sommet du panthéon des poètes ?) est descendu de son piédestal chez Apollonios. Ensuite parce que ce manteau constitue un correspondant textile des armes que revêtent les héros homériques. La comparaison de Jason à un astre rouge et brillant témoigne de son pouvoir de conquête amoureuse dans le cadre d'une *militia amoris* avant l'heure dont il est le seul héros, lui dont la brillance est inégalée. Il convient de citer ce passage évocateur (I, 744-781) :

Βῆ δ' ἵμεναι προτὶ ἄστυ, φαεινῷ ἀστέρι ἴσος,
ὃν ῥά τε νηγατέησιν ἐεργόμεναι καλύβησιν
νύμφαι θηήσαντο δόμων ὕπερ ἀντέλλοντα,
καὶ σφισι κυανέοιο δι' ἡέρος ὄμματα θέλγει
καλὸν ἐρευθόμενος, γάνυται δέ τε ἡιθέοιο
παρθένος ἰμείρουσα μετ' ἄλλοδαποῖσιν ἐόντος
ἀνδράσιν, ὃ καὶ μιν μνηστὴν κομέουσι τοκῆς·
τῷ ἵκελος πρὸ πόλης ἀνὰ στίβον ἦεν ἥρως. (I, 774-781)

Il se mit en route vers la ville, semblable à un astre brillant que de jeunes fiancées, enfermées dans une demeure nouvellement bâtie, regardent s'élever au-dessus des maisons, et sa belle couleur rougeoyante au milieu de la noirceur du ciel charme leurs yeux ; or elle se réjouit, la jeune vierge qui brûle d'amour pour le jeune homme, parti en voyage chez des hommes étrangers, à qui ses parents qui prennent soin d'elle la destinent. C'est pareil à cet astre, qu'allait, le long du chemin qui mène à la cité, notre héros.

Outre tous les effets de contraste et d'encadrement esthétiques qui se succèdent ici pour construire l'un des multiples tableaux qui sont exposés tout au long du poème, cette comparaison comporte à son tour une dimension méta-poétique, puisqu'elle s'achève avec éclat sur le mot ἥρως. Le poète semble désigner lui-même du doigt son personnage-phare, support de l'affirmation de sa poétique et de son code héroïque novateurs. Cette dernière scène lie intimement chez Apollonios le héros aux pouvoirs d'Éros.

La lumière comporte donc une dimension littéraire évidente, qui s'étend bien au-delà de simples porosités génériques observables de façon occasionnelle. Un dialogue constant se noue ainsi entre Apollonios et son principal modèle, Homère, dont le code héroïque est remis en question par l'auteur alexandrin qui, en mettant en place un subtil jeu de lumières, réinvestit les valeurs de la

lumière épique autant qu'il en dénonce les excès et les insuffisances. Ce travail conjoint d'interrogation intertextuelle et d'affirmation métapoétique s'accomplit à travers le personnage de Jason, personnage animé d'une lumière ambivalente et ponctuelle qui renvoie à son caractère humain, qui lui permet d'être un héros épique d'un nouveau genre au sein de l'épopée apollonienne, épopée d'un autre genre elle aussi. La notion d'héroïsme, qui interroge les codes des genres littéraires, met également en question la notion de genre dans un sens plus large. Là où l'héroïsme masculin est caractérisé par la lumière diurne et la brillance guerrière, l'héroïsme féminin se déploie mieux dans un univers qui est son envers, celui de la nuit, moment mystérieux propice aux renversements.

3 *Nuit et féminité dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes : vers l'émergence d'un héroïsme féminin ?*

En exergue du *Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir cite ces mots attribués à Pythagore : « il y a un principe bon qui a créé l'ordre, la lumière et l'homme, et un principe mauvais, qui a créé le chaos, les ténèbres et la femme ». Cette association genrée de la féminité à l'obscurité et par extension à la nuit, pourvoyeuse d'obscurité durant la moitié du jour (la partie diurne de la journée étant associée au contraire aux activités masculines), n'est pas neuve ni spécifique à l'époque hellénistique³⁴⁴. Dès l'époque archaïque³⁴⁵, d'un point de vue psychologique tout autant que physiologique, la femme est renvoyée à son statut d'homme à jamais inachevé, organisme froid et passif opposé au masculin chaud et actif : le féminin semble ainsi plus proche de l'irrationnel et de l'obscurantisme que de la raison et la lumière, qui serait l'apanage des individus de sexe masculin. L'obscurité constituerait pour ainsi dire une catégorie de pensée pour saisir l'essence de la féminité, tant la femme est présentée comme un être du *dedans*, cantonné à l'intérieur ombreux de l'espace domestique, en opposition à l'homme, maître du déplacement, des paroles et des actions au grand jour³⁴⁶. Cette répartition en couples d'opposition correspondants (masculin/féminin, jour/nuit,

344 Linguistiquement, cette opposition entre un jour masculin et une nuit féminine s'observe en grec ancien dans la répartition genrée des termes désignant respectivement le soleil et la lune : le soleil, source primaire de lumière et de chaleur, est masculin tandis que la lune, entité froide qui réfracte passivement cette lumière primaire, est féminine (d'autres langues adoptent cette conception, comme le français ou l'italien : « *Fratello Sole, Sorella Luna* » dira Saint François d'Assise. L'allemand dit en revanche *der Mond* par opposition à *die Sonne*).

345 Dans l'*Hymne homérique à Déméter*, les femmes s'inquiètent du départ nocturne de la déesse loin des maisons ombreuses où sont rassemblées toutes les générations de femmes (v. 98 sqq.). Hésiode insiste dans les *Travaux et les Jours* sur la sensibilité particulière des femmes à la chaleur et au soleil.

346 Nous empruntons cette analyse à J-P. VERNANT dans *Mythe et pensée chez les Grecs*, qui oppose mouvement masculin centrifuge à immobilité féminine centripète : « L'espace domestique, espace fermé, pourvu d'un toit (protégé) est, pour le Grec, à connotation féminine. L'espace du dehors, du grand air, à connotation masculine. La femme est dans son domaine à la maison. (...) L'homme représente au contraire, dans l'οἶκος l'élément centrifuge (...) » (p. 162). A cette opposition spatiale correspond une opposition temporelle jour / nuit : « En contraste avec le grand air du dehors -éclatant de soleil et de lumière le jour, obscurci d'une opacité angoissante la nuit-l'espace du foyer, féminin et ombreux, implique, dans le clair-obscur de l'être, sécurité, tranquillité et même une mollesse

actif/passif, public/privé, parole/silence) a pour effet négatif d'exclure a priori les femmes de la sphère publique, dans la réalité comme dans la littérature. La nuit, moment de repos et de vide temporel, semble correspondre à la vacuité du rôle des femmes dans le monde diurne des hommes.

Dans l'épopée, la nuit donne ainsi souvent lieu à un moment de pause narrative. Elle représente la plupart du temps pour les hommes un moment de repos parfois festif marquant l'arrêt des combats comme dans les poèmes homériques³⁴⁷. Mais ce fameux repos du guerrier, pour les femmes, s'apparente plutôt au commencement d'une nouvelle journée. Le repos du guerrier ne saurait s'accomplir sans le labeur de la femme ménagère, abeille de l'οἶκος³⁴⁸, disposée à le distraire et à satisfaire ses désirs sexuels. La nuit est ainsi pour les femmes une période active, qui n'est pas uniquement négative : elle leur permet de s'exprimer quasiment d'égal à égal dans des conversations intimes (comme dans le chant VI de l'*Iliade*). L'obscurité nocturne, lieu du mystère, du secret et du caché, se fait par moment l'alliée des femmes.

Dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, épopée hellénistique qui interroge la valeur de l'héroïsme masculin traditionnel³⁴⁹ et réévalue la place des femmes³⁵⁰, la réussite de l'expédition des Argonautes est tributaire de l'aide déterminante des femmes, qui agissent le plus souvent de nuit lors d'épisodes cruciaux. Là où le jour est généralement le moment de l'héroïsme masculin et le lieu de combats en pleine lumière³⁵¹, la nuit semble revêtir une identité féminine, tant les femmes s'y manifestent et révèlent parfois l'étendue de leurs pouvoirs. La nuit étoilée est ainsi le domaine d'un panthéon exclusivement composé de déesses liées à la terre, à la magie et à la sauvagerie. La nuit, moment liminaire lié à l'irrationnel, offre aux femmes l'occasion d'échapper à la pesanteur des conventions et d'agir sans conséquences, avec parfois plus de liberté que les hommes : on assiste alors à l'éclosion d'une sorte d'héroïsme féminin³⁵² de l'ombre, comme dans le cas d'Arété, ainsi

indigne de l'état viril. » (p. 181-182). D'une certaine façon, les femmes vivent dans une nuit permanente, que ce soit celle de la période nocturne ou celle de l'ombre du foyer. Et cela correspond sans doute au rôle social que l'on attend d'elles : être les plus discrètes et les moins visibles possible.

347 Même s'il existe des moments d'action nocturne fameuses dans l'*Iliade* : l'épisode de la construction du mur (dans la fin du chant VIII) et la Dolonie (chant X).

348 Comme dans l'image d'Hésiode ou de Simonide.

349 Le personnage de Jason, protagoniste de l'épopée, d'une apparence faible et féminine, contrairement à la forme extrême de masculinité violente et hostile aux femmes qu'incarne Héraclès, est le support de réflexion de la plupart des critiques. Voir notamment BEYE (1970) et LEVIN (1971).

350 A. MORI (2008) et S. NATZEL (1992) notamment.

351 Il va de soi que cette répartition n'est pas aussi tranchée : les femmes, si elles sont généralement moins visibles de jour, ne manquent pas de s'activer ; de même, certains épisodes du voyage des Argonautes ont lieu de nuit, notamment la poursuite de la navigation à la faveur de certaines brises nocturnes. Le tragique épisode des Dolions (I, 1012-1025), qui ramène les Argonautes à leur point de départ et les amène à exterminer ceux qui leur ont offert l'hospitalité par manque de visibilité, en est un exemple.

352 L'association de l'héroïsme et de la féminité peut sembler antithétique en contexte grec. Le recours à la magie féminine sape d'ailleurs l'héroïsme masculin traditionnel interrogé dans les *Argonautiques* : un héros digne de ce nom devrait en effet être en mesure de combattre avec ses propres forces, sans onction magique. Un héroïsme au féminin adapté aux possibilités d'action féminine semble cependant émerger dans l'épopée d'Apollonios.

qu'à l'évolution de Médée, personnage féminin par excellence de cette épopée, qui accomplit à la faveur de la nuit les métamorphoses qui jalonnent son devenir-femme. La nuit, lieu d'émancipation féminine, fonctionne enfin comme un rite de passage où s'inversent les genres et se brouillent les catégories du masculin et du féminin, au risque d'interroger la conception de l'héroïsme d'Apollonios.

A Nuit et féminité : un lien consubstantiel et archaïque réinvesti dans les Argonautiques : entre passivité et action.

Dès la littérature grecque archaïque, une différenciation est opérée entre un pôle masculin positif et un pôle féminin négatif. La *Théogonie* d'Hésiode l'illustre avec force à travers le mythe de Pandore et la généalogie de la Nuit et des enfants de la Nuit. Plus tard, dans la tragédie, les actions féminines sont généralement assimilables à des agissements, actions dissimulées et furtives perpétrées à la faveur de l'obscurité qui permet de se cacher et de suppléer à la faiblesse l'effet de surprise. Les meurtres sont ainsi accomplis le plus souvent de nuit ou à l'intérieur de la demeure, espace féminin ; en extérieur, les Ménades se livrent à leurs pratiques monstrueuses de nuit dans les *Bacchantes* d'Euripide. Ces actions nocturnes, souvent clandestines, ne sont généralement pas envisagées d'un œil bienveillant et s'accordent bien avec la misogynie³⁵³ habituelle aux auteurs grecs qui envisagent à peu près tout ce qui se rapporte aux femmes sous un angle négatif.

Cette négativité quasi originelle qui colore la féminité se reflète peut-être dans certains choix opérés par l'auteur des *Argonautiques*, qui choisit d'emblée de placer son épopée sous le patronage d'un dieu masculin, Apollon, les Muses ne faisant office que d'inspiratrices³⁵⁴. Le catalogue des Argonautes rassemble par ailleurs des héros exclusivement masculins, comme si la féminité pouvait constituer une menace à l'équilibre déjà fragile³⁵⁵ de l'équipage. Cette hypothèse est confirmée un peu plus tard dans la mention d'Atalante³⁵⁶, qui aurait dû rejoindre l'expédition mais qui n'en a pas eu la possibilité en raison de son appartenance au genre féminin.

353 Cette misogynie affichée est aussi en large part une question de parti-pris et varie selon les époques. Elle atteint son apogée à l'époque classique, comme Nicole LORAUX l'exprime dans cette synthèse accablante : « Les femmes, cette problématique moitié de l'humanité, installée parmi les citoyens parce qu'il faut bien que les pères se reproduisent » (1990). On constate en revanche un assouplissement de ces positions à l'époque alexandrine, qui voit l'émergence de figures de femmes de pouvoir représentées quasiment à égalité dans l'art officiel.

354 Même la muse Érato est invoquée par la suite au début des chants III et IV, qui introduisent avec le personnage de Médée une féminité agissante, contrairement aux chants I et II où les femmes demeurent plutôt effacées.

355 Puisque les querelles ne manquent pas, notamment en raison de la présence du personnage d'Idas, sorte de transposition apollonienne du Thersite homérique, qui rejette toute aide féminine. Une telle radicalité dans le refus des femmes est présentée par la suite comme une erreur, puisque la réussite de l'expédition d'Apollonios dépend largement des pouvoirs magiques de Médée.

356 I, 769-773 : cette lance est mentionnée juste après l'*ekphrasis* du manteau de Jason, substitut au bouclier d'Achille, qui signe le basculement de l'épopée d'Apollonios dans le genre de l'épopée érotique. Il est bien précisé que l'Aisonide avait songé à convoquer Atalante avant de se raviser, par crainte des querelles liées à l'amour qui auraient pu perturber l'expédition. Chez Apollonios, l'Éros est proche de l'Éris.

Même dans cette épopée alexandrine, l'action héroïque semble donc a priori demeurer une affaire d'hommes. Certains traits archaïques attachés à la représentation de la féminité affleurent dans l'écriture, notamment l'association de la féminité à la nuit, qui est le résultat d'une série de réseaux de sens. Les divinités de la nuit constituent ainsi un panthéon exclusivement féminin mobilisant des servantes et prêtresses également féminines. Sur le plan humain, la féminité, associée à la terre, à l'ombre, à l'espace clos, à la sauvagerie et à la magie est par extension également associée à la nuit, qui rassemble toutes ces catégories. Un lien consubstantiel unit donc la nuit et la féminité. Mais ce lien archaïque s'avère rapidement ambivalent chez Apollonios : l'association traditionnelle de la féminité à la nuit en raison de connotations négatives, justification d'un rôle passif et silencieux, peut à l'occasion se retourner en possibilité d'une prise de pouvoir au féminin dans cet espace liminaire qui lui est propre.

1 Les femmes reines de la Nuit : un panthéon exclusivement féminin chez Apollonios.

Le domaine de la nuit est déjà pressenti comme un domaine féminin dès l'époque archaïque, où dominant largement les divinités féminines³⁵⁷. Au premier plan figure Nux, divinité de la Nuit très présente chez Homère, notamment au chant XIV de l'*Iliade*, chant de la tromperie féminine³⁵⁸ d'Héra, où la nuit se voit associée à une série d'épithètes³⁵⁹, dont celui, euphémistique, de « Bienveillante » (εὐφρόνη). Car la nuit, dans sa nature féminine, présente un visage ambivalent³⁶⁰ : elle est à la fois promesse de vie, comme les nuits érotiques associées à Aphrodite et à Dionysos, célébrés au cours de cérémonies appelées *pannychies*³⁶¹, et menace de mort, tant elle est facilement rattachée aux scènes de deuil. Ses deux enfants les plus célèbres, Hypnos et Thanatos, disent également cette ambivalence. Chez Apollonios de Rhodes, le chant III fait apparaître la déesse Nux en personne, en plaçant la déesse en position de sujet agissant. La rencontre terrifiante de Jason avec Hécate est ainsi précédée d'un étonnant « lever de nuit », qui voit se croiser les chars d'Hélios

357 C. RAMNOUX fait un état très détaillé de la question dans son ouvrage *La Nuit et les enfants de la Nuit*. Nous nous contentons ici d'un bref aperçu destiné à faire sens pour expliquer le lien entre nuit et féminité sur le plan divin, qui nous donne également des pistes sur la vision de la femme sur un plan plus humain et pragmatique.

358 La nuit est une période temporelle moins contrôlée, qui laisse plus de champ d'action aux femmes ; ces dernières n'hésitent pas à saisir cette occasion d'actions furtives accomplies à la faveur de la nuit.

359 Pour plus de détails, voir C. RAMNOUX, *La Nuit et les enfants de la nuit*, p. 24.

360 C. RAMNOUX (1959), p. 94 : « « La Nuit, dans les cultes, serait tout ce qui se révèle dans l'ambiance de la cérémonie nocturne, ou tout simplement dans les nuits les plus pathétiques de l'expérience humaine. La simple expérience humaine offre, sans doute, la nuit descendue sur les champs de bataille où agonisent les morts, la nuit de la tempête dispersant les vaisseaux perdus. Mais elle offre aussi la nuit de l'amour. Dans les cultes la nuit déchaîne la folie, le tumulte des vents, et l'esprit vengeur des morts. Mais les cultes connaissent aussi la nuit ambrosienne d'Aphrodite et Dionysos. « Nuit » n'est donc pas un signe pour dire seulement le mal. Elle sait évoquer d'autres émois que la répulsion à la mort, la frustration des amis perdus ou l'énigme de l'invisible. Son signe connote des émois paroxystiques et contrariés ». Du reste, la peur de la nuit rejoint sûrement en grande partie la peur masculine de la femme.

361 Littéralement, des cérémonies qui sont censées se dérouler « toute la nuit ». Dans les faits, cela ne concerne qu'une partie de la nuit.

et de Nux³⁶² dans une image unique (III, 1192-1194) :

Ἡέλιος μὲν ἄπωθεν ἐρεμνὴν δύτετο γαῖαν
ἐσπέριος, νεάτας ὑπὲρ ἄκριας Αἰθιοπῶν·
Νύξ δ' ἵπποισιν ἔβαλλεν ἐπὶ ζυγά·

Hélios s'enfonçait au soir dans la terre sombre, au-delà des cimes des Ethiopiens ;
quant à la Nuit, elle plaçait ses chevaux sous le joug.

À part la Nuit proprement dite, d'autres divinités féminines complètent ce panthéon. Chez Apollonios, aucune divinité masculine³⁶³ ne se trouve véritablement associée à la nuit. Dès le chant I, après le désastre nocturne de la méprise chez les Dolions et le meurtre du roi Kyzikos, au terme de douze jours de deuil, les Argonautes, sur le conseil de Mopsos après le prodige de l'alcyon, remontent sur le mont Dindymon pour se propitier Rhéa, Mère de tous les dieux (I, 1092-1152). Francis Vian³⁶⁴ note qu'ils célèbrent plus particulièrement une pannychie au cours du dernier tiers de la nuit en l'honneur de la déesse archaïque et chthonienne³⁶⁵, qui par ses prodiges valide un retour à la civilisation. Mais c'est surtout à partir du chant III, qui introduit le personnage emblématique de Médée, que le lien qui unit nuit et féminité trouve sa plus nette expression. Ce qui est assez paradoxal d'ailleurs : en Colchide, pays dominé par la famille d'Hélios, on pourrait s'attendre à une présence décuplée de la lumière du soleil³⁶⁶. En réalité, les scènes nocturnes occupent la moitié du chant. Médée, personnage ambivalent³⁶⁷ de jeune fille timorée et de sorcière aguerrie est présentée comme une servante de la déesse Hécate³⁶⁸ (III, 250-252), déesse chthonienne à trois têtes portant un croissant de lune et associée à la nuit. Cette activité de prêtresse attitrée lui confère une étonnante liberté, puisqu'elle passe « tout le jour » (III,) dans le sanctuaire d'Hécate. Ces activités l'occupent également la nuit : on apprend qu'elle a cueilli la plante du Prométhéion (III, 851-866) à la faveur de la nuit et Séléné³⁶⁹ (IV, 54-65) interpelle la jeune fille en lui reprochant de se dérober à

362 Il est intéressant de noter ici que si l'astre solaire (Hélios, qui est chez lui en Colchide) suffit à incarner le jour, la nuit n'est pas représentée par Séléné, alors que des représentations de la déesse de la lune sur son char existent.

363 À part, peut-être, par extension, Hadès, convoqué régulièrement dans les *Argonautiques*, où se jouent plusieurs catabases symboliques. R. HUNTER a pu faire remarquer l'étonnante discrétion du personnage de Dionysos, autre divinité que l'on se concilie lors de pannychies, dans l'épopée d'Apollonios, alors même que les Ptolémée avaient organisé leur propre culte autour de cette figure. D'autre part, contrairement à Homère, la nuit est rarement présentée sous des traits positifs : une menace semble toujours planer sur les moments en apparence les plus harmonieux (voir par exemple en I, 450-495 la querelle entre Idas et Jason à la tombée de la nuit en plein banquet rituel).

364 *Argonautiques, Chant I-II* (1974), p. 265.

365 Le nocturne, le chthonien et la féminité sont des concepts généralement associés. Etre de ténèbres, la femme est aussi intimement liée à la terre, contrairement au masculin, plutôt ouranien. C'est ce que remarque A. BONNAFÉ (1987) en reliant cette vision archaïque à la légende de la Pandore d'Hésiode qui est une femme faite de glaise. C'est aussi ce que confirme un usage colque rapporté par Apollonios, qui exige que les femmes soient inhumées, tandis que les cadavres masculins sont suspendus dans les arbres (III, .

366 Ce qui est en partie le cas, notamment à travers le regard enflammé caractéristique des descendants d'Hélios.

367 Une ambivalence relevée dès SAINTE-BEUVE, dans « La Médée d'Apollonius ». Plusieurs critiques ont observé une évolution de Médée entre le chant III et le chant IV.

368 Nous nous attarderons plus loin sur une scène nocturne de magie noire confrontant Jason à Hécate.

369 La nuit n'est pas synonyme d'obscurité totale (sauf dans le cas de la tempête en mer de Crète. Elle est éclairée par la

elle³⁷⁰ pour mieux accomplir ses cueillettes de plantes magiques. Séléné peut d'ailleurs être considérée comme une autre déesse de ce panthéon de la nuit. Hécate est généralement rapprochée de Perséphone et d'Artémis³⁷¹, autre déesse de la lune, correspondant ouranien³⁷² d'Hécate plutôt considérée comme chthonienne du fait de son lien avec les puissances infernales. Si Perséphone est absente des *Argonautiques*, Artémis apparaît en revanche à plusieurs reprises et vient s'incarner de façon remarquable dans la figure de Médée qui est explicitement comparée à la fille de Léo paradant sur son char (III, 876-886³⁷³).

D'autres divinités féminines traditionnellement associées à la Nuit font leur apparition dans le chant IV, notamment les Erinyes (IV, 475-476) et les Hespérides (IV, 1399), qui comme Séléné ont un statut ambigu³⁷⁴. Le panthéon apollonien de la Nuit est donc étoffé et ne retient que des figures féminines, qui apparaissent dans leur ensemble menaçantes et mystérieuses (Hécate), malveillantes (les Érinyes), ou encore moqueuses et dominatrices³⁷⁵(Séléné). Globalement, la Nuit, divinité féminine, et la constellation de déesses qui s'y rattachent, dessine une première association entre nuit et féminité qui correspond à la mise en rapport de traits (le plus souvent négatifs) communs. Cette association entre nuit et féminité sur le plan divin trouve des correspondances sur le plan humain.

lune et les étoiles. Séléné, source secondaire de lumière, est pleinement une divinité de la nuit. Comme Hécate, elle représente la particularité d'appartenir à la nuit tout en mobilisant des traits lumineux. Des torches entourent les rites à Hécate, elle-même représentée avec une couronne de traits lumineux au-dessus de l'une de ses trois têtes.

370 En bonne magicienne, Médée a le pouvoir de faire descendre la Lune sur la terre pour obtenir une nuit totalement obscure et propice à des rituels de magie noire.

371 Hécate, déesse des carrefours, est une déesse triple.

372 Artémis fait d'ailleurs figure d'exception dans ce panthéon de la Nuit, où la plupart des divinités ont un aspect chthonien, et sont considérées à ce titre davantage comme des puissances infernales qui passent dans le récit en présentant un aspect menaçant, sans traits de personnalité développés ni prise de parole.

373 Cette comparaison, qui suit directement l'évocation de la cueillette du Prométhéion et des rites à Hécate qui y sont attachés comme dans une sorte de lien implicite, semble répondre à celle de Jason assimilé à Apollon. Jason-Apollon, puissance de lumière est apparemment construit en correspondance avec Médée-Artémis, qui contrôle les puissances de la nuit.

374 Les Hespérides, en dépit de leur fonction de gardienne des pommes d'or, objet lumineux, sont étymologiquement des déesses du soir. Situées à l'extrémité de la terre, elles président au passage du jour à la nuit. Les Erinyes présentent un double visage et ont un correspondant bienveillant et apaisé, les Euménides.

375 Séléné est l'amante d'Endymion et a le dessus dans la relation.

2 Nuit et féminité sur le plan humain : une condamnation à la passivité pour les personnages féminins ?

La conception de la nuit en réseau de divinités essentiellement féminines connaît des répercussions sur le plan humain, puisque la féminité est largement associée à l'obscurité et par extension à la nuit dans les *Argonautiques*. Comme pour construire son panthéon de la nuit, Apollonios réinvestit des conceptions archaïques qui privilégie le partage en catégories distinctes. Chez Hésiode, la femme est avant tout le mal (Pandore) et la parure, c'est-à-dire le mensonge et l'artificiel. L'éclat de la mise (voile³⁷⁶, bijoux étincelants) et la blancheur du teint opposé au hâle masculin ne sont paradoxalement pas faits pour briller au grand jour, domaine des hommes où brillent les armes et les attributs du pouvoir, mais dans l'ombre du foyer. Ombre et lumière, les femmes apparaissent ambivalentes. Lumineuses par leur parure, elle ne doivent cependant pas briller d'un éclat qui serait de nature à éclipser l'homme qui est leur propriétaire. Puissance de vie et menace de mort³⁷⁷, mystère insaisissable pour un regard masculin, les femmes apparaissent comme une nuit indéchiffrable, qui est aussi un reflet de la fragilité de leur état³⁷⁸. Au plus fort de ses angoisses, Médée est ainsi comparée à des figures de femmes humbles travaillant de nuit, comme lors de la première nuit chez les Phéaciens, si déterminante pour son avenir (IV, 1062-1066) :

Οἷον ὅτε κλωστήρα γυνή ταλαεργὸς ἐλίσσει
ἐννυχίῃ· τῇ δ' ἀμφὶ κινύρεται ὀρφανὰ τέκνα
χηροσύνη πόσιος· σταλάει δ' ὑπὸ δάκρυ παρειᾶς
μνωμένης, οἷη μιν ἐπὶ σμυγερὴ λάβεν αἶσα·
ὥς τῆς ἱκμαίνοντο παρηίδες

Comme lorsqu'une femme laborieuse file sa quenouille pendant la nuit ; ses enfants orphelins gémissent autour de celle qui est privée de son mari ; elle fait couler goutte à goutte des larmes à son souvenir, car un destin funeste s'est abattu sur elle ; de même, les joues de Médée deviennent humides (...)

Médée est comparée à une veuve³⁷⁹, état qui représente le comble de la précarité pour une femme, puisqu'une femme privée de tuteur -père ou mari- n'a plus d'existence sociale. Elle est alors contrainte de travailler de nuit (ἐννυχίῃ) pour subvenir aux besoins de sa famille. Une comparaison similaire intervient dans le chant III, au moment fatidique où Éros frappe Médée de

376 Médée porte constamment un voile quand elle est en représentation parmi les hommes. Chez Homère, la nuit est « le voile d'Aphrodite ». Plusieurs fois dans les *Argonautiques*, il est question de vêtements chatoyants offerts à des hommes par des femmes (Acaste et sa sœur, Jason et Hypsipyle, Jason et Athéna, Pollux et une Lemnienne).

377 Les mythes les plus anciens, dès la déesse-mère, voient la femme comme une fertilité ambiguë : ce qui engendre la vie engendre aussi nécessairement la mort. Cela vaut particulièrement pour Médée, qui sera infanticide.

378 Aristote présente la femme comme un être intellectuellement inférieur à l'homme. Hippocrate distingue un principe masculin chaud et sec, et un principe féminin froid et humide.

379 La comparaison peut paraître programmatique -mais paradoxale- à plus d'un titre. Médée sera veuve, mais pour avoir assassiné elle-même Jason. Il est aussi frappant de comparer la femme infanticide par excellence à une pauvre entourée de ses petits orphelins.

sa flèche (III, 291-297).

Ὡς δὲ γυνὴ μαλερῶ περι κάρφεια χεύατο δαλῶ
χερνῆτις, τῆπερ ταλασήια ἔργα μέμηλεν,
ὥς κεν ὑπωρόφιον νύκτωρ σέλας ἐντύναιτο,
ἄγχι μάλ' ἐγρομένη· τὸ δ' ἀθέσφατον ἐξ ὀλίγοιο
δαλοῦ ἀνεγρόμενον σὺν κάρφεια πάντ' ἀμαθύνει·
τοῖος ὑπὸ κραδίῃ εἰλυμένος αἶθετο λάθρη
οὔλος Ἔρωσ·

De même qu'une femme qui vit du travail de la laine a jeté des brindilles sur un tison ardent pour avoir de la lumière la nuit sous son toit, parce qu'elle s'est levée très tôt ; une flamme s'élève, prodigieuse, du petit tison et réduit en cendres toutes les brindilles ; tel, blotti au fond du cœur de Médée, brûlait en secret le funeste Eros.

Le comparant est là encore une figure de femme humble, contrainte de travailler de nuit (νύκτωρ), dans une obscurité qui fonctionne comme un miroir de l'anonymat de son état. Le rapprochement avec la figure royale de Médée s'explique sans doute pour exprimer l'extrême détresse d'une princesse qui n'est au fond qu'une jeune fille ignorante et victime des agissements du pernicieux Éros. C'est du reste l'image de la combustion des brindilles qui intéresse le poète, soucieux de décrire la maladie d'amour qui enfièvre Médée.

Le rapprochement esquissé par le biais des comparaisons entre des figures féminines de statuts opposés associe nuit et féminité, mais pose aussi la question des différents types d'expérience de la féminité dans les *Argonautiques*. Être une femme est ainsi vécu de façon sensiblement différente en fonction du statut social des individus féminins et de leur position, isolée ou en groupe³⁸⁰. Une nette différenciation apparaît entre les femmes saisies dans leur vie en collectivité (les Phéaciennes³⁸¹, les habitantes d'Iolkos³⁸², les servantes de Médée), qui vivent dans l'anonymat et une relative passivité, et les femmes de pouvoir (Médée, Arété) à qui sont accordés des moments d'autonomie, bien sûr le plus souvent tournés vers le soin porté aux autres ou aux dieux, mais garants de leur prestige. Là où les femmes en collectivité vivent dans une sorte de nuit continuelle, enfermées de jour comme de nuit, les femmes de pouvoir saisies dans leur individualité peuvent trouver dans la nuit un lieu d'émancipation. Cette dichotomie observable

380 Cette différence de traitement des personnages féminins chez Apollonios de Rhodes a été analysé par NATZEL (1992).

381 Elles apparaissent à l'issue de la présentation de deux figures féminines fortement individualisées, Arété et Médée, qui agissent de nuit. Un contraste saisissant s'observe à travers la présentation de ces femmes saisies comme un seul personnage stéréotypé, enfermé dans le mutisme, accomplissant les rites diurnes du mariage en se conformant à l'anonymat de leur statut de femmes, comme le suggère l'expression οἷα γυναῖκες (IV, 1189-1200).

382 Un contraste s'observe également entre le catalogue détaillé des Argonautes qui fait l'objet de tout le début du chant I et la masse anonyme des femmes qui les observent et ne font l'objet d'aucune caractérisation marquée (I, 247-249). Si elles s'expriment, ce n'est que pour exprimer des paroles guidées par l'émotion, non la réflexion. Elles sont peut-être les nuages fades sur lesquels les héros se détachent comme des étoiles dans leurs armes étincelantes.

entre femmes en collectivité et femmes individualisées vaut également pour les collectifs de femmes les plus indépendants, notamment les Lemniennes.

La première rencontre des Argonautes avec des femmes a en effet lieu sur l'île de Lemnos, lieu où le féminin apparaît lié d'entrée de jeu à des sèmes d'obscurité. L'île sur laquelle ils abordent est plongée dans l'ombre démesurée que projette sur elle le Mont Athos, ce qui la caractérise comme une île chthonienne³⁸³ (I, 601-639).

Cette obscurité ambiante semble traduire spatialement la noirceur des actions passées des Lemniennes, qui ont comme on le sait procédé à l'extermination de tous les individus de sexe mâle de l'île. Le collectif non-mixte de femmes de toutes générations est d'abord présenté sous l'angle d'une société inversée, où les femmes assument des rôles normalement dévolus aux hommes (I, 627-630) : elles travaillent la terre (l'image du labour peut être assimilé à une métaphore sexuelle inversée) et circulent en armes³⁸⁴. À l'inversion vient s'ajouter l'idée de la sauvagerie : les Lemniennes sont comparées à des Thyades mangeuses de chair crue (I, 636). En dépit de cette présentation menaçante, qui pourrait laisser croire à l'autonomie et à l'autarcie de ce collectif de femmes, les Lemniennes sont en réalité rapidement rattrapées par leur féminité. C'est ainsi qu'elles sont, malgré leurs armes, particulièrement effrayées à la vue de la voile de l'Argo voguant vers leurs côtes (I, 631). Le poète alexandrin présente rapidement la vie de cette collectivité de femmes non-mixte comme une aporie : pour perdurer, une société doit s'appuyer sur de nouvelles naissances, qui ne s'obtiennent dans l'Antiquité que par l'union sexuelle d'un homme et d'une femme. Or l'arrivée de ce collectif de marins exclusivement masculin constitue pour les Lemniennes l'occasion inespérée de repeupler l'île. L'entrée de Jason dans la cité des Lemniennes est riche en images à connotation sexuelle : le héros traverse ainsi une série de portes qui doivent le mener à la reine, dont le nom signifie lui-même « la haute porte » (Hypsipyle). Cette entrée est précédée d'une comparaison de l'Aisonide à l'étoile du soir (I, 774-781) :

Βῆ δ' ἵμεναι προτὶ ἄστν, φαεινῷ ἀστέρι ἴσος,
ὄν ρά τε νηγατέησιν ἐργόμεναι καλύβησιν
νύμφαι θηήσαντο δόμων ὕπερ ἀντέλλοντα,
καὶ σφισι κυανέοιο δι' ἡέρος ὄμματα θέλγει
καλὸν ἐρευθόμενος, γάννται δέ τε ἡιθέοιο
παρθένος ἰμείρουσα μετ' ἄλλοδαποῖσιν ἐόντος
ἀνδράσιν, ᾧ καὶ μιν μνηστὴν κομέουσι τοκῆες·

383 C'est l'interprétation qu'en fait L-N ANDRÉ dans son article « Lemnos chez Apollonios de Rhodes : *ekphrasis*, paysage insulaire et spatialisation » (2012).

384 Le fait de circuler perpétuellement en armes n'est pas un signe de civilisation, même chez les hommes. Thucydide rapporte que les Athéniens ont commencé à abandonner le port d'armes au sein de la cité, ce qui constitue un indice de civilisation supérieur à la société des Spartiates (*Guerre du Péloponnèse*, I,). L'autre collectif de femmes à circuler en armes sont les célèbres Amazones, mentionnées en II, . Les Argonautes ne les rencontrent cependant pas en personne.

τῷ ἵκελος πρὸ πόλῃος ἀνὰ στίβον ἦεν ἥρως.

Il se mit en route vers la ville, semblable à l'étoile brillante que les jeunes épouses observent se lever au-dessus de leur maison, et qui, à travers l'air obscur, charme leurs yeux de son bel éclat rougeoyant ; et elle se réjouit, la vierge qui désire le jeune homme d'un pays étranger que ses parents lui réservent comme époux ; c'est semblable à cette étoile que sur les pas de la messagère s'avancait le héros.

De même que la rencontre entre Jason et Hypsipyle a lieu de nuit, cette comparaison est largement programmatique des événements à venir et associe étroitement nuit, féminité et érotisme. Les νύμφαι qui se réjouissent à la vue de l'étoile pourraient représenter les Lemniennes en attente de partenaires, andis que la παρθέος pourrait correspondre à Hypsipyle. En présentant indirectement les Lemniennes comme de jeunes femmes guettant de nuit le présage de futures relations érotiques, le poète fait rejoindre aux Lemniennes le domaine de la passivité et de la dépendance aux hommes³⁸⁵. Apollonios semble dénier aux femmes la capacité d'agir en groupe, de jour comme de nuit. Il en va différemment avec les personnages féminins saisis sur le plan individuel, plus autonomes et plus aptes à des actions héroïques.

3 La nuit ou la possibilité d'un héroïsme féminin de l'ombre.

On dort finalement assez peu la nuit dans les *Argonautiques*, surtout les femmes. C'est qu'elles profitent de l'inattention et du repos des hommes pour s'émanciper et mener à bien leurs projets secrets. Les actions nocturnes permettent en effet de déjouer les conventions de l'univers diurne et public masculin. C'est le cas lors de l'épisode du séjour des Argonautes chez les Phéaciens dans le chant IV, moment de tension extrême, puisque les Colques réclament qu'on leur restitue Médée sous peine d'entrer en guerre. Le roi Alcinoüs est alors placé en arbitre du conflit, un arbitre tiraillé entre la volonté d'aider un Grec qui se présente en suppliant (Jason) et le souci d'éviter un conflit avec une armée étrangère particulièrement puissante et nombreuse, celle des Colques. Son épouse Arété est particulièrement touchée par le sort de Médée et décidée à lui venir en aide par solidarité féminine (et probablement aussi par solidarité de classe si l'on peut dire, puisque ce sont deux souveraines). Arété, comme son nom l'indique, est une épouse raisonnable et une femme respectable. Bien que femme de pouvoir, il est logique qu'elle ne s'exprime pas à l'assemblée des Phéaciens en plein jour, puisque c'est là le rôle d'Alcinoüs. Ce silence observé de jour dissimule en réalité des opinions politiques bien tranchées, mais que la convenance impose de n'exprimer que de nuit. C'est pour cela qu'Arété attend le contexte de la chambre conjugale pour tenter d'infléchir son mari à travers une conversation sur l'oreiller (ce que A. Mori a justement nommé « pillow-

385 Même si cette dépendance peut se révéler une interdépendance : d'une certaine façon, les Lemniennes exploitent le corps des hommes dans leur propre intérêt ; quant aux Argonautes, ils y trouvent sans doute l'occasion d'une colonisation par les naissances.

conversation »³⁸⁶). Elle parvient à ses fins avec succès : la nuit, moment d'intimité, de tendresse voire d'érotisme dans les relations entre les hommes et les femmes, privilégie la disponibilité de l'écoute masculine. Par contraste avec la scène qui donne à voir Médée en proie à une solitude pleine d'angoisse, les deux souverains de la Phéacie discutent du sort de la jeune fille avec calme et tendresse (IV, 1068-1072³⁸⁷) :

Τὼ δ' ἔντοσθε δόμοιο κατὰ πτόλιν, ὥς τὸ πάροιθεν,
κρείων Ἀλκίνοος πολυπότνιά τ' Ἀλκινόοιο
Ἀρήτη ἄλοχος, κούρης πέρι μητιάσκειν
οἷσιν ἐνὶ λεχέεσσι διὰ κνέφας· οἷα δ' ἀκοίτην
κουρίδιον θαλεροῖσι δάμαρ προσπτύσσετο μύθοις

Mais à l'intérieur de leur palais au sein de la cité, comme à l'accoutumée, le puissant Alcinoos et l'auguste Arété, épouse d'Alcinoos, tenaient conseil au sujet de la jeune fille, couchés dans leur lit, dans l'obscurité. Et en épouse légitime, elle s'adressa tendrement à son époux dans un long discours.

Le discours d'Arété, prononcé avec douceur, achève de persuader un roi déjà touché par le sort de Médée. Elle l'amène à suggérer un compromis possible : si Médée devient l'épouse de Jason, elle ne dépend plus des Colques et sa reddition se trouvera annulée. La reine profite ensuite du sommeil de son mari, qui s'endort sur-le-champ, pour s'éclipser et demander à son héraut d'annoncer la nouvelle à Jason en leur intimant l'ordre de se marier au plus vite. Cette scène de conversation intime entre époux n'a donc rien d'anecdotique : elle est le lieu de l'expression d'une opinion féminine et de son efficacité immédiate, qui laisse envisager le champ d'action que constitue la nuit pour les femmes. Grâce aux paroles nocturnes d'Arété, l'épopée peut prendre un nouveau tournant. Cette parole prend quasiment la valeur d'une action héroïque. Ce recours à la séduction nocturne de la part d'une femme pour parvenir à ses fins n'a bien sûr rien de novateur, et se révèle d'une passivité toute féminine : le procédé peut être considéré comme un topos et rapproché de l'opération-séduction menée par Héra auprès de Zeus dans le chant XIV de l'*Iliade*. Or là où Héra se contentait de distraire Zeus de manière à ce qu'il ne prête pas attention à l'action en cours, Arété tente d'orienter son époux vers une décision précise, en servant d'éminence grise. Cette diplomatie féminine de la nuit pourrait entrer en écho avec le rôle des souveraines hellénistiques, qui participaient à l'action politique de manière indirecte³⁸⁸. Le rôle d'Arété dans l'épisode des Phéaciens témoigne des potentialités qu'offre la nuit aux personnages individuels de femmes. Dans le cas de Médée, la nuit se révèle un passage encore plus crucial et agit comme un catalyseur de

386 A.MORI (2008), p. 131.

387 Nous ne reproduisons que le début de cette scène d'échange qui insiste sur la tombée de la nuit (διὰ κνέφας).

388 C'est ce que nous apprend entre autres l'ouvrage collectif de SANCHEZ, COGITORE et KOLB, *Femmes influentes dans le monde hellénistique et à Rome (III^e siècle av. J-C-Ier siècle apr J-C)*. (2016), qui donne à voir le rôle souterrain mais non négligeable de certaines souveraines de la période hellénistique.

féminité.

B Métamorphoses nocturnes de Médée : la nuit comme catalyseur de féminité.

Médée est le personnage féminin par excellence des *Argonautiques* : procéder à une étude plus détaillée de son personnage semble donc incontournable. La plupart de ses actions et de ses apparitions sont liées à la nuit, espace liminaire où se lisent les différentes facettes de sa personnalité et où se joue le passage entre les différentes étapes de sa vie de femme, qui épousent un itinéraire traditionnel : de la παρθένος (jeune fille vierge) à la γυνή (femme mariée) en passant par la νύμφη (femme nubile³⁸⁹). Médée est un personnage ambigu, placé à part des autres représentations de la féminité dans les *Argonautiques*. Placée entre passivité et indépendance conférée par son statut de prêtresse d'Hécate et de sorcière, elle entretient un lien privilégié avec le surnaturel qui lui permet de communier avec les forces féminines de la Nuit. C'est aussi de nuit que la jeune fille saisit ses désirs avec transparence et parvient à surmonter ses angoisses et sa honte pour s'assumer en tant que femme. L'émancipation passe par la ruse, la fuite et le meurtre, autant d'actions commises à la faveur de la nuit.

1 Médée magicienne : communion avec les forces féminines de la Nuit.

Sainte-Beuve est l'un des premiers à remarquer des incohérences dans la présentation du personnage de Médée, paradoxale jeune fille rangée et maîtresse des forces occultes, dotée de pouvoirs surnaturels. Argos rapporte qu'elle est capable de préparer des drogues qui lui permettent de contrôler les quatre éléments : contrer les effets du feu, arrêter le cours des fleuves et enchaîner le cours de la lune et des astres (III, 530-535). En dépit de ces dispositions extraordinaires, Médée demeure une jeune fille comme les autres. La fille d'Aiétés, en plus de subir les mêmes contraintes que les femmes de son rang, notamment une répartition genrée de l'espace et de la prise de parole, mène une vie strictement cadrée en raison de son jeune âge. Elle passe le plus clair de ses journées au temple d'Hécate (III, 250-252) pour y accomplir les rites que demandent sa fonction de prêtresse, mais a l'obligation de respecter un couvre-feu. Lors de sa rencontre avec Jason au temple d'Hécate (qui est un acte de désobéissance), elle veille ainsi à rentrer avant la tombée de la nuit (III, 1137-1139). La jeune fille est chaperonnée de servantes également vierges qui ne la quittent jamais, et l'accompagnent, comme si elle était Artémis, déesse des jeunes vierges, accompagnée de ses suivantes (III, 870-886). Tous ces éléments semblent naturellement placer Médée du côté de la parthenos, premier stade de la jeune fille non mariée. D'autres informations entrent cependant en contradiction avec cette image traditionnelle : Séléné, qui s'adresse à Médée au début du chant IV,

³⁸⁹Nous empruntons cette analyse à B. DANIEL-MULLER (2008), qui distingue elle aussi ce passage de Médée d'une phase à l'autre de la féminité sous l'effet d'Eros.

fait état d'activités nocturnes solitaires à la lueur de la lune (IV, 59-61) et de cueillettes de racines maléfiques à l'écart de la ville (IV,50-53) bien moins innocente que la cueillette de fleurs dans la plaine avec ses compagnes (III, 896-899). Ces actes occultes et nocturnes, propres à la magie, fonctionnent comme de petites émancipations et constituent une première étape liminaire à l'évolution du statut de Médée, femme en devenir. Cette ambiguïté de statut correspond en partie aux caractéristiques d'Hécate, avatar d'Artémis, déesse des carrefours placée entre les jeunes vierges et les femmes mûres, adeptes de son culte (III, 894-895). Au moment où Médée monte sur son char pour apporter à Jason le Prométhéion, drogue qui lui permettra d'accomplir la tâche imposée par Aïétès, les circonstances dans lesquelles elle aurait cueilli la racine entrant dans sa composition sont décrites avec précision (III, 858-866) :

Τῆς οἴην τ' ἐν ὄρεσσι κελαινὴν ἱκμάδα φηγοῦ
 Κασπίῃ ἐν κόχλῳ ἀμήσατο φαρμάσσεσθαι,
 ἐπτα μὲν ἀενάοισι λοεσσαμένη ὑδάτεσσιν,
 ἐπτάκι δὲ Βριμῷ κουροτρόφον ἀγκαλέσασα,
 Βριμῷ νυκτιπόλον, χθονίην, ἐνέροισιν ἄνασσαν,
 λυγαίῃ ἐνὶ νυκτί, σὺν ὀρφναίοις φαρέεσσιν.
 Μυκηθμῷ δ' ὑπένερθεν ἐρεμνὴ σείετο γαῖα,
 ῥίζης τεμνομένης Τιτηνίδος· ἔστενε δ' αὐτὸς
 Ἰαπετοῖο πάις ὁδύνῃ περὶ θυμὸν ἀλύων.

Le suc de cette racine semblable à la résine sombre d'un chêne qui pousse dans les montagnes, Médée l'avait recueilli dans un coquillage de la Mer Caspienne pour en préparer une drogue, après s'être sept fois purifiée dans des eaux intarissables et appelé à sept reprises Brimô, nourrice des jeunes garçons, Brimô, coureuse des nuits, infernale, souveraine des morts, par une nuit obscure, dans des vêtements sombres. Dans un mugissement souterrain, la terre ombreuse s'agitait tandis qu'elle coupait la racine titaniaque. Et le fils de Japet lui-même se lamentait, agité dans son cœur par la souffrance.

La description du rite entourant la cueillette de cette racine mêle étroitement magie, nuit, et féminité. Le suc de la racine est associé à une nuance chromatique sombre, κελαινὴν ; le rite de lustration et l'usage d'un coquillage associent la jeune magicienne à l'élément liquide, lui aussi féminin. Le chiffre sept intervient de manière topique dans le cadre de cette scène de magie noire. Hécate est invoquée dans sa manifestation sonore, sous son épiclèse Brimô (la hurleuse), liée à la nuit, à la mort et à la terre. La cueillette s'accomplit par une nuit sans lune³⁹⁰ (ce que semble signifier ici l'adjectif λυγαῖος) dans des vêtements qui sont également sombres (σὺν ὀρφναίοις φαρέεσσιν). La mention de Prométhée s'explique pour plusieurs raisons : elle intervient naturellement dans un récit centré autour d'une plante qui porte son nom ; d'un point de vue spatial, il est également tout proche, puisqu'il est enchaîné sur le Caucase. La présence du fils de Japet pourrait également s'expliquer par le fait que le rituel de magie noire auquel se livre la jeune

390 C'est l'interprétation de R. HUNTER (1989), p. 191.

fille représente un acte subversif, tout comme le vol du feu avait été subversif. En se voyant associée à la déesse Hécate et aux nuits de magie, Médée se situe d'entrée de jeu au carrefour de sa féminité. D'autres nuits précipiteront sa métamorphose, dans un premier temps en νύμφη.

2 Rêves ambitieux d'héroïsme et nuit d'angoisse : de la παρθένος à la νύμφη.

La nuit, lieu de la magie, est aussi le moment des rêves, et ce sont surtout des rêves de femmes. Comme sa tante Circé dans le chant IV (662-669), Médée fait un rêve³⁹¹ très révélateur de ses souhaits les plus profonds tout en lui faisant accéder avec transparence à ses sentiments (III, 616-632) :

Κούρην δ' ἐξ ἀχέων ἀδινὸς κατελώφεεν ὕπνος
λέκτρῳ ἀνακλινθεῖσαν. Ἄφαρ δέ μιν ἡπεροπῆες,
οἷά τ' ἀκηχεμένην, ὀλοοὶ ἐρέθεσκον ὄνειροι.
Τὸν ξεῖνον δ' ἐδόκησεν ὑφεστάμεναι τὸν ἄεθλον,
οὔτι μάλ' ὀρμαίνοντα δέρος κριοῖο κομίσσαι,
οὐδέ τι τοῖο ἔκητι μετὰ πτόλιν Αἰήταο
ἐλθέμεν, ὄφρα δέ μιν σφέτερον δόμον εἰσαγάγοιτο
κουριδίην παράκοιτιν· οἴετο δ' ἄμφι βόεσσιν
αὐτὴ ἀεθλεύουσα μάλ' εὐμαρέως πονέεσθαι·
σφωιτέρους δὲ τοκῆας ὑποσχεσίης ἀθερίζειν,
οὔνεκεν οὐ κούρη ξεῦξαι βόας, ἀλλὰ οἱ αὐτῷ
προὔθεσαν· ἐκ δ' ἄρα τοῦ νεῖκος πέλεν ἀμφήριστον
πατρί τε καὶ ξείνοις· αὐτῇ δ' ἐπιέτρεπον ἄμφω
τὼς ἔμεν, ὥς κεν ἐῆσι μετὰ φρεσὶν ἰθύσειεν.
Ἥ δ' ἄφνω τὸν ξεῖνον, ἀφειδήσασα τοκῆων,
εἴλετο· τοὺς δ' ἀμέγαρτον ἄχος λάβεν, ἐκ δ' ἐβόησαν
χωόμενοι· τὴν δ' ὕπνος ἅμα κλαγγῇ μεθέηκεν.

Un sommeil profond allégeait de ses tourments la jeune fille qui reposait sur son lit. Soudain, trompeurs et funestes, des songes la troublaient, comme elle était en proie à la douleur. Il lui semblait que l'étranger avait accepté l'épreuve non pas parce qu'il souhaitait ardemment emporter la toison du bélier ; ce n'était pas pour cette raison qu'il avait gagné la cité d'Aiétés, mais pour l'emmener elle dans sa maison comme épouse légitime. Mais ses parents négligeaient leur promesse, parce que ce n'était pas à leur fille qu'ils avaient demandé d'atteler les bœufs, mais à Jason en personne. Après cela, une querelle sans issue s'élevait entre son père et les étrangers. De part et d'autre, ils la sommaient de trancher selon son cœur. Et elle choisit directement l'étranger, sans égard pour ses parents. Une violente douleur s'empara d'eux et ils poussèrent un cri de colère. C'est sur cette clameur que le sommeil la quitta.

Après un flot d'émotions, dans l'intimité de la chambre, Médée accède à une solitude salubre, loin du regard d'autrui. Le sommeil n'apporte cependant pas le repos escompté : son rêve met à nu une psyché très féminine, puisqu'il dénote son narcissisme. Elle se rêve en effet en objet de

391 Ce rêve n'a cependant pas exactement lieu de nuit, mais dans la partie de l'après-midi qui précède la nuit. Ce rêve nous semble néanmoins révélateur de l'état intérieur de la jeune fille.

la quête ; cette identification à la toison est particulièrement intéressante, car Jason et Médée consommeront plus tard le mariage dans la grotte des Phéaciens à même la toison (IV,1141-1169). Cette assimilation peut donc se lire comme un désir d'émancipation sexuelle qui l'éloigne de la παρθένος. Son aspiration à l'autonomie se lit également dans sa frustration à vivre l'action par substitution, en étant simple spectatrice des hauts faits masculins. C'est pour cela qu'elle se projette en train d'accomplir la tâche des taureaux et réussit même à les placer sans effort sous le joug : cette dernière image peut d'ailleurs faire songer à une métaphore du mariage anticipant son union avec Jason. La dure réalité se heurte malgré tout à ses fantasmes : les cris de ses parents la ramènent à la réalité et à son statut effectif de jeune vierge qui ne saurait accomplir une telle épreuve et qui doit avant tout obéissance à sa famille, obéissance qu'elle trahit en leur préférant un étranger. La nuit qui suit ce rêve signe la métamorphose de Médée en νύμφη. La prise de conscience se fait ici par l'insomnie, non par le rêve (III, 744-751) :

Νύξ μὲν ἔπειτ' ἐπὶ γαῖαν ἄγεν κνέφας· οἱ δ' ἐνὶ πόντῳ
 ναῦται εἰς Ἑλικὴν τε καὶ Ἀστέρας Ὠρίωνος
 ἔδρακον ἐκ νηῶν· ὕπνοιο δὲ καὶ τις ὁδίτης
 ἦδη καὶ πυλαῶρος ἐέλδετο· καὶ τίνα παίδων
 μητέρα τεθνεώτων ἀδινὸν περὶ κῶμ' ἐκάλυπτεν·
 οὐδὲ κυνῶν ὕλακὴ ἔτ' ἀνὰ πτόλιν, οὐ θρόος ἦεν
 ἡγήεις· σιγὴ δὲ μελαινομένην ἔχεν ὄρφνην.
 Ἀλλὰ μάλ' οὐ Μήδειαν ἐπὶ γλυκερὸς λάβεν ὕπνος.

La Nuit amenait l'obscurité sur la terre ; au large, les marins observaient depuis leur navire Héliké et les étoiles d'Orion ; déjà le voyageur et le gardien des portes aspiraient au sommeil ; même la mère qui avait perdu ses enfants somnait dans un sommeil profond. Plus d'aboiements de chiens à travers la cité, plus de rumeur sonore : le silence régnait sur la pénombre toujours plus noire. Mais le doux sommeil ne s'empara pas de Médée.

Cette présentation de la nuit est particulièrement travaillée. La nuit, ou plutôt la déesse Nux, est présentée comme un sujet agissant qui recouvre la terre d'obscurité (κνέφας). Cette obscurité synonyme d'invisibilité met fin à toutes les activités humaines, d'abord masculines (marin, veilleur, voyageur) puis féminines. L'image frappante de la mère qui porte le deuil de ses enfants et parvient à trouver le sommeil malgré tout contribue à isoler d'autant plus Médée dans son intimité. L'obscurité de la nuit semble de fait favoriser une transparence des sentiments, qui apparaissent dans tout leur relief ; la jeune fille oscille sans cesse d'un sentiment à l'autre, comme dans un mouvement de pendule infernal. Cette confusion extrême la pousse dans ses retranchements ; l'obscurité ambiante ne tarde pas à convoquer l'image de l'Hadès et la tentation du suicide (III, 809-821).

(...) Ἀλλά οἱ ἄφνω
δεῖμ' ὅλοον στυγεροῖο κατὰ φρένας ἦλθ' Αἶδαο.
Ἔσχετο δ' ἀμφασίῃ δηρὸν χρόνον, ἀμφὶ δὲ πᾶσαι
θυμηδεῖς βίοτοιο μεληδόνες ἰνδάλλοντο.

Μνήσατο μὲν τερπνῶν, ὅσ' ἐνὶ ζωοῖσι πέλονται,
μνήσαθ' ὀμηλικῆς περιγηθείος, οἷά τε κούρη·
καὶ τέ οἱ ἥελιος γλυκίων γένετ' εἰσοράσθαι,
ἢ πάρος, εἰ ἐτεόν γε νόφ' ἐπεμαίεθ' ἕκαστα.
Καὶ τὴν μὲν ῥα πάλιν σφετέρων ἀποκάτθετο γούνων,
Ἦρης ἐννεσίῃσι μετάρτροπος, οὐδ' ἔτι βουλάς
ἄλλη δοιάζεσκεν· ἐέλδετο δ' αἶψα φανῆναι
ἡῶ τελλομένην, ἵνα οἱ θελκτήρια δοίῃ
φάρμακα συνθεσίῃσι, καὶ ἀντήσειεν ἐς ὥπην.

Mais soudain, une crainte terrible de l'horrible Hadès s'empara de son esprit et elle demeura un long moment dans la stupeur. Autour d'elle, tous les aspects réjouissants de la vie se présentaient à ses yeux. Elle se souvint de tous les plaisirs que l'on trouve chez les vivants, elle se souvint des joies partagées avec ses compagnes, comme il est naturel pour une jeune fille. Et le soleil lui parut plus doux à voir qu'auparavant, car il est vrai qu'elle examinait chaque chose avec sa raison. Aussi ôta-t-elle le coffret de ses genoux, transformée par la volonté d'Héra ; elle ne balançait plus d'une résolution à l'autre ; elle souhaitait voir apparaître aussitôt le lever de l'aurore, pour lui donner les drogues dont ils avaient convenu et le rencontrer face à face.

Ce passage, qui boucle la nuit d'angoisse de Médée, témoigne de l'effet transformateur de la nuit sur la fille d'Aiétés. La transformation s'opère d'abord du négatif au positif : l'obscurité de la nuit liée à la confusion amène des images de mort, puis un retour aux plaisirs de la vie, associés au lever de soleil imminent. Cet amour de la vie est certes naturel pour une jeune fille (οἷά τε κούρη) qui connaît pour l'instant davantage de joies que de chagrins ; mais le poète ne tarde pas à préciser que ce changement est l'oeuvre d'Héra (Ἦρης ἐννεσίῃσι μετάρτροπος), divinité tutélaire de Jason mais également déesse du mariage. La jeune fille se réjouit de voir apparaître l'aurore qui marque à la fois un retour à la vie et un retour dans le monde diurne des activités masculines où elle ne craint plus de rencontrer Jason en face à face (ἐς ὥπην). Ce détail prouve entre autres que Médée quitte en l'espace d'une nuit l'état de παρθένοϛ qui commande l'obéissance et le respect de l'αἰδώς³⁹², la pudeur virginale : guidée par Héra, elle choisit la désobéissance et s'autodétermine en νύμφη. Un pas supplémentaire est franchi à peine deux nuits plus tard, lorsque Médée décide de prendre la fuite en quittant sa famille.

392Ce terme revient comme un leitmotiv tout au long du chant III. La plus grande épreuve de Médée est de laisser de côté ce sentiment de pudeur paralysant.

3 Fuite nocturne, meurtre nocturne d'Apsyrtos et mariage clandestin : de la νύμφη à la γυνή.

Le chant III, contrairement aux trois autres chants des *Argonautiques*, est marqué par une forte concentration temporelle : l'action se déploie sur deux jours et trois nuits. Les périodes nocturnes sont loin d'être inactives et servent à la préparation souterraine des épreuves diurnes. Leur caractère liminaire fait également prendre à l'évolution de Médée à une vitesse exponentielle. Au début du chant IV, à peine la tâche des taureaux achevée, tandis qu'Aiétès convoque une assemblée nocturne (IV, 6-9), sa fille prend la fuite. Sa décision d'un départ définitif ne fait pas de doute : elle prend congé de sa famille en coupant une mèche de ses cheveux en souvenir de sa virginité (IV, 26-29). Elle part ensuite à la faveur de la nuit et quitte le palais (IV, 47-69) :

Καρπαλίμως δ' αἰδηλον ἀνὰ στίβον ἔκτοθι πύργων
ἄστεος εὐρυχόριοιο φόβῳ ἵκετ'· οὐδέ τις ἔγνω
τήνγε φυλακτῆρων, λάθε δέ σφεας ὀρμηθεῖσα.
Ἔνθεν ἵμεν νηόνδε μάλ' ἐφράσατ'· οὐ γὰρ αἰδρις
ἦεν ὁδῶν, θαμὰ καὶ πρὶν ἄλωμένη ἀμφί τε νεκρούς,
ἀμφί τε δυσπαλέας ρίζας χθονός, οἷα γυναιῖκες
φαρμακίδες· τρομερῶ δ' ὑπὸ δείματι πάλλατο θυμός.
Τὴν δὲ νέον Τιτηνὶς ἀνερχομένη περάτηθεν
φοιταλέην ἐσιδοῦσα θεὰ ἐπεχήρατο Μῆνη
ἀρπαλέως, καὶ τοῖα μετὰ φρεσὶν ἦσιν ἔειπεν·
"Οὐκ ἄρ' ἐγὼ μούνη μετὰ Λάτμιον ἄντρον ἀλύσκω,
οὐδ' οἷη καλῶ περιδαίομαι Ἐνδυμίωνι·
ἦ θαμὰ δὴ καὶ σεῖο κίον δολίησιν αἰοδαῖς,
μνησαμένη φιλότητος, ἵνα σκοτίῃ ἐνὶ νυκτὶ
φαρμάσσης εὖκηλος, ἃ τοι φίλα ἔργα τέτυκται.
Νῦν δὲ καὶ αὐτὴ δῆθεν ὁμοίης ἔμμορες ἄτης·
δῶκε δ' ἀνιηρόν τοι Ἰήσωνα πῆμα γενέσθαι
δαίμων ἀλγινόεις. Ἄλλ' ἔρχεο, τέτλαθι δ' ἔμπη,
καὶ πινυτὴ περ ἐοῦσα, πολύστονον ἄλγος ἀείρειν."
Ὡς ἄρ' ἔφη· τὴν δ' αἶψα πόδες φέρον ἐγκονέουσιν.
Ἀσπασίως δ' ὄχθησιν ἐπηέρθη ποταμοῖο,
ἀντιπέρην λεύσσουσα πυρὸς σέλας, ὃ ρά τ' ἀέθλου
παννύχιοι ἥρωες εὐφροσύνησιν ἔδαιον.

Rapidement, en prenant un sentier écarté, elle arriva apeurée aux remparts de la vaste ville. Parmi les sentinelles, personne ne la reconnut, et elle leur échappa dans sa fuite. A partir de cet endroit, elle réfléchit à un moyen de gagner le temple : ce n'est pas qu'elle était ignorante des chemins, car elle avait déjà auparavant erré à la recherche de cadavres et de racines maléfiques de la terre, comme les sorcières en ont l'habitude ; mais sous l'effet de la crainte, son cœur s'emballait et la faisait trembler. La déesse fille du Titan qui se levait à l'horizon, la Lune, se réjouit de la voir ainsi égarée et se dit en elle-même : « Je ne suis donc pas la seule à errer ainsi vers la grotte du Latmos, ni la seule à me consumer d'amour pour le bel Endymion. Ah, combien de fois tu m'as rappelée, par tes invocations, mon amour, pour que, dans la nuit obscure, tu puisses rassembler tes drogues, activités qui te sont chères. Mais à présent, tu as toi-même pour lot pareille confusion. C'est qu'un dieu en

colère t'a envoyé Jason pour qu'il devienne ton malheureux tourment. » Elle dit ; mais ses pieds emportaient la jeune fille dans sa hâte. Avec joie, elle monta vers les berges du fleuve, en voyant en face la lueur du feu que les héros faisaient brûler toute la nuit pour fêter leur exploit.

Cette scène de fuite montre que Médée échappe au regard des hommes, mais pas à celui de la déesse féminine de la lune sur laquelle la fille d'Aiétès exerce à l'occasion son pouvoir. Méné semble ravie de voir les rôles s'inverser : Médée avait pour habitude de faire descendre la lune³⁹³ vers la terre pour accomplir ses rituels de magie dans la nuit noire en lui permettant de rejoindre son amant Endymion ; c'est à présent au tour de la jeune fille de subir le pouvoir d'Eros³⁹⁴. Pour Bremer³⁹⁵, la pleine lune qui éclaire le départ de Médée est annonciatrice de son mariage et la confirme dans son nouveau statut de νύμφη. La fin de l'extrait confronte de manière intéressante l'expérience de la nuit au féminin et au masculin : là où Médée se trouve dans la solitude et la confusion, la nuit représente un moment festif après l'exploit de la journée pour le collectif des Argonautes. L'évolution du personnage de Médée se poursuit durant une autre nuit décisive, celle du meurtre de son frère Apsyrtos.

Le meurtre d'Apsyrtos est construit comme une petite tragédie. Certains ont pu déceler une réécriture évidente du meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre, surtout en IV, 456-474 :

Αὐτὰρ ὄγ' αἰνοτάτησιν ὑποσχέσῃσι δολωθεῖς
καρπαλίμως ἢ νηὶ διέξ' ἀλὸς οἶδμα περήσας,
νύχθ' ὕπο λυγαῖην ἱερῆς ἐπεβήσατο νήσου·
οἰόθι δ' ἀντικρὺ μετιὼν πειρήσατο μύθοις
εἶο κασιγνήτης, ἀταλὸς πάις οἷα χαράδρης
χειμερίης, ἦν οὐδὲ δι' αἰζηοὶ περόωσιν.
Εἴ κε δόλον ξείνοισιν ἐπ' ἀνδράσι τεχνήσαιτο.
Καὶ τὼ μὲν τὰ ἕκαστα συνήνεον ἀλλήλοισιν·
αὐτίκα δ' Αἰσονίδης πυκινοῦ ἐξῆλτο λόχοιο,
γυμνὸν ἀνασχόμενος παλάμη ξίφος· αἶψα δὲ κούρη
ἔμπαλιν ὄμματ' ἔνεικε, καλυψαμένη ὀθόνησιν,
μὴ φόνον ἀθρήσειε κασιγνήτοιο τυπέντος.
Τὸν δ' ὄγε, βουτύπος ὥστε μέγαν κερεαλκέα ταῦρον,
πλῆξεν ὀπιτεύσας νηοῦ σχεδόν, ὃν ποτ' ἔδειμαν
Ἀρτέμιδι Βρυγοὶ περὶ ναιέται ἀντιπέρηθεν.
Τοῦ ὄγ' ἐνὶ προδόμῳ γνῦξ ἤριπε· λοίσθια δ' ἦρως
θυμὸν ἀναπνείων χερσὶν μέλαν ἀμφοτέρησιν
αἶμα κατ' ὠτειλὴν ὑποίσχετο· τῆς δὲ καλύπτρην
ἀργυφένην καὶ πέπλον ἀλευομένης ἐρύθηεν.

Mais Apsyrtos, trompé par les plus funestes des promesses, après avoir traversé prestement sur son navire les flots de la mer, débarqua sur l'île sacrée par une nuit

393 Il existe un article de C. MUGLER entièrement consacré à cette expression : « Sur l'origine et le sens de l'expression καθαιρεῖν τὴν σελήνην » (1989).

394 Cette interprétation est faite par R.HUNTER (1988), p. 347.

395 (1987).

obscur. En se rendant seul droit au rendez-vous, il sonde sa sœur par ses paroles, comme un faible enfant face au lit d'un torrent grossi par le mauvais temps que même des hommes dans la force de l'âge n'osent traverser, pour savoir si elle ourdirait quelque plan contre les étrangers. Ils étaient tombés d'accord entre eux sur chaque détail, quand le fils d'Aïson bondit de sa cachette avisée en brandissant son épée nue. Aussitôt, la jeune fille détourna ses yeux en se dissimulant derrière son voile pour détourner son attention du meurtre de son frère percé de coups. Mais Jason, comme un tueur de bœufs le fait pour un grand taureau aux puissantes cornes, frappa Apsyrtos qu'il guettait près du temple élevé jadis en l'honneur d'Artémis par les Bryges qui habitaient la côte d'en face. Apsyrtos s'écroula à genoux dans le vestibule. À la fin, le héros, en rendant l'âme, recueillit dans ses deux mains le sang noir qui s'écoulait de sa blessure et en rougit le voile d'un blanc éclatant et la tunique de sa sœur.

Il est vrai que la tactique du guet-apens par deux personnages, ruse féminine, rappelle le schéma du meurtre d'Agamemnon. Des rapprochements ont été faits entre Apsyrtos et Jason, deux personnages d'éphèbes qui franchissent l'un et l'autre le cours d'un torrent grossi par le mauvais temps³⁹⁶. Si les deux personnages masculins franchissent chacun à leur manière une limite, cette nuit de meurtre fonctionne également comme un passage liminaire pour Médée. Elle confirme d'abord son entente avec Jason et le choix définitif de son camp : tuer son frère revient quasiment à tuer son père³⁹⁷. D'autre part, comme souvent chez Apollonios, le vêtement féminin encadre la scène : Médée a l'idée d'appâter son frère en lui faisant porter une tunique, don d'Hypsipyle à Jason (IV, 423-434). Cette ruse laisse augurer de l'évolution tragique du personnage de Médée tel qu'il apparaît dans la *Médée* d'Euripide, avec un stratagème semblable (la tunique enflammée offerte à Glauké). L'autre vêtement qui entoure cette scène est bien féminin : il s'agit du voile de Médée. La fonction de ce voile est déjà ambiguë dans le chant III : la jeune femme s'en sert à la fois pour se dissimuler et observer Jason à la dérobée (III, 444-445). Ici, Médée rabat son voile sur ses yeux de manière à se protéger du spectacle sanglant mais ne parvient pas éviter la souillure d'un acte qu'elle a elle-même commandité : le voile d'un blanc éclatant (ἀργυρόην) rougit sous le sang qui gicle. La souillure est morale, mais aussi concrète : certains ont pu interpréter cette image du voile souillé de sang comme une perte de la virginité qui préfigure la consommation de leur mariage nocturne et clandestin dans la grotte des Phéaciens³⁹⁸ (IV, 1141-1155). Dès le meurtre d'Apsyrtos, Médée devient en quelque sorte liée à Jason comme une épouse. L'étude du cas de Médée montre ainsi l'importance de la nuit dans la construction de la féminité : les étapes les plus importantes de sa vie de femme se jouent en l'espace de quelques nuits, nuits d'angoisse, de fuite, de meurtre et enfin de noces. La nuit, bien qu'étroitement liée à la féminité, fonctionne également

396 L'un et l'autre sont également désignés comme des héros. Le même sens ne s'applique sans doute pas à l'un et à l'autre.

397 D'autant plus que dans ces circonstances, Apsyrtos agit *in loco patris*.

398 Il s'agit surtout de M. PAVLOU (2009).

comme un rite de passage au masculin.

C La nuit comme rencontre avec la féminité : rites de passage, inversion des genres et mise en question de la notion d'héroïsme.

La nuit, d'essence féminine, fait office de catalyseur de féminité. Cependant, si « la féminité est un opérateur de virilité » comme le suggère F.Gherchanoc³⁹⁹, alors la nuit pourrait également agir sur le plan de la construction de la virilité, qui passe souvent dans le monde grec par un processus d'inversion. Alors même que la nuit féminine est à l'opposé du jour masculin, la virilité se conquiert paradoxalement par un terrifiant *regressus ad uterum*, nuit de la mère par laquelle le jeune homme repasse pour se donner une nouvelle naissance. C'est ce que décrit S. de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* : « Ainsi la Femme-Mère a un visage de ténèbres : elle est le chaos d'où tout est issu et où tout doit un jour retourner ; elle est le Néant. Dans la Nuit se confondent les multiples aspects du monde que révèle le jour : nuit de l'esprit enfermé dans la généralité et l'opacité de la matière, nuit du sommeil et du rien. Au cœur de la mer, il fait nuit : la femme est la *mare tenebrarum* redoutée des anciens navigateurs, il fait nuit dans les entrailles de la terre. Cette nuit, où l'homme est menacé de s'engloutir, et qui est l'envers de la fécondité, l'épouvante. Il aspire au ciel, à la lumière, aux cimes ensoleillées, au froid pur et cristallin de l'azur ; et sous ses pieds, il y a un gouffre moite, chaud, obscur, tout prêt à le happer⁴⁰⁰. » Dans l'épopée d'Apollonios, les personnages masculins ont tout à gagner de rencontres avec la féminité, gage de la réussite de leurs entreprises héroïques. Ces rencontres se font à la faveur de la nuit, et font passer l'éphèbe à l'âge d'homme⁴⁰¹.

399 2009, p. 776.

400 1949, p. 249.

401 R.HUNTER parle à plusieurs reprises dans ses commentaires d'un Jason éphébique.

1 La rencontre nocturne d'Hécate par Jason : la première d'une série de trois épreuves.

L'épreuve des taureaux qu'Aiétès impose à Jason dans la pensée qu'elle est impossible à relever est double : il s'agit à la fois d'atteler les taureaux, de semer et d'affronter les fils de la terre nés de ces semences. Au labeur agraire succède l'affrontement guerrier. L'épreuve est peut-être même triple : malgré des réticences initiales lorsqu'Argos lui propose de s'en remettre aux pouvoirs d'une jeune magicienne (III, 487-488), Jason accepte le recours à la magie, artifice féminin, substitut de force contraire au code héroïque traditionnel, pour venir à bout d'une tâche qui requiert plus que la force des bras. Pour que l'onguent magique destiné à le protéger du feu fonctionne, Jason accomplit des rites magiques préconisés par Médée qui lui font rencontrer Hécate et sa part de féminité (III, 1192-1224) :

Ἡέλιος μὲν ἄπωθεν ἐρεμνὴν δύετο γαῖαν
ἐσπέριος, νεάτας ὑπὲρ ἄκριας Αἰθιοπῶν·
Νῦξ δ' ἵπποισιν ἔβαλλεν ἐπὶ ζυγά· τοὶ δὲ χαμεύνας
ἐντυον ἥρωες παρὰ πείσμασιν. Αὐτὰρ Ἴησων
αὐτίκ' ἐπεὶ ῥ' Ἑλίκης εὐφεγγέος ἀστέρες Ἄρκτου
ἔκλιθεν, οὐρανόθεν δὲ πανεύκληλος γένετ' αἰθήρ,
βῆ ῥ' ἐς ἐρημαίην, κλωπήιος ἥυτε τις φῶρ,
σὺν πᾶσιν χρήεσσι· πρὸ γάρ τ' ἀλέγυνεν ἕκαστα
ἡμάτιος· θῆλυν μὲν οἶν, γάλα τ' ἔκτοθι ποιίμνης
Ἄργος ἰὼν ἤνεικε· τὰ δ' ἐξ αὐτῆς ἔλε νηός.
Ἄλλ' ὅτε δὴ ἶδε χῶρον, ὅτις πάτου ἔκτοθεν ἦεν
ἀνθρώπων, καθαρῇσιν ὑπεύδιος εἰαμενῇσιν,
ἐνθ' ἦτοι πάμπρωτα λοέσσατο μὲν ποταμοῖο
εὐαγέως θεῖοιο τέρεν δέμας· ἀμφὶ δὲ φᾶρος
ἔσσατο κυάνεον, τό ῥά οἱ πάρος ἐγγυάλιξεν
Λημνιάς Ὑψιπύλη, ἀδινῆς μνημήιον εὐνῆς.
Πήχυιον δ' ἄρ' ἔπειτα πέδῳ ἐνὶ βόθρον ὀρύξας
νήησε σχίζας, ἐπὶ δ' ἀρνειοῦ τάμε λαιμόν,
αὐτόν τ' εὖ καθύπερθε τανύσσατο· δαΐε δὲ φιτρους
πῦρ ὑπένερθεν ἰεῖς, ἐπὶ δὲ μιγάδας χέε λαιβάς,
Βριμῶ κυκλήσκων Ἑκάτην ἐπαρωγὸν ἀέθλων.
Καί ῥ' ὁ μὲν ἀγκαλέσας πάλιν ἔστιχεν· ἡ δ' αἰούσα
κευθμῶν ἐξ ὑπάτων δεινὴ θεὸς ἀντεβόλησεν
ἱροῖς Αἰσονίδαο· πέριξ δέ μιν ἐστεφάνωντο
σμερδαλέοι δρυῖνοισι μετὰ πτόρθοισι δράκοντες.
Στράπτε δ' ἀπειρέσιον δαΐδων σέλας· ἀμφὶ δὲ τήνγε
ὀξεῖη ὕλακῃ χθόνιοι κύνες ἐφθέγγοντο.
Πίσσα δ' ἔτρεμε πάντα κατὰ στίβον· αἱ δ' ὀλόλυξαν
νύμφαι ἐλειονόμοι ποταμηίδες, αἱ περὶ κείνην
Φάσιδος εἰαμενὴν Ἀμαραντίου εἰλίσσονται.
Αἰσονίδην δ' ἦτοι μὲν ἔλεν δέος, ἀλλὰ μιν οὐδ' ὧς
Ἐντροπαλιζόμενον πόδες ἔκφερον, ὅφρ' ἐτάροισιν
μίκτο κιών· ἦδη δὲ φόως νιφόεντος ὑπερθεν
Καυκάσου ἠριγενῆς Ἡὼς βάλεν ἀντέλλουσα.

Le Soleil au loin plongeait dans la terre obscure, au-delà des dernières cimes des Éthiopiens occidentaux. La Nuit mettait ses chevaux sous le joug. Quant aux héros, ils étendaient leur couche près des amarres. Mais aussitôt que les étoiles de l'Ourse, la brillante Héliké descendirent, et que sous le ciel, l'éther devint tout à fait silencieux, Jason partit dans la solitude comme un voleur furtif, avec tous les ingrédients nécessaires. En effet, il les avait préparés en avance, pendant le jour ; Argos était venu lui apporter une brebis et du lait qu'il avait obtenu d'un troupeau ; quant au reste, il l'avait tiré du navire lui-même. Mais quand il vit un endroit qui était à l'écart du rivage des hommes, dans des prairies humides dégagées d'arbres, il baigna tout d'abord pieusement son corps délicat dans le fleuve. Il portait le manteau noir que la Lemnienne Hypsipyle lui avait autrefois offert en souvenir de leur longue union. Alors, après avoir creusé une fosse d'une coudée dans le sol, il entassa les bûches et égorgea le mouton ; il l'étendit bien au-dessus du bûcher. Puis il allumait les bûches en y mettant le feu par en-dessous, et répandait sur elles des libations mêlées, en invoquant Brimô Hécate pour l'aider dans ses épreuves. Or, après cette invocation, il revint sur ses pas. Comme elle l'avait entendu, elle sortit de son repère souterrain, la terrible déesse, pour recevoir les offrandes du fils d'Aïson. Autour de sa tête, elle portait une couronne de monstrueux serpents entrelacés de rameaux de chêne ; l'éclat infini des torches jaillissait ; autour d'elle, ses chiens infernaux faisaient retentir leurs aboiements aigus. Toutes les plaines tremblaient sous ses pas ; elles gémissaient, les Nymphes qui vivent dans le marais humide, elles qui faisaient tourner leur ronde autour du pré humide du Phase amarantien. En vérité, la peur saisit le fils d'Aïson, mais ses pieds réussissaient à le transporter sans qu'il se retourne, jusqu'à ce qu'il eût rejoint ses compagnons. Déjà, l'Aurore née au matin qui se levait au-dessus du Caucase neigeux répandait sa lumière.

Un lever de Nuit succède à un coucher de soleil, signe de la valeur de puissance agissante de la nuit⁴⁰². Jason s'isole de ses compagnons et adopte un comportement proche de celui de Médée dans sa fuite : il attend le silence total et prend un départ furtif. La comparaison à un voleur furtif (κλωπήιος ἥύτε τις φώρ) place Jason en position de marginal, à la recherche d'un lieu également situé à la marge. Il choisit un endroit qui présente les caractéristiques d'un paysage féminin : humide et dépourvu d'arbres, donc ancré dans un univers chthonien. Le rite impose une lustration qui laisse voir son corps délicat (τέρεν δέμας). Cette chair tendre est habituellement un attribut féminin, tout comme le manteau noir, cadeau d'Hypsipyle dont il se revêt pour se fondre encore plus dans cette nuit de magie. L'animal lui-même est une brebis, donc une femelle. L'épiphanie d'Hécate est ensuite entourée de phénomènes impliquant l'usage du feu : le feu du bûcher fait place aux torches de la déesse. Les Nymphes, qui habitent elles aussi dans des lieux marqués par la présence de la terre et de l'humidité, apportent un autre élément féminin à la scène en mettant cette fois-ci en valeur la virilité de Jason, qui ne cède pas à la peur et regagne la communauté des hommes au moment même où l'aurore apparaît. La scène, strictement encadrée par la tombée de la nuit et l'aurore, présente la nuit comme un moment liminaire consacré à la magie, où Jason fait une concession à la féminité en

402 L'encadrement de l'épisode est ici très net. Apollonios utilise la succession naturelle de la lumière et de l'obscurité pour construire de cette façon des épisodes autonomes, pièces littéraires qui peuvent se lire pour elles-mêmes.

adoptant des gestes et des pratiques dignes d'une magicienne. On y lit l'intertexte de la *nékuia* odysseenne, mais l'extrait fonctionne aussi comme un premier rite de passage éphébique ; pour grandir, l'idéal homérique viriliste semble devoir passer par l'univers de la féminité, avec sa part d'irrationnel et de magie. Cette interprétation peut trouver une confirmation dans l'épisode de la toison d'or.

2 « Le chasseur noir » : la conquête de la toison d'or comme rite de passage éphébique.

La conquête de la toison d'or au début du chant IV prend la forme d'une chasse. Jason et Médée se rendent dans le bois ombreux d'Arès durant le moment ténu de la fin de la nuit qui précède le jour (IV, 109-114) :

Ἦμος δ' ἄνδρες ὕπνον ἀπ' ὀφθαλμῶν ἐβάλοντο
ἀγρόται, οἳ τε κύνεσσι πεποιθότες οὔποτε νύκτα
ἄγχαυρον κνώσσουσιν, ἀλευάμενοι φάος ἡοῦς,
μὴ πρὶν ἀμαλδύνη θηρῶν στίβον ἡδὲ καὶ ὁδμήν
θηρείην λευκῆσιν ἐνισκίμψασα βολῆσιν·
τῆμος ἄρ' Αἰσονίδης κούρη τ' ἀπὸ νηὸς ἔβησαν

C'était le moment où les chasseurs ôtent le sommeil de leurs yeux, eux qui, confiants en leurs chiens, jamais ne sommeillent pendant la partie de la nuit qui précède le matin pour éviter la lumière de l'aurore, avant qu'elle n'efface les traces des bêtes sauvages et leur sauvage odeur en lançant ses clairs rayons. C'est alors que le fils d'Aïson et la jeune fille débarquèrent.

La description de ce moment assimile Jason et Médée à des chasseurs, comme dans le schéma du « chasseur noir » proposé par P. Vidal-Naquet⁴⁰³. Ils poursuivent avec des mouvements furtifs la toison d'or, gardée par un serpent dans le bois ombreux d'Arès, à l'écart de la ville. La nuit est choisie de préférence au jour pour éviter d'attirer l'attention, mais aussi pour bénéficier de l'aide d'Hécate. Médée n'hésite pas à invoquer une nouvelle fois la déesse chthonienne pour maîtriser le serpent (IV, 147-149) :

(...) αὔε δ' ἄνασσαν
νυκτιπόλον, χθονίην, εὐαντέα δοῦναι ἐφορμήν.
Εἶπετο δ' Αἰσονίδης πεφοβημένος

Elle appelait à grands cris la Reine coureuse des nuits, infernale, bienveillante, pour lui donner l'élan. Le fils d'Aïson la suivait, transi de peur.

Une inversion des traditionnels rôles sexués s'observe ici. Médée prend l'initiative de l'action et maîtrise le monstre tandis que Jason se contente de la suivre, paralysé par la peur. Caractéristiques masculines et caractéristiques féminines s'inversent, comme si le contexte nocturne se prêtait à de telles transpositions. La transformation de Jason en jeune fille s'accomplit

403 1968.

un peu plus loin, au moment où il emporte la toison avec lui (IV, 167-173) :

Ὡς δὲ σεληναίην διχομήνιδα παρθένος αἴγλην
ὑψόθεν ἐξανέχουσιν ὑπωροφίου θαλάμοιο
λεπταλέῳ ἐάνῳ ὑποίσχεται· ἐν δὲ οἱ ἦτορ
χαίρει δερκομένης καλὸν σέλας· ὥς τότε Ἴησων
γηθόσυνος μέγα κῶας ἑαῖς ἐναείρατο χερσίν·
καὶ οἱ ἐπὶ ξανθῇσι παρησίῃσι ἦδὲ μετώπῳ
μαρμαρυγῇ ληνέων φλογὶ εἵκελον ἵζεν ἔρευθος.

De même qu'une jeune fille recueille la lueur de la pleine lune lorsqu'elle se dresse au-dessus du toit de sa chambre sur sa fine robe brillante, et se réjouit en son cœur en contemplant son bel éclat ; de même, Jason, la mine réjouie, saisit dans ses mains la vaste toison, et sur la blondeur de ses joues et de son front, le scintillement des laines lançait une rougeur semblable à une flamme.

La comparaison rapproche le héros d'une παρθένος dans le contexte intime et intérieur du θάλαμος ; la jeune fille recueille sur son vêtement à l'étoffe fine la lumière incidente et féminine de la lune. Dans sa contemplation de l'éclat d'un bel objet, Jason est rapproché par Apollonios des jeunes Lemniennes attirées par la brillance de son manteau, ou d'Eros comptant ses osselets. Au sein d'une épopée où triomphe le pouvoir de l'amour, le protagoniste, comparé à une jeune fille, a lui-même les caractéristiques d'un éphèbe dont le duvet couvre à peine les joues ; sa blondeur, signe de son ascendance divine, peut être lue comme un signe de jeunesse et d'inachèvement. Cet état d'entre-deux où se situe l'éphèbe, être androgyne qui prend les traits d'une jeune femme avant de devenir un homme, est particulièrement visible en contexte nocturne, révélateur de la féminité des jeunes hommes et de l'assurance virile des jeunes femmes. La nuit, lieu de l'inversion des genres dans les *Argonautiques*, fait également atteindre à la poésie d'Apollonios sa maturité.

3 L'enlèvement nocturne d'Hylas : l'éromène victime des Nymphes, image d'une poésie qui atteint sa maturité ?

L'enlèvement d'Hylas est l'événement qui exclut le personnage d'Héraclès, qui incarne un héroïsme archaïque⁴⁰⁴, tout entier tourné vers l'usage de la force. En effet, l'Alcide, en partant à la recherche de son écuyer, s'isole des Argonautes qui lèvent l'ancre en les laissant *a priori* involontairement sur place. L'épisode a parfois été interprété comme une éviction des composantes trop archaïques de l'héroïsme iliadique traditionnel au profit du développement d'un héroïsme plus « alexandrin », tourné vers l'érotisme et la diplomatie. Le passage de l'enlèvement d'Hylas par les Nymphes pourrait venir confirmer cette interprétation d'un basculement de l'héroïsme. L'histoire d'Hylas se présente de fait comme un rapt masculin, ce qui constitue une première inversion, puisque ce sont d'habitude des femmes qui se font enlever, à l'instar d'Europe ou de Perséphone. Les

404 Sur ce sujet, voir l'article de CUSSET et ACOSTA-HUGHES, « Héraclès comme figure de l'archaïsme dans la poésie hellénistique », revue en ligne *Aitia*, 2011.

raps masculins se font en contexte pédérastique, comme pour l'enlèvement de Ganymède par Zeus. Le cas d'Hylas est cependant remarquable dans la mesure où le jeune homme est enlevé par des divinités féminines, qui mettent fin à la relation homoérotique qui le lie à Héraclès. Dans son statut d'éromène, Hylas présente des caractéristiques féminines : alors qu'Héraclès s'occupe de se fabriquer une nouvelle rame⁴⁰⁵, Hylas remplit la charge d'échanson et doit aller chercher de l'eau. Pour remplir cet office, il prend un récipient normalement réservé aux femmes, une fine aiguère de bronze, χαλκή σὺν κάλπιδι (I, 1207). Ses pas l'amènent jusqu'à une source où se produit sa métamorphose (I, 1221-1239) :

Αἶψα δ' ὄγε κρήνην μετεκίαθεν, ἣν καλέουσιν
 Πηγὰς ἀγχίγυοι περιναίεται. Οἱ δέ που ἄρτι
 νυμφῶων ἴσταντο χοροί· μέλε γάρ σφισι πάσαις,
 ὅσσαι κεῖσ' ἐρατὸν νύμφαι ρίον ἀμφενέμοντο,
 Ἄρτεμιν ἐννυχίησιν ἀεὶ μέλπεσθαι αἰοδαῖς.
 Αἰ μέν, ὅσαι σκοπιᾶς ὀρέων λάχον ἢ καὶ ἐναύλους,
 αἶγε μὲν ὑλήωροι ἀπόπροθεν ἐστιχόωντο,
 ἢ δὲ νέον κρήνης ἀνεδύετο καλλινάοιο
 νύμφη ἐφυδατὶ· τὸν δὲ σχεδὸν εἰσενόησεν
 κάλλει καὶ γλυκερῇσιν ἐρευθόμενον χαρίτεσσιν.
 Πρὸς γάρ οἱ διχόμηνις ἀπ' αἰθέρος ἀνγάζουσα
 βάλλε σελιναίη. Τὴν δὲ φρένας ἐπτοίησεν
 Κύπρις, ἀμηχανίη δὲ μόλις συναγείρατο θυμόν.
 Αὐτὰρ ὄγ' ὥς τὰ πρῶτα ρόφ' ἐνὶ κάλπιν ἔρεισεν
 λέχρις ἐπιχριμφθεῖς, περὶ δ' ἄσπετον ἔβραχεν ὕδωρ
 χαλκὸν ἐς ἡγήεντα φορεύμενον, αὐτίκα δ' ἦγε
 λαιὸν μὲν καθύπερθεν ἐπ' αὐχένος ἄνθετο πῆχυν
 κύσσαι ἐπιθύουσα τέρεν στόμα· δεξιτερῇ δὲ
 ἀγκῶν' ἔσπασε χειρὶ, μέσῃ δ' ἐνικάββαλε δίνη.

Bientôt il parvint à la fontaine que les habitants du voisinage appellent les Sources. Les chœurs de Nymphes venaient de se former. Car toutes les Nymphes qui peuplaient l'aimable sommet de la montagne avaient pour habitude de célébrer Artémis par leurs chants toutes les nuits. Toutes celles qui ont pour lot les cimes des montagnes ou les torrents, et aussi celles des forêts, venues de loin, avançaient en ligne ; mais la Nymphé de la source aux belles ondes venait d'affleurer à la surface de l'eau. Elle aperçut auprès d'elle Hylas dont la beauté et les douces grâces se teintaient de rouge ; en effet, la pleine lune lançait sur lui ses rayons du haut du ciel. Cypris frappa son esprit, et dans sa stupeur, elle eut peine à se raisonner. Dès qu'il eût plongé son aiguère dans le courant, penché sur le côté, et tandis que l'eau criait en s'écoulant avec force dans le bronze à l'écho sonore, aussitôt, elle posa sur son cou son bras gauche, consumée du désir de baiser sa bouche délicate, ; de la main droite, elle le tira par le coude et l'entraîna au milieu du tourbillon.

405 Il l'a brisée au cours d'un concours de rame organisé entre les Argonautes. Il tient le plus longtemps, mais n'en sort pas vraiment vainqueur. Il prouve au contraire que sa force est tellement développée qu'elle menace la survie de l'Argo, métaphore du poème.

La scène a lieu en contexte nocturne et convoque des déesses féminines, à savoir toutes les catégories de Nymphes⁴⁰⁶, qui s'avancent en chœur. Comme pour Cybèle dans le chant I, il est fait référence aux pannychies qu'elles célèbrent en l'honneur d'Artémis, divinité des passages comme nous avons pu le voir pour Médée. L'ambiguïté de genre d'Hylas est confirmée par la lumière lunaire qui auréole son corps de rouge, en l'offrant dans sa passivité au désir agissant et presque masculin d'une Nymphé, qui l'entraîne avec une certaine violence physique dans l'univers adulte des relations hétérosexuelles, en lui faisant quitter l'homosexualité liminaire de l'adolescence. Ici encore, la nuit est le théâtre d'une inversion homme/femme nécessaire à la construction de la masculinité. En étant entraîné dans l'eau par la Nymphé, Hylas parvient au statut d'homme. La lumière rouge qui l'entoure fait également penser à la rougeur éclatante du manteau de Jason, héros d'une épopée où triomphe un héroïsme de la séduction. La Nymphé affolée par Cypris rappelle Médée piquée par Éros, et souligne l'importance toute nouvelle du rôle de l'amour et de la féminité dans les *Argonautiques*. La nuit, lieu de la féminité, interroge donc les valeurs de l'héroïsme, et au-delà, l'œuvre même d'Apollonios. M.Heerink⁴⁰⁷ propose ainsi une interprétation métapoétique de ce passage, en voyant dans l'image aquatique une référence à la poésie callimaquienne : en puisant aux sources (Πηγὰς), Hylas, dont le nom signifie la matière (ύλη), c'est-à-dire par extension la matière du poème, accèderait à l'âge adulte, tandis qu'Héraclès, dont l'action est décrite en parallèle de l'histoire d'Hylas, serait nocif pour l'épopée puisqu'il détériore le bois dont elle est faite (I, 1188).

Apollonios semble donc réinvestir ici une association topique entre le domaine de la nuit et la féminité en reprenant des thématiques archaïques. Le panthéon de la nuit s'avère ainsi entièrement féminin ; les femmes, surtout saisies en collectivité, sont associées à des connotations comportementales liées à la nuit : passivité, silence, érotisme. A l'inverse, la nuit peut représenter une possibilité d'action et d'autodétermination pour les personnages de femmes saisies dans leur individualité. Le cas d'Arété donne l'exemple d'un héroïsme de l'ombre qui fait peut-être écho à l'action souterraine des reines hellénistiques. Mais c'est surtout le personnage de Médée qui franchit toutes les étapes de la féminité à la faveur de la nuit, en passant de la παρθένος à la γυνή. La nuit, moment liminaire, est propice au basculement. En devenant femme, Médée devient une héroïne tragique et fait basculer l'ensemble de l'épopée dans une sorte d'épopée tragique où les femmes

406 Les Nymphes apparaissent régulièrement dans les *Argonautiques*, le plus souvent dans des passages métapoétiques : elles assistent ainsi au départ de l'Argo qui se confond avec le départ de l'épopée, ainsi qu'au mariage de Jason et Médée.

407 Dans *Echoing Hylas : A study in Hellenistic and Roman Metapoetics* (2015), M. HEERINK revisite le mythe d'Hylas dans plusieurs sources littéraires et aboutit à la conclusion de sa portée métapoétique, chez Apollonios comme chez Théocrite.

agissent pleinement, avec parfois plus d'efficacité que les hommes. Ces derniers ont d'ailleurs tout à gagner d'une rencontre avec les forces obscures de la féminité, notamment Jason, qui conquiert son statut d'homme et de héros en se pliant aux rites nocturnes de magie de la jeune Colque et en prenant l'espace d'un instant les traits d'une jeune femme. Le cas d'Hylas, incarnation personnifiée de la matière poétique d'Apollonios, confirme le rôle décisif de la nuit dans les changements de genre, sur le plan sexuel autant que littéraire. En insistant ainsi sur une nuit théâtre de la porosité des genres, le poète alexandrin semble construire une épopée où l'héroïsme présente un double visage, à la fois masculin et féminin, en vertu de la complémentarité des rôles des deux sexes, qui ne gagnent rien à l'exclusion de l'un ou de l'autre. La nuit, image féminine du chaos, pourrait donc paradoxalement construire un cosmos où chacun est susceptible de trouver sa place.

La lumière et l'obscurité constituent donc les deux manifestations à la fois opposées et complémentaires de l'héroïsme qui se déploie dans les *Argonautiques*. La lumière homérique qui entourait les aristies et les scènes d'armement est réinvestie pour être ensuite interrogée et transposée dans le domaine érotique, dans un mouvement comparable à ce qui peut s'observer dans la poésie de Sappho. La lumière martiale, attribut spécifiquement masculin, se transforme en arme de séduction, qui représente habituellement le seul pouvoir des femmes. C'est le mouvement inverse de ce que l'on peut observer chez Homère dans le chant XIV de *l'Iliade*, où la déesse Héra en train de se parer pour détourner l'attention de Zeus est décrite dans une scène qui parodie les codes des scènes d'armement. Chez Apollonios, la séduction devient pour la première fois une arme masculine. Le domaine de la nuit demeure quant à lui un univers résolument féminin, en accord avec les conceptions archaïques. La nuit se fait le lieu des inversions et des métamorphoses, en agissant comme un catalyseur de féminité et en donnant à voir les atouts des femmes. Le thème de l'héroïsme a prouvé le pouvoir d'interrogation métaboétique du couple lumière/obscurité. Cette interrogation métaboétique est transposable à l'échelle même de l'œuvre entière, qui peut être considérée comme un recueil protéiforme.

IV *Les Argonautiques* : un recueil poétique alexandrin ? La lumière et l'obscurité comme outils d'interrogation littéraire.

Le thème de l'héroïsme avait ponctuellement permis de saisir le rôle d'interrogation métapoétique de la lumière et de l'obscurité dans les *Argonautiques*. Ce rôle tend à se généraliser dans l'ensemble du poème, dont la nature générique semble labile. L'épopée d'Apollonios prend de fait de nombreuses distances avec l'épopée homérique, dont elle copie les codes pour mieux les inverser et les subvertir. L'épopée de la guerre se mue en une épopée de l'amour, dans un cadre spatio-temporel complexe qui se fait le reflet de la nostalgie de l'époque hellénistique et dessine une épopée géographique, sorte de version versifiée des *Enquêtes* d'Hérodote. L'œuvre d'Apollonios est donc marquée par un riche mélange des genres qui lui donne une originalité unique. En choisissant de s'illustrer dans un genre en apparence démodé à l'époque alexandrine, l'épopée, Apollonios prend ses distances avec son maître Callimaque, qui préconisait d'écrire des ouvrages poétiques brefs. La production poétique de l'époque hellénistique est en effet marquée par une esthétique de la collection de textes ciselés rassemblés en recueils : les *Idylles* de Théocrite, recueil de « petits genres » et les *Hymnes* ou *Aitia* de Callimaque en constituent des exemples. Pour la première fois, il est possible de parler de recueils, dans la mesure où l'époque alexandrine voit l'émergence d'une culture de l'écrit⁴⁰⁸ où la constitution de l'objet-livre fait désormais partie des devoirs de l'auteur.

Les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes font en apparence figure d'exception au sein de la production poétique alexandrine, en proposant un texte au long cours marqué par les digressions⁴⁰⁹. Le gros ensemble unitaire que constitue cette épopée peut néanmoins être considéré en appliquant la même grille de lecture que pour les autres grands recueils de poèmes alexandrins. Nous avons en effet la conviction que les *Argonautiques* peuvent être appréhendés comme une forme de recueil. Là où les autres poètes de l'époque hellénistique ont cherché à résoudre la tension entre l'exigence de la forme brève et la nécessité de construire des ouvrages marqués par une unité en constituant des collections ou recueils de textes, Apollonios procède de la façon inverse : l'unité massive de la geste des Argonautes peut alors se lire comme un tout éclaté en plusieurs épisodes. Philologue, commentateur d'Homère à une époque où l'on fixe les différents chants dont sont composés les épopées homériques, Apollonios a très probablement construit ses quatre chants en veillant aux effets induits par la lumière et l'obscurité. Une étude détaillée des levers et couchers de soleil dans la deuxième partie de notre étude a pu révéler un jeu d'inversion (les chants se terminant parfois sur un lever de soleil et non sur la tombée de la nuit), mais aussi un rôle de démarcation des

408 Sur ce point, voir notamment P. BING, *The scroll and the marble. Studies in Reading and Reception in Hellenistic Poetry*, (2009).

409 Comme le suggère par exemple J. SIRINELLI (1993) : « Ce qui est original chez notre auteur, c'est d'avoir raconté une aventure complète à une époque qui se complaisait aux épisodes bien refermés sur eux-mêmes. »

différents épisodes bien plus poussé encore que chez Homère.

L'épopée d'Apollonios peut effectivement se lire comme un recueil de différents épisodes encadrés par la lumière et l'obscurité. Cet effet d'encadrement est particulièrement visible dans le chant III, véritable tragédie placée au cœur de l'épopée, où l'action ne se déroule que sur trois jours précisément marqués. La rencontre de Jason avec Hécate dans ce même chant est nettement encadrée par un coucher de soleil et une aurore stylisée. Cette rencontre peut être lue pour elle-même, comme un épisode autonome, de la même façon que d'autres épisodes fermés sur eux-mêmes qui constituent comme une succession d'*epyllia* dans l'épopée.

Plusieurs études sont arrivées à la conclusion que les *Argonautiques* pouvaient constituer un recueil de récits de fondation, autre genre dans lequel Apollonios s'était particulièrement illustré, mais dont nous n'avons quasiment aucune trace. Recueil d'ἄρτια, cette épopée alexandrine peut également être appréhendée comme un hymne géant en l'honneur d'Apollon, à la fois présent en tant que dieu de la lumière et de la poésie, moyen d'affirmation poétique et intermédiaire entre Apollonios et Callimaque, qui utilise également le fils de Lété pour théoriser son art poétique. Cette hymne diffracté n'est qu'une facette du pouvoir poétique de la lumière et de l'obscurité : ce couple indissociable construit également un recueil d'œuvres d'art qui anticipe le travail de Philostrate qui s'illustrera près de quatre siècles plus tard avec sa *Galerie de tableaux*. Les *Argonautiques*, véritable bibliothèque portative en raison de leur riche intertextualité, construisent également un musée inspiré des peintures de l'époque hellénistique.

1 Sous le signe de Φοῖβος : les réfractions de la lumière éclatante d'Apollon dans les Argonautiques.

Apollon est le dieu-phare des *Argonautiques*. Il est son alpha et son oméga ; il est celui par qui tout commence et tout s'achève. Le premier vers du chant I s'ouvre ainsi sur une invocation à , Φοῖβος, manifestation solaire d'Apollon : Ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε , « C'est en commençant par toi, Phoibos... » La spectaculaire épiphanie d'Apollon à la toute fin du chant IV (1706-1730) est le dernier passage du texte qui fait l'objet d'une description détaillée : il signe alors la véritable fin de l'épopée des Argonautes. Apollon, divinité aux multiples facettes, est également le dieu de la lumière et du soleil. Le fait qu'il figure à l'horizon de l'écriture d'Apollonios inscrit pleinement le poème dans une thématique de cheminement vers la lumière, où la brillance apollinienne vient compléter le rayonnement héliaque tout aussi primordial dans les *Argonautiques* et que nous avons déjà évoqué. Apollon inscrit sa présence, directe ou indirecte, tout au long du poème. Il accompagne les préparatifs de l'expédition au chant I, ponctue le cours de la navigation au chant II,

et se manifeste avec éclat pour sauver les Argonautes au chant IV. Il est en revanche le grand absent du chant III, situé en Colchide, où l'éclat solaire d'Hélios semble comme éclipser celui d'Apollon. Cette omniprésence du fils de Lété, avec les phénomènes lumineux qu'il entraîne à sa suite, correspond aux données traditionnelles du mythe, où c'est un oracle d'Apollon qui est à l'origine de la mise en place de l'expédition, constituée de personnages participant du clergé apollinien (Orphée et les devins, par exemple). Mais l'élève de Callimaque, en proposant un traitement à la fois privilégié et insistant de la figure d'Apollon, semble orienter son épopée vers une véritable entreprise de célébration appuyée de ce dieu amené à jouer un si grand rôle, une entreprise de célébration qui tire l'épopée du côté de l'hymne. Les *Argonautiques* pourraient alors être envisagés comme une sorte d'hymne à Apollon (il s'agirait alors d'un hymne-fleuve) en l'honneur du dieu et de la lumière qu'il dégage.

Mais Apollon ne se contente pas de marquer le début du poème d'Apollonios. Ce qui commence par Apollon, c'est également le nom d'Apollonios. En refusant d'invoquer la muse, symbole de l'inspiration poétique, et en faisant appel au début de son poème à Φοῖβος, dieu des poètes et manifestation lumineuse d'Apollon, qui serait comme un support de la voix du poète lui-même, Apollonios cherche alors à promouvoir une œuvre poétique d'un nouveau genre, qui ne serait plus, à l'instar de l'aède Homère, le fruit de l'enthousiasme (au sens propre de possession par la divinité, comme dans le *Phèdre* de Platon), mais bien plutôt le produit d'un travail érudit accompli en bibliothèque. Le point de départ de l'épopée d'Apollonios, ce ne sont pas les Muses, c'est Apollon, et donc Apollonios. Les épiphanies du dieu de Delphes sont à cet égard significatives. Elles irradiant certes au cœur du récit d'une lumière éblouissante et esthétique, parfaitement adaptée au caractère solaire de cette divinité. L'évocation de ces explosions de lumière, chargées d'une symbolique forte, inscrit avec éclat la présence directe et efficiente d'Apollon dans le poème. Mais ces épiphanies divines et lumineuses s'accompagnent à chaque fois de phénomènes d'échos à la poésie de Callimaque, maître d'Apollonios, et notamment de ses αἴτια, exercice de style éminemment callimachéen. L'épiphanie apollinienne se double de fait chez Apollonios d'éclaircissements étiologiques et lexicaux où le philologue érudit qu'est Apollonios ne manque pas d'apparaître à son tour. Les épiphanies d'Apollon permettent ainsi de jeter un coup de projecteur sur le poète-narrateur lui-même, véritable dieu de la lumière qu'il manie avec son talent d'écrivain démiurge et souverain dans l'œuvre qu'il crée.

Le dieu Apollon, personnage lumineux fournissant un masque au poète Apollonios, est en effet un instrument du poète, tout comme la lumière qui environne ses apparitions. Cette lumière ambiante finit même par servir de substitut à cette divinité : Apollon est lumière, et parce qu'il est

lumière, il peut être pleinement réinvesti par Apollonios, qui choisit parfois de réfracter les effets lumineux habituellement attachés au dieu de Délos dans le personnage de Jason, avatar d'Apollon. Cette démarche s'applique également à Médée, qui est à certains moments un avatar d'Artémis. La lumière apollinienne emprunte un parcours complexe dans les *Argonautiques*. Elle est au service de la poétique apollonienne, la promeut et l'élucide. Mais cette présence d'Apollon répond d'abord à des données traditionnelles du mythe et s'inscrit dans une logique de célébration qui dissimule une entreprise d'autopromotion littéraire. La lumière d'Apollon pose le premier jalon du rôle métapoétique de la lumière dans les *Argonautiques*, en inscrivant avec éclat la présence du poète-narrateur au sein de son propre récit.

A Apollon, dieu de la lumière à l'horizon du poème des Argonautiques.

La présence d'Apollon dans les *Argonautiques* est un prérequis : elle s'inscrit dans les données traditionnelles de la légende. Ainsi, l'invocation initiale à ce dieu peut s'expliquer par le fait qu'un oracle d'Apollon est à l'origine de l'expédition⁴¹⁰. Le chant IV fait d'ailleurs explicitement référence à la consultation de l'oracle par Jason (530-532), chef de l'expédition particulièrement dévoué à Apollon. Rendre hommage au dieu de Delphes s'avère alors logique ; Apollon est en quelque sorte l'αἴτιον des *Argonautiques*. Néanmoins, Apollonios accorde une place de choix à ce dieu dont il rapporte les faits et gestes avec une insistance singulière. Le seul fait de placer l'épopée sous le signe de Φοῖβος est une nouveauté et un geste inaugural particulièrement fort. Pindare lui-même, qui faisait partie d'un cercle de poètes attachés au culte d'Apollon (notamment Apollon delphique) signale au début de la quatrième *Pythique* le rôle prégnant du dieu dans la geste des Argonautes également à l'origine de la victoire d'Arcésilas de Cyrène, pour préciser aussitôt après qu'il dédiera néanmoins son ode aux Muses, conformément à l'usage habituel (117-121) :

τῷ μὲν Ἀπόλλων ἅ τε Πυθῶ κῦδος ἐξ
ἀμφικτιόνων ἔπορεν
ἵπποδρομίας. Ἀπὸ δ' αὐτὸν ἐγὼ Μοίσαισι δώσω
καὶ τὸ πάγχρυσον νάκος κριοῦ·

« Apollon et Pythô lui ont donné, par la main des Amphyctions, le renom qu'on gagne aux courses du quadriges. Mais pour ma part, je dédierai ses exploits aux Muses ainsi que la toison d'or du bélier⁴¹¹. »

La volonté de commencer par Apollon, dieu de la lumière, et non par les Muses, constitue donc une spécificité d'Apollonios de Rhodes. Ce choix de centrer le poème autour de la figure de ce

410 cf. R. HUNTER, 1993 : « The poem literally begins with him [Apollo] and the oracle which he gave to Pelias to beware the man with one sandal. » (p. 84) et M. Williams, 1991: « I suggest that mention of Apollo at the very beginning of the *Argonautica* derives from a number of reasons. First, he was responsible for the oracle which sets the plot in motion, and he is therefore linked to the prehistory of the epic. » p.297.

411 Trad. A. PUECH, *Pindare* t.II, CUF, p.72. 222.

dieu solaire (puisqu'il s'agit en particulier de Φοῖβος⁴¹² manifestation éclatante de la divinité) place d'emblée les *Argonautiques* sous le signe de la lumière. Dans cette perspective, un hommage appuyé est constamment rendu à ce dieu qui sert de référent cultuel commun à l'équipage des Argonautes, qui constituent une sorte de collège de dévots d'Apollon. Leurs actes de piété envers le Léoïde sont l'occasion d'évocations lumineuses allusives ou éclatantes. L'ensemble du poème, vectorisé par la présence apollinienne, finit d'ailleurs par constituer une sorte d'hymne géant à Apollon éclaté en divers épisodes qui signent la présence du dieu.

L'épopée d'Apollonios, on l'a vu, est marquée à partir du chant III par la lumière héliaque, qui donne une intensité si particulière à ce chant souvent considéré comme le point d'orgue du poème. Cela ne signifie pas pour autant que ce qui précède le chant III est de qualité inférieure. Avant la lumière solaire du chant III, les chants I et II sont marqués par la présence solaire du dieu Apollon, qui les baigne d'une lumière protectrice. Le dieu de Delphes y apparaît en se manifestant directement (comme dans l'épiphanie du chant II) ou de façon plus diffuse, à la faveur d'excursus au sein de la narration. Il y apparaît surtout à travers le culte appuyé que lui rendent les Argonautes, culte marqué par certaines évocations lumineuses.

Les membres de l'équipage de l'Argo entretiennent tous un rapport plus ou moins direct avec le dieu Apollon. Ne serait-ce que parce qu'Apollon est le patron de la navigation, et que sa protection est nécessaire aux chants I et II, qui épousent les mouvements du navire Argo. Le point de départ de l'expédition, Iolcos en Thessalie, était d'ailleurs un centre apollinien renommé. C'est ce que précise R. Roux : « Le centre de rassemblement et de départ des Argonautes, Pagases, était le lieu d'un grand sanctuaire apollinien, tandis que la sœur du dieu, Artémis, protégeait Iolcos, la ville haute, par un temple, un Artémision⁴¹³ (...) ». Apollon est donc à bien des égards à l'origine de l'expédition, par son oracle, par sa place inaugurale au début du poème, et par sa présence cultuelle sur le lieu qui sert de point de départ au périple. Pour se concilier les faveurs de ce dieu qui préside à la navigation, les Argonautes, et surtout Jason⁴¹⁴, lui rendent un culte appuyé. Jason précise qu'Apollon sera la divinité protectrice de l'expédition (I, 301-302) et rassure sa mère éplorée en lui rappelant que Phoïbos sera à ses côtés (I, 360-361). Cette protection n'est cependant pas acquise. Elle se mérite par des actes de piété constants. Les Argonautes érigent plusieurs fois des autels au dieu (I, 404 ; 966), autels sur lesquels ils sacrifient des victimes qu'ils font ensuite brûler : la lumière du feu est le premier type de lumière qui accompagne le culte d'Apollon.

412 L'étymologie de cette épithète d'Apollon, qui apparaît 28 fois dans le corpus homérique, n'est pas très claire. Elle renvoie en tout cas à l'idée de pureté et au flamboiement des rayons du soleil (*DELG*, p. 1172).

413 ROUX, 1949, p. 39.

414 Jason est un personnage pleinement apollinien. Nous nous attarderons sur ce point un peu plus loin.

Ces sacrifices sont eux-mêmes en lien avec la course du soleil, manifestation naturelle d'Apollon. Ainsi, il est fait mention d'un sacrifice à Apollon Ἐκβασίος qui se déroule au crépuscule (I, 1185 : ὑπὸ κνέφας) ; de même, les Argonautes font leur prière au dieu de Delphes juste avant leur repas, au moment où le jour vient à peine de finir (soit au crépuscule, II, 494 : νέον ἡματος ἀνομένοιο). Jason adresse également une prière à son dieu protecteur lors des préparatifs de l'expédition (I, 411-424). Cette façon de prier Apollon au moment du départ n'est pas une donnée habituelle du mythe. F. Vian note ainsi que « d'après certaines versions, les Argonautes sacrifiaient au moment du départ non à Apollon, mais à Zeus⁴¹⁵. » C'est l'option retenue par Pindare dans sa quatrième *Pythique*, où la lumière de Zeus préside au départ (342-352) :

χρυσέαν χεῖρεςσι λαβὼν φιάλαν
 ἀρχὸς ἐν πρύμνῃ πατέρ' Οὐρανιδᾶν ἐγ-
 χεικέραυνον Ζῆνα, καὶ ὠκυπόρους
 κυμάτων ῥιπὰς ἀνέμων τ' ἐκάλει, νύ-
 κτας τε καὶ πόντου κελεύθους
 ἅματά τ' εὖφρονα καὶ φιλίαν νόστοιο μοῖραν·
 ἐκ νεφέων δέ οἱ ἀντά-
 ὕσε βροντᾶς αἴσιον φθέγμα· λαμπραὶ δ' ἦλθον ἀκτῖ-
 νες στεροπᾶς ἀπορηγνύμεναι

« (...) prenant en main une coupe d'or, le chef, sur la poupe, invoqua le père des Ouranides, celui qui lance la foudre, Zeus, et l'essor rapide des flots et des vents, les nuits et les chemins de la mer, et les jours propices, et la joie du retour. Du haut des nuées, la voix favorable du tonnerre lui répondit et les lueurs fulgurantes de l'éclair jaillirent avec un bruit strident⁴¹⁶. »

Les éclairs brillants(λαμπραὶ ἀκτῖνες στεροπᾶς) jettent une lumière favorable sur le début de la traversée dans l'ode de Pindare en témoignant de la protection de Zeus. Dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, où, comme nous l'avons vu, Zeus joue un rôle effacé, la donne est différente. Le départ des Argonautes se fait dans la lumière éclatante de Phoibos, à la faveur d'une comparaison qui les assimile à un chœur de jeunes gens dansant en l'honneur d'Apollon (I, 536-546) :

Οἱ δ', ὥστ' ἡίθεοι Φοίβῳ χορὸν ἢ ἐνὶ Πυθοῖ
 ἢ που ἐν Ὀρτυγίῃ, ἢ ἐφ' ὕδασιν Ἰσμηνοῖο
 στησάμενοι, φόρμιγγος ὑπαὶ περὶ βωμὸν ὁμαρτῇ
 ἐμμελέως κραιπνοῖσι πέδον ῥήσσωσι πόδεσσιν·
 ὥς οἱ ὑπ' Ὀρφῆος κιθάρῃ πέπληγον ἐρετμοῖς
 πόντου λάβρον ὕδωρ, ἐπὶ δὲ ρόθια κλύζοντο·
 ἀφρῶ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα κελαινὴ κήκιεν ἄλμη
 δεινὸν μορμύρουσα ἐρισθενέων μένει ἀνδρῶν.
 Στράπτε δ' ὑπ' ἡελίῳ φλογὶ εἵκελα νηὸς ἰούσης τεύχεα·
 μακρὰ δ' αἰὲν ἐλευκαίνοντο κέλευθοι,

415 CUF, t. I, p. 74.

416 Trad. A. PUECH, Pindare t. II, CUF, p. 79.

ἀτραπὸς ὧς χλοεροῖο διειδομένη πεδίοιο.

« Et eux, comme de jeunes gens qui ont formé un choeur en l'honneur de Phoïbos à Pythô, ou encore à Ortygie, ou près des eaux de l'Isménos, au son de la phrominx, frappent tous ensemble le sol en cadence de leurs pieds rapides, frappaient, au son de la cithare d'Orphée, l'eau impétueuse de la mer avec leurs rames, et en faisaient jaillir des vagues bruyantes. À bâbord comme à tribord, de part et d'autre, une eau noire ruisselait, dans un bouillonnement terrible en raison de la vigueur de ces hommes pleins de force. Sous le soleil, les armes lançaient des éclairs étincelants, semblables à une flamme, tandis que le navire avançait ; les longs sillages qu'il traçait ne cessaient de blanchir, comme un sentier que l'on aperçoit à travers une prairie verdoyante. »

Les Argonautes, dont la jeunesse est soulignée à plusieurs reprises dans l'épopée, sont ici clairement assimilés à un collège de dévôts d'Apollon, qui semblent rendre hommage à toutes les manifestations du dieu, qu'il s'agisse de celui de Delphes, de Syracuse ou de Thèbes. L'énergie qu'ils déploient pour faire avancer le navire est analogue à celle des jeunes gens qui dansent pour honorer Phoïbos (le terme Φοῖβος, placé à la coupe, faisant directement écho au premier vers du chant I). Deux images de lumière font suite à cette évocation. Les armes exposées au soleil lancent une lueur fulgurante, qui met en place un contraste saisissant avec la noirceur de l'eau profonde que parcourt le navire. Le terme Στράπτει, placé à l'ouverture du v. 543, fait référence à la lueur des éclairs ; il est difficile de ne pas faire le rapprochement avec le passage de la quatrième *Pythique* cité précédemment, où le départ des Argonautes avait lieu dans la lumière fulgurante de Zeus. Ici, l'image de l'éclair est réinvestie par Apollonios, mais elle renvoie à Phoïbos, dieu de la lumière. En effet, les saisissantes images de lumière qui suivent la comparaison des Argonautes à un choeur d'Apollon ne sont pas placées là par hasard. Elles auréolent le départ de Pagases d'une gloire apollinienne. L'image du sentier blanchissant dans une prairie verdoyante est particulièrement esthétique et brillante et semble comme renforcer la présence lumineuse d'Apollon à l'orée de l'épopée. Dans leur ensemble, les Argonautes forment un collège de dévôts d'Apollon parce qu'ils naviguent tous à bord de l'Argo et ont besoin de la protection de ce dieu de la navigation. Cette protection se manifeste par une lueur éclatante et de bon augure au départ de Pagases. Ce qui vaut collectivement vaut également sur le plan individuel. Certains Argonautes sont ainsi plus spécifiquement rattachés à Apollon en vertu des fonctions qu'ils occupent au sein de l'équipage.

La comparaison précédente décrit l'avancée de l'Argo à force de rames. Les jeunes gens rament en rythme, au son de la cithare d'Orphée, instrument rapproché de la phorminx utilisée lors des rites à Apollon. Orphée est un personnage pleinement apollinien. Comme le dieu, il joue d'un instrument à cordes ; comme lui, il est poète et se fait principe d'harmonie. Ainsi, au chant I, une violente querelle éclate au moment du départ entre les Argonautes Idas et Idmon. Jason intervient

pour les séparer (I, 494) et Orphée se met à chanter pour rétablir l'ordre. Son chant, qui prend la forme d'une cosmogonie, fait référence aux révolutions du soleil et de la lune dans l'éther, sources de lumière (I, 499-500). Orphée est un personnage apollinien qui incarne, à l'instar de son dieu tutélaire, un principe cosmique orienté vers le maintien de l'ordre. Phoïbos, dieu des poètes, a donc toute sa place dans la poétique d'Apollonios, lui-même poète. D'autres fonctions sont par ailleurs représentées au sein de l'équipage et convoquent des images de lumière.

Apollon est une figure divine complexe, à la croisée de plusieurs fonctions et spécialités. Il est le dieu de la lumière, de la navigation, de la poésie, de l'harmonie. Il est également un dieu oraculaire. Cette fonction est particulièrement importante dans le contexte de la geste argonautique. L'oracle d'Apollon est à l'origine de l'expédition. Le dieu de Délos envoie d'autres signes au cours de la traversée. Pour les interpréter, il est nécessaire d'emmener un devin. L'équipage que décrit Apollonios en comporte même plusieurs : il s'agit d'Idmon, de Mopsos et de Tiphys (personnage également lié à la navigation). En effet, les signes qu'envoie Apollon, dit l'Oblique (Λοξίας) ne sont pas aisés à déchiffrer et nécessitent la présence de plusieurs experts qui en sont les herméneutes. Comme le remarque M. Détienne, Apollon a plusieurs façons de rendre son oracle : « Prophétiser, montrer, signifier, : ἐπιθεσπίζειν, δείκνυναι, σημαίνειν, les trois termes s'énoncent autour de la relation majeure entre la voix oraculaire et le chemin à parcourir. Montrer, δείκνυναι, semble la face claire de la voix prophétique; indiquant un chenal, une direction proche, un chemin immédiat. Tandis que , σημαίνειν déjà dans l'épopée, véhicule une opacité sémantique fort adéquate à la parole de l'oracle⁴¹⁷. » Héraclite disait bien de l'oracle de Delphes qu' «il ne dit pas, il ne cache pas : il signifie ». Sans surprise, c'est surtout le mode du σημαίνειν que la volonté d'Apollon intervient dans l'épopée d'Apollonios. Jason, lors du sacrifice initial, fait référence à la promesse que lui a faite Apollon de lui « indiquer et de lui montrer les routes de la mer » : σημανέειν δείξειν τε πόρους ἁλός (I, 361). Les deux verbes mentionnés par M. Détienne apparaissent bien ici, mais le verbe σημανέειν, qui renvoie à l'ambivalence de l'oracle d'Apollon, entre clarté et obscurité⁴¹⁸, est placé en première position. Heureusement, les devins permettent d'élucider certains présages, notamment par

417 *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, 1998, p. 149.

418 Cette ambivalence entre la lumière et les ténèbres est constitutive du dieu Apollon, dans ses oracles comme dans l'ensemble de son être. P. CITATI présente avec une grande force évocatrice l'absorption de l'énergie obscure du monde chthonien par Apollon, dieu de la lumière, après la mise à mort du serpent Python : « La lumière d'Apollon reçut la nuit en elle, engloutit la nuit, se teignit durablement de nuit. Apollon partagea l'oracle avec la puissance ennemie qu'il avait écrasée : il l'accueillit en lui, s'adjoignit ses forces immenses, les assimila, comme si son pouvoir était avant tout un pouvoir de transformation. Il étendit sa puissance et son royaume ; il alla au-delà de lui-même, sans renoncer à sa propre voix ou à sa forme. Songeant à Apollon, Héraclite écrira : « harmonie qui d'un extrême retourne à l'autre extrême, comme il en est de l'arc et de la lyre ». Ainsi Apollon, dans son temple de Delphes, devant la multitude des pèlerins, annonça l'harmonie entre les extrêmes et une vérité qui l'excédait et dépassait tous les extrêmes. » (*La pensée chatoyante. Ulysse et l'Odyssée*, p. 15). Apollonios retient surtout une image lumineuse du dieu Apollon, opposée à celle d'Homère qui le présente comme « semblable à la nuit ».

le biais de l'empyromancie, la divination par le feu.

Apollon se manifeste en effet dans la lueur de la flamme du sacrifice, lumière où il est donné au devin Idmon de lire ses volontés (I, 436-438) :

(...) γήθει δὲ σέλας θεεύμενος Ἴδμων
πάντοσε λαμπόμενον θυέων ἄπο τοῖο τε λιγνὸν
πορφυρέαις ἐλίκεσσιν ἐναΐσιμον αἴσσουσιν· (I, 436-38)

« Idmon se réjouissait en observant la flamme du sacrifice qui brillait de tous côtés et la fumée épaisse mêlée de feu qui s'en élevait, présage de bon augure, en de sombres tourbillons. »

La lumière du feu et les mouvements de la flamme du sacrifice permettent de comprendre certaines indications d'Apollon, dieu de la lumière qui se manifeste dans la lumière. Ces interventions sont ponctuelles ; elles sont parsemées dans les deux premiers chants, associés à la navigation, où les Argonautes sont unis, individuellement ou collectivement, à la figure apollinienne et à son éclat. Cette présence ne se limite pas aux premiers chants, trop souvent négligés, alors qu'ils sont baignés de la lumière de Phoïbos. Apollon occupe une telle place dans les *Argonautiques* que l'épopée d'Apollonios pourrait bien avoir toutes les allures d'un hymne à Apollon morcelé dans l'ensemble du poème, dont les différents épisodes apolliniens s'enchaînent pour former ensuite une unité.

B Les *Argonautiques*, un gigantesque hymne à Apollon ?

Le προοίμιον des *Argonautiques*, qui s'ouvre sur une invocation à Phoïbos, est marqué par une forte tonalité hymnique. En effet, la formule initiale Ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε n'est pas sans rappeler un trait stylistique récurrents des auteurs d'hymnes, qui ont coutume de placer à l'initiale de leurs poèmes une expression de ce type introduisant d'emblée le sujet de leur chant : les hymnes homériques en donnent nombre d'exemples. L'hymne homérique à Déméter s'ouvre ainsi sur la formule : « C'est Déméter aux beaux cheveux, l'auguste déesse, que je commence à chanter » (Δήμητρ' ἡὔκομον σεμνὴν θεὰν ἄρχομ' αἰείδειν), l'hymne homérique à Asclépios commence par ce vers : « C'est le guérisseur de maladies, Asclépios, que je commence à chanter » (Ἰητῆρα νόσων Ἀσκληπιὸν ἄρχομ' αἰείδειν). Le premier vers des *Argonautiques*, à lui seul, présente donc un caractère hymnique⁴¹⁹. Ce caractère hymnique ne se limite cependant pas à ce seul vers.

M.F Williams, dans son étude sur les paysages dans les *Argonautiques*, après avoir constaté le rôle primordial de Phoïbos, dieu de la lumière, à l'orée du poème, tente d'expliquer ce choix

419 Même si, bien sûr, la formule ἄρχομ' αἰείδειν n'apparaît pas systématiquement dans les hymnes homériques. Une variante consiste à ouvrir l'hymne par une expression contenant le verbe αἰείδω (hymne homérique à la Terre, par exemple), ou à invoquer les Muses (une option fréquente : voir ainsi les hymnes homériques à Hermès et Aphrodite). Nous avons déjà signalé plus haut que le προοίμιον des *Argonautiques* entrait également en résonance directe avec le début des *Phénomènes* d'Aratos.

d'Apollonios, qu'elle attribue d'abord, comme nous venons de le montrer, à un respect scrupuleux des données du mythe, où Apollon occupe naturellement une place centrale. Néanmoins, cette place centrale lui paraît ensuite excéder le simple cadre des données initiales du mythe. Elle émet alors l'hypothèse que l'ensemble de l'épopée apollonienne constitue une sorte d'hymne à Apollon, avec une longueur plus importante⁴²⁰ que la moyenne. Pour valider cette hypothèse, M.F Williams procède à un inventaire des éléments qui figurent dans un hymne (les passages obligés), inventaire qu'elle fait correspondre aux modalités de la présence de Phoibos Apollon dans les *Argonautiques* :

« A traditional hymn addressed to a god usually includes :

- 1) An invocation with μνήσομαι, ἀρχόμενος, or αἶδω and the name of the god.
- 2) A list of attributes of the god (or scenes of festivity).
- 3) A mythic section which includes the birth, epiphany, or deeds which the god has done.
- 4) A prolongation of the myth which includes deeds of the god up to the present.
- 5) A concluding section which may contain : a salutation, prayer, repeated praise of the deity, any reference to another song (...)

The *Argonautica* :

- 1) Begins with an invocation to Apollo which includes μνήσομαι⁴²¹ (I, 2) and ἀρχόμενος (I, 2).
- 2) Contains festivities for Apollo.
- 3) Accounts of deeds which he has done.
- 4) Deeds which the god is currently doing.
- 5) Prayers to Apollo.
- 6) Mention of Apollo occurs again near the end of the epic (IV 1706-1730).
- 7) The epic closes with the repetition of the poet's role (αἶδε δ' αἰοιδᾶν... γλυκερώτεραι εἶεν αἰεῖν (IV. 1773-4)⁴²². »

L'établissement et le remplissage scrupuleux de ce cahier des charges proposent une hypothèse séduisante, qui fait du poème d'Apollonios un hymne⁴²³ parfaitement adapté au schéma

420 Le volume des *Argonautiques*, qui compte quelque 5000 vers, pose des problèmes de classification générique. Un tel volume manque d'ampleur pour constituer une épopée à part entière, dans la lignée de l'héritage homérique. L'œuvre d'Apollonios est donc soit considérée comme une épopée miniature, soit comme un *epyllion* géant (ce qui au fond revient à peu près au même). Ce statut ambivalent permet d'en faire une lecture hymnique, et d'avancer l'hypothèse qu'il pourrait très bien s'agir d'un recueil d'*epyllia*.

421 Ce verbe ne s'applique cependant pas à Apollon. Le poète veut rappeler « les exploits de ces héros d'autrefois » (παλαιγενέων κλέα φωτῶν, I, 1), c'est-à-dire des Argonautes. Ce qui est intéressant, c'est que ce verbe, à qui sont attachées des connotations hymniques, lie l'hommage rendu à Phoibos à la célébration de la geste argonautique, en faisant bien voir le lien intrinsèque qui unit l'expédition à la figure apollinienne, condition de la réussite de la quête. Ces deux premiers vers placent donc dès le début le chant d'Apollonios sous le signe de la lumière apollinienne, en liant le dieu à son entreprise poétique. Ce lien finit d'ailleurs par s'apparenter à une fusion, en se communiquant de l'œuvre au poète, puisqu'Apollon est une image d'Apollonios, comme nous le verrons.

422 M.F WILLIAMS, 1991, p. 301-302.

423 Cette dimension hymnique présente néanmoins des discontinuités. Apollon est absent du chant III et ne se manifeste qu'une seule fois dans le chant IV, à l'occasion de son épiphanie. Mais l'intérêt n'est pas que le poème d'Apollonios soit parfaitement calqué sur le modèle hymnique. Notre propos n'est pas de démontrer que l'épopée est un hymne ; cette dimension hymnique nous intéresse surtout dans la mise en scène de l'auteur qu'elle permet de

habituel du genre. Ce caractère hymnique inscrit la présence du dieu de la lumière au cœur du texte. Par le biais du dieu Apollon, un véritable parcours de lumière à part entière se dessine à travers les jalons que posent l'hymne, genre qui propose un traitement quasi exhaustif de la figure divine choisie. Ces jalons, que M.F Williams énumère avec précision, impliquent parfois des phénomènes lumineux en rapport avec la nature solaire de Phoïbos. Outre l'ouverture à tonalité hymnique qui apparaît dès le premier vers, les *Argonautiques* comportent effectivement des rites de célébration d'Apollon accompagnées de prières autour d'autels où brûle le feu. Les deux épiphanies lumineuses du dieu, passages qui peuvent s'insérer au sein d'un hymne⁴²⁴, inscrivent l'action dans le présent de la narration. Les deux épithètes que reçoit Apollon lors de ses deux apparitions en font explicitement un dieu de lumière : il est appelé lors de la première épiphanie Ἑώιος (Apollon Matinal ; II, 686 ; 700) et la seconde épiphanie le présente comme un Apollon étincelant (Αἰγλήτης ; IV, 1716, 1730⁴²⁵). D'autres épisodes plus rares qui se rattachent à sa légende passée viennent compléter ces actions directes et éclatantes. Un excursus mythologique (II, 498-527), tel que ceux que l'on peut trouver habituellement dans les hymnes, est consacré à l'explication de la répartition équitable des vents étésiens. Il rapporte un épisode rare de la légende du dieu de Delphes, en parlant de son fils Aristée, fruit de l'union d'Apollon et de la bergère Kyréné, dans une scène toute pastorale qui rapporte ensuite les étapes de l'éducation de ce fils de Phoïbos, amené comme lui à une œuvre régulatrice⁴²⁶ qui s'applique ici au contrôle de la violence la lumière de Seirios (II, 506-507 ; 510-511 ; 516-519; 522-524) :

Ἐνθα δ' Ἀρισταῖον Φοῖβω τέκεν, ὃν καλέουσιν
 Ἀγρέα καὶ Νόμιον πολυλήιοι Αἰμονιῆες (...)
 Τῷ καὶ ἀεζήθεντι θεαὶ γάμον ἐμνήστευσαν
 Μοῦσαι, ἀκεστορίην τε θεοπροπίας τ' ἐδίδαξαν· (...)
 Ἥμος δ' οὐρανόθεν Μινωίδας ἔφλεγε νήσους
 Σεῖριος, οὐδ' ἐπὶ δηρὸν ἔην ἄκος ἐνναέτησιν,

mettre en place.

424 L'épopée traditionnelle ne comporte pas véritablement d'épiphanies. Les dieux se manifestent ponctuellement pour venir en aide aux mortels, parfois directement sur le champ de bataille, comme dans l'*Iliade* (au chant V, par exemple, Arès et Aphrodite interviennent en descendant sur leurs chars). Mais il s'agit davantage d'interventions divines que d'épiphanies. Dans l'*Odyssée*, Athéna se manifeste à Ulysse sous les traits d'un jeune pâtre. Au fil de l'échange, le fils de Laërte perçoit la nature divine de ce jeune homme. Mais là encore, il ne s'agit pas vraiment d'une épiphanie, puisque le dieu, même s'il est reconnu, est dissimulé par un déguisement. Une épiphanie est plutôt assimilable à une apparition brève et intense de la divinité, dont la vue est insoutenable. Les épiphanies d'Apollon, dans les *Argonautiques*, font songer aux récits de la transfiguration du Christ, où la lumière qui entoure le fils de Dieu oblige les apôtres à se jeter face contre terre.

425 Les *Argonautiques* déclinent d'ailleurs nombre d'épithètes d'Apollon, conformément aux attentes de l'écriture d'un hymne, en montrant le caractère polyvalent de ce dieu. Apollon est ainsi successivement appelé Ἄκτιος (I, 404) ; Ἐκβάσιος (I, 966, 1186) ; Ἐμβάσιος (I, 359, 404) ; Μαντήιος (II, 493) ; Ἰηπαιήων (II, 702) ; Νόμιος (IV, 1218) ; Ἴηιος (II, 712) ; Λυκώρειος (IV, 1490). Mais les épithètes d'Apollon au moment de ses épiphanies en font avant tout un dieu de lumière.

426 Aristée est le génie de la campagne cultivée ; il préside à la culture des champs et à l'élevage des animaux. Ce rôle le prédispose à incarner un principe d'ordre et de régulation civilisatrice.

τῆμος τόνγ' ἐκάλεσαν ἐφημοσύναις Ἐκάτοιο
 λοιμοῦ ἀλεξητῆρα.(...)
 καὶ βωμὸν ποίησε μέγαν Διὸς Ἴκμαίοιο,
 ἱερά τ' εὖ ἔρρεξεν ἐν οὐρεσὶν ἀστέρι κείνῳ
 Σειρίῳ αὐτῷ τε Κρονίδῃ Δίι

« Là, elle (Kyréné) enfanta pour Phoïbos Aristée, que les Haimoniens riches en blé appellent Agreus et Nomios (l'Agreste et le Pastoral) (...) Et lorsqu'il fut grand, des déesses, des Muses, lui apprirent l'art de guérir et la divination. Mais tandis que du haut du ciel Seirios enbrasait les îles Minoïdes et qu'il ne se trouvait pendant longtemps aucun remède pour guérir les habitants, alors, ils firent appel à Aristée sous l'injonction du dieu qui porte l'arc pour repousser le fléau.(...) Et il bâtit un autel à Zeus Icmaios (pluvieux) et célébra, selon le rite, sur les montagnes, des sacrifices en l'honneur de cet astre Seirios et de Zeus, le Cronide. »

Cet excursus sur Aristée, fils d'Apollon, est presque un hymne miniature qui assimile fortement ce personnage à la figure de son père, explicitement désigné dans son caractère lumineux, Phoïbos (v. 506). Comme son père en effet, Aristée est associé à la médecine (ἀκεστορίην) et à la mantique (θεοπροπία⁴²⁷) Ses dons de médecin lui permettent de guérir l'épidémie qui s'abat sur les Cyclades (les îles Minoïdes correspondent de fait aux Cyclades, car elles étaient selon la légende contrôlées par Minos), grâce à des rituels accomplis en l'honneur de Seirios, astre lumineux porteur de calamités et à Zeus, ancien dieu de la lumière. Cet excursus mythologique est donc riche et fait se croiser plusieurs figures mythologiques. Cette caractéristique se retrouve dans certains hymnes, comme par exemple dans le mythe homérique à Hermès, qui met en scène la rencontre du jeune Hermès et d'Apollon. La légende d'Aristée fait clairement distinguer le lien qui unit le jeune berger à son père Phoïbos, en le présentant comme un régulateur de la lumière funeste de Seirios²⁴¹. Tous les éléments d'un hymne à Apollon figurent dans les Argonautiques, dans la mesure où le dieu constitue un référent culturel commun, se manifeste à travers deux épiphanies, apparaît au début et à la fin du poème, et fait l'objet de digressions mythologiques, sur le modèle de celle que nous venons de citer.

M.F Williams mène cette démonstration pour tenter de trouver un fil conducteur qui expliquerait la construction des paysages dans le poème d'Apollonios, élément primordial de sa poétique. La tonalité fortement hymnique des *Argonautiques*, bâtis sur le modèle d'une sorte de gigantesque hymne à Apollon, permettraient dans cette optique d'expliquer l'omniprésence des paysages. Apollon, dans les hymnes qui lui sont consacrés, est en effet friand de paysages naturels où il répand sa lumière bienfaisante⁴²⁸. Mais cette dimension hymnique peut également s'avérer

427 Ces deux caractéristiques font partie des passages obligés que doit traiter tout hymne à Apollon ou en rapport avec Apollon. Voir pour s'en convaincre l'hymne homérique à Apollon, ainsi que l'hymne à Apollon et l'hymne à Délos de Callimaque.

428 Ces deux caractéristiques font partie des passages obligés que doit traiter tout hymne à Apollon ou en rapport avec Apollon. Voir pour s'en convaincre l'hymne homérique à Apollon, ainsi que l'hymne à Apollon et l'hymne à Délos de

intéressante pour suivre le cheminement de la lumière dans ce même poème : elle y inscrit d'une part avec insistance la présence du dieu de la lumière à travers un passage en revue proche de l'exhaustivité des actions du dieu et des rites qui lui sont associés. Ces actions sont souvent accompagnées d'une dimension lumineuse qui confirme l'importance du thème de la lumière dans les *Argonautiques*. D'autre part, le genre hymnique, qui s'articule autour d'une composition circulaire (adresse au dieu à l'orée de l'hymne puis formule de salutation à la fin) fait éclater la correspondance qui s'établit entre le poète et l'objet de son chant. Dans le cadre des hymnes homériques, le poète rend hommage à la divinité tout au long de son chant, qu'il ouvre par une adresse à cette divinité puis clôt sur un hommage final, dans la continuité de la célébration de cette divinité. Dans le cadre des *Argonautiques*, c'est un parcours lumineux de Phoïbos à Apollonios qui se donne à lire, d' Ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε à une fin marquée par la présence du poète lui-même qui s'exprime en son propre nom (IV, 1773-1776) :

Ἰλατ' ἀριστήων μακάρων γένος· αἶδε δ' αἰοῖδαι
εἰς ἔτος ἐξ ἔτεος γλυκερώτεραι εἶεν ἀείδειν
ἀνθρώποις. Ἦδη γὰρ ἐπὶ κλυτὰ πείραθ' ἱκάνω
ὑμετέρων καμάτων (...)

« Soyez-moi propices, héros, race des Bienheureux : puissent ces chants, d'année en année, être pour les hommes toujours plus doux à chanter. Me voici en effet parvenu au terme glorieux de vos travaux... »

La fin du poème, qui salue dans un premier temps les Argonautes, objets du chant d'Apollonios, met en réalité expressivement l'accent sur le travail du poète, à travers une chaîne de paronomases marquée par un effet de cliquetis sonore d'assonances et d'allitérations : αἶδε δ' αἰοῖδαι εἰς ἔτος ἐξ ἔτεος. C'est finalement Apollonios, auteur de l'épopée des *Argonautiques*, qui est parvenu au terme des exploits des héros qu'il chante : « Me voici parvenu aux termes de vos travaux... ». La gloire des exploits des Argonautes rejaillit alors sur le poète qui les a décrits et met son mérite en lumière. Une correspondance entre Phoïbos et Apollonios s'observe donc d'une extrémité à l'autre du poème. Ce rapprochement entre Apollonios et Apollon s'explique sans doute par le fait que le Léoïde, en plus de toutes les fonctions qu'il cumule, est en outre avec sa lyre le dieu du chant et des poètes, une caractéristique qui explique pourquoi Apollon occupe à la même époque tant de place dans la poésie de Callimaque, où il fonctionne comme un auxiliaire du poète. Phoïbos est à la fois le dieu de la lumière et le dieu du chant. Cette imbrication féconde est exploitée par Apollonios, élève de Callimaque, dans toute son épopée, où la lumière devient un instrument du poète, marque de sa présence et outil à la fois métalittéraire et esthétique. C'est dans cette optique que les épiphanies d'Apollon peuvent alors être lues comme des épiphanies d'Apollonios.

Callimaque.

C Les épiphanies d'Apollon / Apollonios.

Apollon prend chez Apollonios les traits de Phoïbos, manifestation lumineuse du dieu. Cet Apollon n'a rien à voir avec celui que met en scène Homère au début de l'*Iliade*, dans une comparaison effrayante qui l'associe au monde des ténèbres : ὃ δ' ἦτε νυκτὶ ἐοικώς (I, 47) : « Il allait, semblable à la nuit. ». Cette évocation est parfaitement adaptée à l'entreprise meurtrière qui guide ce dieu porteur de peste dans l'épopée homérique. Sombre et porteur de maladies chez Homère, Apollon apparaît au contraire en pleine lumière chez Apollonios, où ses épiphanies fournissent un remède aux angoisses des Argonautes. Les épiphanies d'Apollon, en plus de former une construction annulaire au sein du poème, sont des passages qui dégagent une intensité lumineuse très particulière, en fonctionnant à chaque fois comme des moments de *climax* dans la narration, où Apollon intervient à la fois comme un actant, un adjuvant et un élément de résolution.

Par ailleurs, les deux épiphanies d'Apollon, qui constituent bien deux pics de lumière au sein de l'épopée, quoiqu'empreintes de solennité et de gravité en raison de l'intervention salvatrice du dieu, sont marquées par la cohabitation de différentes tonalités qui invitent à plusieurs niveaux d'interprétation. De fait, ces épiphanies, suite à la manifestation éclatante d'Apollon, mettent en place des αἵτια, digressions étiologiques sur un usage quelconque, dont l'auteur est évidemment Apollonios. Ces lieux textuels où s'exprime l'érudition du poète sont également l'occasion pour Apollonios d'entrer en dialogue avec son maître Callimaque, auteur des fameux *Aitia* et d'hymnes où Apollon, dieu des poètes, occupe une place de choix et se fait le garant de sa conception de la poésie. Des échos directs à la poésie callimachéenne se donnent à lire dans ces épiphanies autant marquées par la présence d'Apollon que par la présence d'Apollonios, qui semble se cacher derrière Apollon, dieu de la lumière et des poètes, pour affirmer les fondements de sa poétique, dont la lumière est un instrument.

Les épiphanies d'Apollon, avec les mises en scène lumineuses dont elles font l'objet, sont empreintes de gravité et de solennité. Elles interviennent à des moments de marqués par une grande tension dramatique qu'elles viennent dissoudre ; elles sont ainsi à l'origine de la mise en valeur de Phoïbos au sein des *Argonautiques*. Cependant, les épiphanies d'Apollon ne se réduisent pas à l'apparition du dieu. Dans les deux cas, elles sont suivies d'αἵτια. Ces digressions étiologiques sont fréquentes dans l'épopée d'Apollonios. Elles contribuent à sa cohérence en la structurant, mais elles introduisent aussi un effet de rupture dans le cours du récit, en laissant la parole au narrateur. Les *aitia* inscrivent la présence du narrateur au cœur du récit.

Elles constituent également un trait d'écriture callimachéenne. Dans le cas des αἵτια qui font suite aux épiphanies d'Apollon, dieu-poète, dieu central chez Callimaque, une sorte de dialogue

semble se mettre plus précisément en place entre Apollonios et son maître. Car les épiphanies d'Apollon dans la geste des Argonautes ne sont pas une invention d'Apollonios de Rhodes, surtout celle d'Anaphé, qui figure chez Callimaque (*Aitia*, I). La seconde épiphanie d'Apollon dans les *Argonautiques* peut être lue à certains égards comme une réécriture d'un passage de l'épiphanie qui se trouve chez Callimaque. De fait, chez Callimaque comme chez Apollonios, les Argonautes sont assaillis sur le chemin du retour par une nuit opaque qui les plonge dans l'obscurité. Cette correspondance entre les deux situations s'accompagne de parallélismes formels qui lient fortement les deux textes entre eux. Ces parallélismes s'observent lors de la prière implorante de Jason à Apollon (Call., *Aitia*, I, 114-118) :

ἀλλ' ὅγ' ἀνι]άζων ὃν κέαρ Αἰσονίδης
 σοὶ χέρας ἡέρ]ταζεν, Ἰήϊε, **πολλὰ δ' ἀπείλει**
ἐς Πυθὼ πέ]μψειν, πολλὰ δ' ἐς Ὀρτυγίην,
 εἴ κεν ἀμιχ]θαλόεσσαν ἀπ' ἡέρα νηὸς ἐλάσσης·

« Mais en son cœur affligé, le fils d'Aison leva ses mains vers toi, Iéio, et fit vœu d'envoyer de nombreux présents à Pythô, de nombreux présents à Ortygie, si tu écartais du navire la nuée brumeuse⁴²⁹ »

(...) **δάκρυα πολλὰ δὲ Πυθοῖ ὑπέσχετο, πολλὰ δ' Ἀμύκλαις,**
πολλὰ δ' ἐς Ὀρτυγίην ἀπερείσια δῶρα κομίσσειν.(A.R, IV, 1704-5)

« Combien d'offrandes il promet, sans compter, de lui apporter à Pythô, combien à Amyclées, combien à Ortygie⁴³⁰ ! »

Des récurrences apparaissent effectivement entre ces deux passages. Jason s'adresse à Phoïbos et lui promet de l'honorer dans ses sanctuaires les plus importants. La formulation de sa promesse est similaire chez Callimaque et chez Apollonios, avec une disposition un peu différente des termes dans les vers qui n'en révèle pas moins une entreprise de réécriture. La prière de Jason à Phoïbos fait en outre écho à l'invocation initiale du chant I des *Argonautiques*, qui est adressée au même dieu. Cet élément, auquel s'ajoute la référence callimachéenne, inscrit la présence du narrateur dans l'épiphanie d'Apollon par le biais du personnage de Jason. D'autres éléments témoignent d'une parenté entre les épiphanies callimachéenne et apollonienne. Dans le passage de Callimaque, Phoïbos est invoqué sous l'épithète de Iéios (Ἰήϊε). Or, la première épiphanie d'Apollon dans le poème d'Apollonios fait l'objet d'une digression étiologique dans le chant d'Orphée, qui explique qu'Apollon, alors qu'il était tout jeune, était encouragé par les Nymphes, qui criaient pour l'encourager à lancer ses flèches (II, 711-713) :

Πολλὰ δὲ Κωρύκiai νύμφαι, Πλείστοιο θύγατρεις,
 θαρσύνεσκον ἔπεσσιν, «ἦ ἦε » κεκληγυῖαι·

429 Trad. Y. DUBERC, *Callimaque. Fragments poétiques. Origines, Iambes, Hécaldè, fragments de poèmes épiques et élégiaques, fragments de place incertaine*, p. 16.

430 Trad F. VIAN, CUF, t. III, p. 142.

ἔνθεν δὴ τόδε καλὸν ἐφύμνιον ἔπλετο Φοῖβῳ.

« Et souvent, les Nymphes coryciennes, filles du Pleistos, l'encourageaient de leurs paroles en lui criant : « Hié ! Hié ! » (Lance ! Lance!). Ainsi, c'est de là que vient ce beau refrain que l'on chante en l'honneur de Phoïbos. »

Orphée sert de relais à la voix narrative. Ce héros musicien, qui incarne la figure du poète idéal, est un personnage-support parfaitement adapté à ce rôle. Son chant permet ainsi à Apollonios de se livrer à un éclaircissement philologique par le biais d'un αἴτιον. Les cris de Nymphes expliqueraient alors l'épithète Ἰήιος qui s'applique parfois à Phoïbos. En cela, Apollonios fait écho à Callimaque. Mais certains aspects permettent de déceler une intention parodique qui subvertit le modèle callimachéen. Ainsi, Apollonios, qui parle à travers Orphée dans le chant que le héros consacre au dieu après l'épiphanie, insère au sein de ce passage une parenthèse où le poète pose une assertion puis se corrige vivement (II, 707-709) :

κοῦρος ἔὼν ἔτι γυμνός, ἔτι πλοκάμοισι γεγηθώς —
ἰλήκοις· αἰεὶ τοι, ἄναξ, ἄτμητοι ἔθειραι, αἰὲν ἀδήλητοι·
τὼς γὰρ θέμις.(...)

« (...) alors qu'il était encore un jeune garçon nu, qui se réjouissait encore de ses cheveux bouclés — pardonne-moi ! Jamais, Seigneur, jamais tes cheveux ne seront coupés, jamais on ne les endommagera, car telle est la loi (...) »

Dans cette façon de suggérer un élément pour se rétracter aussitôt ensuite, ce qui est un trait de préciosité, Apollonios se rapproche de Callimaque, qui recourt parfois à ce type de procédé pour donner de l'allant à sa poésie. La voix apollinienne fait donc ici son intrusion en parodiant un tic d'expression callimachéen. L'intention parodique va plus loin encore. Elle est perceptible dans la succession de tons qui ponctuent ce premier épisode épiphanique : en effet, l'apparition du dieu proprement dite installe d'abord un climat solennel, nous l'avons vu ; puis une atmosphère pleine de gravité religieuse s'installe à l'instigation d'Orphée, qui salue l'apparition du dieu par la formule : (...) Ἀλλ' ἴληθι ἄναξ, ἴληθι φαανθείς. (II, 693). « Allons Seigneur, sois-nous propice, sois-nous propice par ton apparition ! » puis une atmosphère plus légère est mise en place par le passage du chant d'Orphée, qui contient un *aition*, une parodie de Callimaque, une répétition détournée de la formule d'Orphée (à travers le verbe ἴληθι repris sous la forme **ἰλήκοις**). Ce moment parodique est suivi d'un brutal retour à un climat solennel où les héros jurent de se porter secours à jamais. La succession parfois abrupte des cadres et des tons qui construisent cette épiphanie témoigne bien de la présence d'Apollonios, qui s'immisce dans le passage consacré à Apollon par la voix d'Orphée pour se livrer à un éclaircissement étiologique et s'adonner à la parodie. G. Hutchinson remarque bien cette intrusion du poète dans son œuvre : « The intrusiveness of the poet's prayer is heightened by its parodying a prayer just uttered by a character. Apollo has appeared to the Argonauts, and after his epiphany Orpheus has addressed the god with the language traditional at such moments (II,

693). The parody points the whole contrast of tone between the numinous epiphany, with its powerful directness of effect, and this scholarly passage with its delicious disruption. Immediately after it, the Argonauts swear eternal loyalty to one another : the moment is solemn and weighty, and we feel another striking contrast in tone. The whole design here exhibits concerns akin to those that preoccupy Callimachus⁴³¹. »

Un effet de rupture tonale similaire s'observe également dans la seconde épiphanie d'Apollon. L'apparition du dieu y est sans doute plus solennelle encore ; elle comporte une rupture de ton d'autant plus abrupte que la tension dramatique est à son comble. Après avoir mentionné une dernière fois l'action bienfaisante d'Apollon qui a mis fin à l'angoisse des héros, dans une intervention surnaturelle à dimension cosmique, le poète revient dans le monde des plus plates réalités concrètes. Il raconte ainsi comment les Argonautes ont tenté de rendre hommage au dieu Apollon, tous démunis qu'ils étaient en abordant sur une île déserte. La seule offrande qu'il puissent se procurer est de l'eau, qu'ils versent en libation à Phoïbos. L'offrande n'est donc guère à la hauteur de l'apparition. Cette discordance ne manque pas de créer un effet comique, souligné par le rire des servantes phéaciennes de Médée, qui se moquent des Argonautes. Les hommes et les femmes se lancent alors tour à tour des injures, ce qui constitue un passage d' αἴτιον expliquant la survivance de rites propitiatoires à Apollon, qui passent par des joutes entre hommes et femmes (IV, 1725-1730). Là encore, la rupture de ton qui s'observe dans cette seconde épiphanie fait intervenir la voix auctoriale au cœur du texte. Mais cette seconde épiphanie d'Apollon, à part les éclaircissements étiologiques dont elle fait l'objet, prépare véritablement l'épiphanie d'Apollonios lui-même par la mise en scène autour de laquelle elle est construite. Nous l'avons vu, cette apparition finale de Phoïbos marque un *climax* en installant une atmosphère surnaturelle proche du fantastique. La nuit d'un noir absolu est une création du poète lui-même, de même que l'arc d'or qui la dissipe. L'intensité émotionnelle que provoque la descente du dieu sur terre dépend du jeu de lumière que le poète se plaît à ménager dans l'opposition chromatique qu'il met en place et qui ricoche sur un jeu sémantique (les rocs Mélantiens), mais aussi et surtout parce que le narrateur s'adresse directement à Apollon en l'interpellant à la deuxième personne : Λητοῖδῃ, τύνῃ « Et toi, fils de Léo » (IV, 1706) ; τοῖ (...) Ἀπόλλωνι « (...) pour toi, Apollon... » (IV, 1714). Cette salutation directe au personnage décrit est un phénomène rare, qui implique directement la personne du narrateur. Homère y recourt peu. Il s'adresse directement au porcher Eumée dans l'*Odyssée* pour saluer la bonté du personnage. Ici, Apollon salue Apollonios avec insistance pour souligner, comme il le fait d'ailleurs dans toute cette scène d'épiphanie, le rôle surplombant du dieu de la lumière, en insistant sur le phénomène d'écho interne qu'il crée à l'intérieur de son poème. Apollonios semble dire : j'achève mon poème

431 G. HUTCHINSON, *Hellenistic Poetry*, 1988, p. 88.

avec Phoibos comme je l'avais commencé avec Phoïbos. Phoïbos-Apollon ; Phoïbos-Apollonios. Apollon est à l'orée du poème et du nom d'Apollonios. Il finit par se confondre avec la personne de l'auteur, sujet de ces épiphanies autant que l'est Phoibos, qui n'est au fond qu'un *deus ex machina* actionné par la main du poète.

Les épiphanies d'Apollon, en entrant en résonance avec le modèle callimachéen et, en proposant une succession de tonalités qui invitent à différents niveaux d'interprétation, mettent donc en lumière leur auteur, Apollonios, qui joue un rôle pleinement actif au sein de l'œuvre qu'il écrit. Les épiphanies d'Apollon mettent alors aussi en place deux épiphanies d'Apollonios, qui, en promouvant Phoibos au rang de seul dieu solaire (allant même jusqu'à éclipser la brillance d'Hélios), promeut également sa propre poétique, où le maniement des effets lumineux témoigne de son pouvoir de poète démiurge. C'est dans cette optique que Jason, personnage principal de cette épopée novatrice, devient un avatar lumineux d'Apollon, en servant de support à l'entreprise d'autopromotion poétique d'Apollonios.

D Jason, figure apollinienne et héros de lumière.

Jason et Apollon présentent bien des points communs d'après les données traditionnelles de la légende. Le seul nom de Jason, qui est un participe présent, *ιάσων*, dérivé du verbe *ιάτρεω*, « guérir », rapproche d'une part le jeune héros de la fonction de médecin d'Apollon. D'autre part, Jason comme Apollon combattent contre des serpents, l'un en Colchide, l'autre dans la future cité de Pythô. Tous deux sont blonds. Mais dans les *Argonautiques*, ils incarnent aussi l'un et l'autre un principe d'harmonie à l'origine de la concorde entre les membres de l'Argo. Les épiphanies d'Apollon réinstaurent la concorde en rétablissant l'ordre cosmique. De même, Jason, tout au long de l'épopée, n'aura de cesse de rétablir l'entente entre les membres de l'équipage dont il est à la tête. Cela ne peut se faire que parce qu'il est un chef favorisé des dieux. Lors de l'épisode de Libye, les héroïnes libyennes ne se manifestent qu'à lui seul et indiquent l'emplacement d'une source qui empêche les Argonautes de mourir de soif. De même, à Anaphé, Apollon se manifeste uniquement parce que c'est Jason en personne qui lui adresse une prière suppliante, couronnement de tous ses actes de piété antérieurs envers le dieu de la lumière et que nous avons vus. Jason joue le même rôle qu'Apollon, dieu auquel il est particulièrement dévoué. Au-delà, il est Apollon, dans son apparaître le plus éclatant. « (...) la légende traduit aussi l'influence d'une divinité non moins prestigieuse, l'Apollon dont les épithètes d'*Argôos* et d'*Iasonos* rendent bien les affinités avec la nef Argô et le héros Jason. Jason est un héros apollinien, une sorte d'autre Apollon, l'Apollon asiatique aux longues boucles de Claros et de Patara de Lycie⁴³². » Apollon est une divinité non seulement

432 R. ROUX, 1949, p. 39.

prestigieuse mais encore primordiale dans la poétique apollonienne. La lumière de Phoibos rejaillit ainsi sur le héros principal de l'épopée pour en faire un héros apollinien. Ce caractère s'observait déjà dans la quatrième *Pythique* de Pindare, où tous les regards se tournent vers le jeune homme qui est arrivé sur la place publique, dans une mise éblouissante qui le fait paraître semblable à un dieu. Il porte comme le dieu Apollon décrit dans les hymnes une chevelure étincelante non coupée (145-147) :

(...) οὐδὲ κομᾶν πλόκαμοι κερθ-
έντες ὄχοντ' ἀγλαοί,
ἀλλ' ἅπαν νῶτον καταίθυσσον (...)

« Il n'avait pas laissé couper les boucles magnifiques de sa chevelure ; elles incendiaient tout son dos⁴³³. »

Jason, encore inconnu, frappe la vue des personnes qui se trouvent assemblées en ce lieu. Il leur semble pareil à Apollon et à Arès :

Τὸν μὲν οὐ γίγνωσκον· ὀπιζομένων δ' ἔμ- πας τις εἶπεν καὶ τόδε·
« οὔτι που οὗτος Ἀπόλλων, οὐδὲ μὰν χαλκάρματός ἐστι πόσις
Ἀφροδίτας· (...) (152-156)

« Nul ne le connaissait ; tous l'admiraient, et l'on entendait dire : "Ce n'est pourtant pas Apollon, ni l'époux d'Aphrodite au char d'airain⁴³⁴ (...)" »

Grâce à la brillance apollinienne qui irrigue sa personne, Jason apparaît comme une figure régaliennne parée dès avant l'action des attributs du vainqueur. Sa beauté éclatante en fait un ἑκπλαγος ἄνθρωπος, un homme dont la vue frappe, et lui confère un magnétisme qui lui permet d'asseoir immédiatement son autorité. Cette première apparition de Jason dans l'ode pindarique construit donc le cadre d'une micro-épiphany apollinienne. Ce trait pindarique se retrouve dans les *Argonautiques*, où le personnage de Jason est directement assimilé à Phoibos à travers de brèves évocations qui l'auroient d'une remarquable lumière apollinienne. Au moment même du départ, passage de l'épopée ponctué de rites à Apollon, Jason est comparé à Phoibos :

Οἷος δ' ἐκ νηοῦ θυώδεος εἶσιν Ἀπόλλων
Δῆλον ἄν' ἡγαθέην, ἢ ἐ Κλάρον, ἢ ὄγε Πυθῶ, ἢ ὑκίην εὐρεῖαν,
ἐπὶ Ξάνθοιο ῥοῆσιν, τοῖος ἄνὰ πληθὺν δήμου κίεν· (...) (I, 307-310)

« Tel Apollon qui sort de son sanctuaire parfumé s'avance dans la sacrosainte Délos, ou dans Claros, ou bien dans Pythô, ou dans la vaste Lycie près des flots du Xanthe, tel Jason marchait à travers la foule du peuple. »

Jason est ici clairement assimilé à Apollon, dans une forme d'épiphany que permet la comparaison, qui transforme le personnage. L'ensemble de ses sanctuaires principaux sont énumérés, ce qui fait du héros une figure apollinienne complète. La foule massée alentour le salue et l'encourage comme s'il s'agissait d'un dieu ; il rencontre même sur son passage une prêtresse

433 Trad. A. PUECH, *Pythiques*, CUF, p. 72.

434 Trad. A. PUECH, *Pythiques*, CUF, p. 73.

d'Artémis, la vieille Iphias, qui lui baise la main droite en signe d'adoration :

(...) ὥρτο δ' αὐτὴ
κεκλομένων ἄμυδις. Τῷ δὲ ξύμβλητο γεραῖη
Ἰφιάς Ἀρτέμιδος πολιόχου ἀρήτειρα,
καί μιν δεξιτερῆς χειρὸς κύσεν, οὐδέ τι φάσθαι
ἔμπης ἱεμένη δύνατο, προθέοντος ὁμίλου·
ἀλλ' ἡ μὲν λίπετ' αὔθι παρακλιδόν, οἷα γεραῖη
ὀπλοτέρων, ὁ δὲ πολλὸν ἀποπλαγχθεὶς ἐλιάσθη. (I, 310-316)

« Il montait de la foule une clameur qui l'encourageait. Sur son chemin, la vieille Iphias, prêtresse d'Artémis protectrice de la ville, vint à sa rencontre, et lui baisa la main droite, mais elle ne put cependant pas lui parler comme elle le souhaitait, car la foule avançait rapidement. Au contraire, elle restait abandonnée sur place par les plus jeunes au bord de la route, la vieille, toute seule, tandis que lui, entraîné au loin, fut séparé d'elle. »

La scène dit bien le magnétisme qui se dégage de Jason. Il est emporté par une foule en liesse²⁷⁷. Même si aucun effet lumineux n'apparaît explicitement ici, la brillance du personnage est suggérée par la comparaison d'Apollonios. C'est du moins l'hypothèse de R. Hunter : « This vignette suggests both Jason's regal splendour (...) and also the sense of loss and desolation which his departure causes : Jason leaves his family, Apollo leaves Artemis⁴³⁵. » Apollonios va donc plus loin que Pindare dans la quatrième *Pythique* en assimilant explicitement le personnage de Jason au dieu Apollon. Alors que Pindare ne faisait que suggérer les ressemblances entre Jason et Phoibos et entre Jason et Arès (*Pyth.* IV, 152-56), Apollonios, dans le chant III, au moment de l'épreuve des taureaux, assimile à nouveau, par le biais d'une comparaison, l'Aisonide à ces deux figures divines.

Le Jason apollonien est plus apollinien encore que le Jason pindarique. Mais là où la brillance de Jason est une caractéristique constitutive du héros chez Pindare, où l'Aisonide apparaît dans une splendeur régaliennne adaptée à sa noblesse, l'éclat apollinien qui entoure Jason chez le poète alexandrin n'est que ponctuel, et même exceptionnel, surtout pour un héros en apparence aussi faible que le Jason apollonien, considéré par certains critiques comme un anti-héros. La brillance apollinienne de Jason dans les *Argonautiques* correspond toujours à des états de grâce, à des moments où le poète lui-même choisit de mettre un coup de projecteur sur son héros principal, qui, en dépit de toutes ses faiblesses, est bien le héros de son épopée.

Callimaque recourait déjà à la figure apollinienne, dieu des poètes (principale facette de l'Apollon callimachéen), pour fournir un garant divin à sa conception de la création poétique. Ainsi, dans son *Hymne à Apollon*, Callimaque célèbre avec force le dieu des poètes, dont la connaissance le grandit (9-10) :

435 R. HUNTER, 1993, p. 75.

ὥπόλλων οὐ παντὶ φαίνεται, ἀλλ' ὅτις ἐσθλός·
ὅς μιν ἴδῃ, μέγας οὗτος, ὃς οὐκ ἴδε, λιτὸς ἐκεῖνος.

« Apollon ne se montre pas à tous, mais aux bons seulement. Qui le voit est grandi ;
qui ne le voit pas est abaissé⁴³⁶. »

Or Callimaque, en mettant en scène dans ses *Aitia* une épiphanie du dieu, témoigne de la connaissance intime qu'il a d'Apollon. Cette connaissance le couronne en tant que poète ; mieux, Apollon en personne appuie sa conception de la poésie dans le même hymne, à l'occasion d'une allégorie qui le confronte à l'Envie qui lui dit qu'elle n'aime que les poètes qui écrivent beaucoup (106-112) :

οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὃς οὐδ' ὅσα πόντος αἰεῖδει.
τὸν Φθόνον ὥπόλλων ποδί τ' ἤλασεν ὧδέ τ' εἶπεν·
Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ
λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.
Διοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι,
ἀλλ' ἥτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβὰς ἄκρον ἄωτον.

« "Il ne m'agréa, dit-elle, le poète de qui le chant n'est comme la grande mer. " Mais Apollon la repousse du pied, et parle : "Du fleuve assyrien aussi le cours est puissant, mais il traîne bien des terres souillées, bien du limon dans ses ondes. À Déo ses prêtresses ne portent pas l'eau de tout venant, mais celle-là qui sourd, nette et limpide, de la source sacrée, quelques gouttes, pureté suprême⁴³⁷." »

Apollon, en opposant par une image la concision de qualité (l'eau pure de quelques gouttes) à la quantité de mauvaise qualité (le fleuve bourbeux) est clairement le porte-parole de Callimaque. Comment ne pas penser en effet au fameux adage callimachéen μέγα βιβλίον μέγα κακόν (un livre long est un grand désastre) ? Par le biais de la figure d'Apollon, dieu des poètes par excellence, Callimaque affirme donc les modalités de sa poétique novatrice, qui privilégie la concision.

À l'instar de son maître, Apollonios exploite la richesse de la figure apollinienne, et en particulier sa lumière, pour promouvoir sa nouvelle conception de l'héroïsme. C'est dans cette optique que Jason, héros insignifiant, qui contrairement à ses compagnons n'a pas d'ascendance divine et ne figure pas dans le catalogue des Argonautes au début du chant I des *Argonautiques*, est auréolé d'une gloire lumineuse qui compense avec éclat sa faiblesse apparente. Cet éclat l'assimile à Apollon. Il ne cesse d'entourer Jason de sa puissance sublimatrice et bienfaisante, au point que certains passages du chant III pourraient être lus comme de véritables épiphanies de Jason-Apollon. Le déchaînement d'images de lumière dans les comparaisons qui émaillent la fin du chant III pourraient ainsi assimiler l'aristie de Jason, couronnement de son statut de héros dans le poème

436 Trad.E. CAHEN, *Callimaque, Les Origines-Réponses aux Telchines -Elégies- Epigrammes-Iambes et pièces lyriques-Hécalé-Hymnes* CUF, p. 222.

437 Trad.E. CAHEN, *Callimaque, Les Origines-Réponses aux Telchines -Elégies- Epigrammes-Iambes et pièces lyriques-Hécalé-Hymnes* CUF, p. 223.

d'Apollonios, à une épiphanie transposée du dieu de la lumière Apollon. En quelque sorte, Phoibos n'est donc pas absent du chant III. Son éclat se réfracte dans le personnage, figure pleinement apollinienne absorbant la lumière du dieu dans un phénomène de transfert magique d'énergie. Comme le dit R. Roux à propos des épiphanies d'Apollon : « (...) par ces Apollons de clarté, Eôos et Aiglétès, Jason se trouve affecté d'un caractère certainement traditionnel et folklorique de "héros de lumière"⁴³⁸ » Fort de la clarté d'Apollon, Jason accède alors pleinement au statut de héros. Un parallélisme entre un Jason apollinien et une Médée image d'Artémis sur terre, ποτνία θηρῶν, est d'ailleurs discernable dans le chant III, à travers une comparaison de Médée à Artémis montant sur son char (871-886).

Le poète alexandrin répond également à son maître en prenant un parti-pris hardi : l'image inaugural du départ de l'Argo, avec le fameux sillon qui trace son chemin dans l'obscurité a pu être interprété comme un symbole de civilisation (I,544-546). Il s'agit peut-être également d'une réponse à l'image du large employée par Callimaque : οὐκ ἄγαμαι τὸν αἰοιδὸν ὃς οὐδ' ὅσα πόντος αἰεῖδει, je n'aime pas le chant qui se déploie comme une vaste mer, où Apollonios signifierait que l'Argo, navire que l'on peut assimiler au poème lui-même⁴³⁹ puisque le texte se confond avec le voyage, est capable de tracer son chemin lumineux dans l'obscurité du πόντος poétique.

Apollon, à travers ses épiphanies et à travers la figure apollinienne de Jason, est donc un instrument d'Apollonios, qui place son poème sous le signe de la lumière et donc de Phoibos. A l'origine de l'épopée se trouve la lumière d'Apollon, éclatante et sublimatrice, plus brillante encore que celle de Zeus et d'Hélios. A l'origine de l'épopée se trouve surtout Apollonios⁴⁴⁰, poète démiurge qui manie la lumière avec une grande sensibilité artistique, en révélant son regard de peintre à travers une savante galerie de tableaux placés entre lumière et obscurité dont les *Argonautiques* sont comme le recueil.

438 ROUX, 1949, p. 40.

439 C'est notamment l'opinion de J. MURRAY dans son article « The construction of the Argo in Apollonius' *Argonautica* » (2005)

440 «By composing an epic in which he can make Apollo figure so prominently, Apollonius creates a close bond between his poetry and the poet's identity, symbolized by his name. Apollonius thus establishes himself as heir to the semi-mythical poetic personalities in the distant past whose names indicated their association with a divine inspirer, or reflected their activity as a poet.» (ALBIS, *Poet and audience in the Argonautica of Apollonius*, p. 23). Cette façon de se placer sous le patronnage d'un dieu proche de son propre nom est une démarche archaïque...en apparence. Apollon, chez Apollonios, n'est au fond qu'un masque. Le véritable dieu de la lumière dans les *Argonautiques* étant sans doute le poète lui-même.

2 Les Argonautiques, une galerie de tableaux ? Les motifs hellénistiques à la lumière des Argonautiques.

La lumière remplit nombre de fonctions au sein des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. Elle est un élément à la fois saisi dans son caractère concret et dans son abstraction, qui lui fait endosser des valeurs symboliques frappantes. Elle produit divers types d'effets par les parcours qu'elle emprunte. Elle scande, jette un éclairage émotionnel, relie. Mais dans bien des évocations, nous avons déjà eu l'occasion de constater l'incroyable puissance esthétique de la lumière par les éclairages artistiques qu'elle propose. Les épiphanies d'Apollon semblaient ainsi faire clairement référence à des modèles issus de la statuaire, en sculptant dans l'esprit du lecteur une image du dieu dans une posture familière et directement visible dans la pierre. La sculpture, avec son dialogue de la lumière et de la pierre, ou tout simplement en raison des matériaux qu'elle convoque (comme le marbre d'un blanc éclatant), est de fait un art intrinsèquement lié aux jeux de lumière. La peinture l'est encore davantage. Car là où il y a la lumière, il y a aussi la couleur. Or la poésie d'Apollonios transporte le lecteur dans un monde de couleurs ; la lumière, puissance créatrice de beauté, attire l'oeil du lecteur pour le séduire, avant même Médée, qui sera également séduite par la beauté lumineuse de Jason. L'écriture d'Apollonios est éminemment esthétique, au sens fort d'une attention aiguë aux effets de la sensation, qui modèlent sa sensibilité. Les évocations qui se succèdent dans son poème sont baignées d'une lumière vive et contrastée qui font évoluer le lecteur dans une galerie d'art hellénistique, ou donnent à voir des images originales qui sont des créations d'Apollonios.

Cette promenade littéraire et esthétique est néanmoins exigeante, comme souvent avec Apollonios de Rhodes, qui attend des connaissances littéraires et artistiques solides⁴⁴¹ de la part de son auditoire/lectorat, prérequis indispensable à la saisie de l'originalité de son entreprise poétique. L'écriture picturale qui se déploie au sein du poème construit alors des scènes topiques renvoyant à des œuvres d'art connues, où l'empreinte hellénistique se distingue pleinement, ou, de façon plus déroutante, modèle des images tout à fait originales dont le lecteur est en dernier recours l'unique créateur. En effet, la composition d'Apollonios, marquée par des jeux de lumière, donne généralement au lecteur suffisamment de clefs pour se représenter avec précision les images décrites, mais fait appel à la puissance de son imaginaire pour décider de la représentation finale.

441 La poésie d'Apollonios est une poésie de bibliothèque, marquée par des jeux érudits. Mais on ne peut pas jouer si on ne connaît pas les règles. La lumière fait partie de ce jeu, en fonctionnant comme un lieu d'interrogation générique, comme nous allons le voir. Elle se meut parfois elle-même en un élément ludique, comme dans le cas de la description de la balle d'Éros.

L'écriture apollonienne, par son usage esthétique de la lumière, comporte une forte dimension picturale. Elle renvoie dans un premier temps à une influence des œuvres d'art de la période hellénistique. Elle construit également des images tout à fait originales et même surprenantes, qui révèlent la sensibilité baroque d'un poète qui, par la clarté de ses évocations, attend du lecteur qu'il illustre son poème à mesure qu'il le lit, comme le suggère avec force M. De Forest : « Apollonius expects us both to write his book and to illustrate it. He hands us the brush and enough information to paint the scenes he describes. The more we know about art, the more realistic the pictures become. If we cooperate with Apollonius, we can see the pictures ; if we are really clever, we will be deceived into thinking they are real⁴⁴². ». L'accès à l'imaginaire apollonien est le privilège des « *happy few* ». Il dépend d'une érudition intelligente et distanciée, capable de comprendre qu'en fin de compte, elle ne renvoie jamais qu'à elle-même et aux représentations qui jaillissent de l'imaginaire individuel. Le poète attend donc une participation active de son lecteur à la création du sens de son œuvre. Il guide, mais n'impose pas. Les images lumineuses que brosse Apollonios sont de fait en nous.

L'influence de l'art hellénistique sur la poésie d'Apollonios et sur la formation de son écriture scripturale est avant tout une donnée particulièrement évidente. Apollonios de Rhodes est bien un homme de son temps, favorable aux innovations littéraires et artistiques en général. Comme les deux Syracusaines de l'*Idylle XV* de Théocrite, qui admirent un manteau lors de la fête d'Adonis, le poète devait fréquenter à Alexandrie des galeries d'art où étaient exposées des œuvres qui exploitaient à l'envi les jeux de lumière. C'est du moins l'hypothèse que formule P. Green, qui explique la sensibilité à la lumière d'Apollonios de Rhodes par son rattachement à un contexte historique favorable à l'épanouissement des arts et à l'apparition d'innovations : « Alexandria was full of artists, and their commissioned work would be seen everywhere. We catch glimpses of this in Theocritus, who sketches a pair of chattering Syracusan ladies admiring the tapestries and their artwork in the royal palace, and in one of Herondas *Mimes*, where, again, we find two silly women praising the realism of various paintings and sculptures in the great temple of Asclepius on Cos (the realism, clearly, extends to the viewers as well as what they view). This ubiquity of public murals, tapestries, and reliefs may also help to explain Apollonius' remarkable awareness of the play and effect of light : dawn glow, the sun's rays glancing off water, the *chiaroscuro* of fields under the mountain peaks. No other Greek poet (with the notable exception of Pindar) has quite this sensitivity⁴⁴³. » La sensibilité d'Apollonios a effectivement dû être modelée par une telle

442 *Apollonius' Argonautica A callimachean epic*, 1994. p. 147. Où l'on retrouve l'oscillation contante chez Apollonios entre la lumière abstraite et la lumière concrète. L'écriture de la lumière est un défi d'écriture, car la lumière est ineffable.

443 P.GREEN, 1993, p. 206.

fréquentation des galeries d'art. Heureusement, l'usage qu'il fait de cette expérience est beaucoup moins superficiel que les appréciations esthétiques des Syracusaines de Théocrite. La référence implicite à certaines œuvres qui étaient des lieux communs de l'art hellénistique met au contraire en place des évocations vives baignées d'une lumière fascinante, où se côtoient divers aspects de cet art si particulier qui mêlait déjà le grotesque et le sublime, dessinait des scènes burlesques et saisissait les effets de toutes les passions humaines. Les personnages qui donnent lieu à ces évocations lumineuses semblant tout droit sorties d'un atelier d'art de la période hellénistique sont tous liés au thème de l'amour. Il s'agit d'Aphrodite, d'Éros et d'Hylas.

A Aphrodite : jeux de reflets et saisie de l'intimité féminine.

Aphrodite, déesse de l'amour, c'est-à-dire incarnation féminine du principe souverain qui court dans tout le poème d'Apollonios, fait l'objet de deux évocations marquées par des jeux de lumière. La première a lieu lors du fameux passage de l'*ekphrasis* du manteau de Jason, étoffe elle-même lumineuse qui, par la densité iconographique qu'elle présente, est elle-même assimilable à une vaste fresque. Ce passage comporte en son centre place significative) une description de la déesse de l'amour se mirant dans un bouclier ((I, 741-746) :

Ἐξείης δ' ἤσκητο βαθυπλόκαμος Κυθήρεια
 Ἄρεος ὀχμάζουσα θοὸν σάκος· ἐκ δέ οἱ ὤμου
 πῆχυν ἔπι σκαιὸν ζυνοχὴ κεχάλαστο χιτῶνος
 νέρθεν ὑπὲκ μαζοῖο· τὸ δ' ἀντίον ἀτρεκὲς αὐτῶς
 χαλκεῖη δείκηνον ἐν ἀσπίδι φαίνεται ἰδέσθαι.

« A la suite était figurée Cythérée aux lourdes tresses, qui tenait fortement l'agile bouclier d'Arès. Or, de son épaule, l'attache de sa tunique avait glissé sur le coude gauche et passait sous le sein. Et en face d'elle, exactement reproduite, son image apparaissait sur le bouclier de bronze. »

Cette description d'Aphrodite se mirant dans un bouclier témoigne de l'extrême attention portée par le poète aux phénomènes d'optique et notamment de réflexions. L'aspect poli du bronze permet une réflexion parfaite de la déesse de l'amour, qui met un objet ordinairement utilitaire et guerrier au service de la contemplation de sa propre image. Une telle scène, située au sommet du manteau de Jason, assoit la domination de l'amour sur la guerre et se communique à l'ensemble de l'épopée. Elle trouve des correspondants dans deux œuvres d'art qui sont parvenues jusqu'à nous. La première, la célèbre mosaïque de la bataille d'Isos, donne à voir le visage d'un guerrier dans un bouclier. La seconde permet un rapprochement plus direct encore et présente Thétis dans la forge d'Héphaistos, copie romaine d'un original hellénistique. La nymphe y contemple à nouveau son

reflet dans un bouclier. Cette image de reflet sur une étoffe constitue un adunaton artistique. Seule l'écriture est en mesure de proposer un jeu d'imbrications de lumières aussi sophistiqué.



La bataille d'Issos, musée archéologique national de Naples



Thétis dans la forge d'Héphaistos, musée archéologique national de Naples

Le chant III présente une autre image d'Aphrodite, toujours occupée à se parer, mais dans un contexte tout différent. Le début du chant III, qui marque une rupture avec le reste de l'épopée, prend place dans le domaine divin. L'or qui étincelle dans tout ce prélude est le marqueur de la présence divine et en particulier des divinités de l'amour. Mais cet or lumineux est également un pigment de couleur qui rappelle certaines statues de l'époque hellénistique. L'image d'Aphrodite en train de se coiffer avec une épingle d'or renvoie implicitement à une représentation sculpturale courante de la déesse de l'amour à sa toilette⁴⁴⁴(III, 43-47) :

ἡ δ' ἄρα μούνη
ἦστο δόμῳ δινωτὸν ἀνὰ θρόνον, ἅντα θυράων.
Λευκοῖσιν δ' ἐκάτερθε κόμας ἐπιειμένη ὤμοις
κόσμι χρυσείῃ διὰ κερκίδι, μέλλε δὲ μακροῦς
πλέξασθαι πλοκάμους·

Elle était donc seule en sa demeure, assise devant sa porte sur un siège ciselé.
Laisant tomber de chaque côté ses cheveux sur ses blanches épaules, elle les divisait
avec une épingle d'or et s'apprêtait à les tresser en longues tresses.

L'intimité du moment choisi (Aphrodite est seule et accomplit un geste quotidien) relève bien de l'esthétique hellénistique qui prisait le burlesque, et renvoie à un véritable canon statuaire. La déesse de l'amour est juchée sur un siège ciselé (δινωτὸν ἀνὰ θρόνον) qui rappelle la position d'Aphrodite sur une statuette de Tanagra (reproduite plus loin, à l'occasion de l'évocation de la balle d'Éros). La blancheur de son corps est soulignée par une hyperbate expressive Λευκοῖσιν (...) ὤμοις qui fait directement écho à la disjonction des vers 154-55 : φαεινῷ (...) κόλπῳ, qui renchérissent sur

⁴⁴⁴« Ohne Zweifel ist die Darstellung sich friesierender Aphroditen in der bildenden Kunst vom späten 4. Jh an ein Gemeinplatz. » (C. PIETSCH, *Die Argonautika des Apollonios von Rhodos*).

la blancheur du corps d'Aphrodite. Cette blancheur lumineuse renvoie par ailleurs à un code pictural bien connu, qui préconise de représenter les hommes la peau tannée (couleur fauve) et les femmes la peau blanche (d'un blanc laiteux et éclatant). Mais l'emploi de l'adjectif λευκός renvoie explicitement à la statuaire. Le blanc que désigne ce terme est plus spécifiquement celui du marbre²⁹³ (*DELG*), avec l'éclat si particulier qui lui est associé. D'autre part, l'or de l'épingle qu'Aphrodite utilise pour se coiffer n'est pas sans rappeler l'association courante de la lumière de l'or et de l'éclat du marbre des sculptures grecques. Certaines de celles qui nous sont parvenues comportent effectivement des traces de peinture dorée, notamment dans les cheveux. Si Apollonios ne dit rien de la couleur des cheveux d'Aphrodite, l'or de l'épingle semble néanmoins se communiquer à l'ensemble de sa chevelure pour qui connaît l'art hellénistique.

Une statue du III^e siècle av. J.-C, retrouvée en plus à Rhodes, lieu de naissance ou d'exil d'Apollonios, fournit un correspondant sculptural parfaitement adaptée à l'évocation de cette scène. Par ailleurs, un vase centuripe, qui donne à voir une femme à sa toilette de face, fournit un complément pictural à cette description lumineuse de la déesse de l'amour. Apollonios avait peut-être en tête une peinture, comme le suppose Webster : « Apollonius may, given the detail of the scene, be describing a painting. The description of the "turned" chair and the fact that the goddess is so specifically described as "facing" the door suggests this⁴⁴⁵ »



Aphrodite Anadyomène, Musée de Rhodes.



Vase centuripe, Musée de Catania.

⁴⁴⁵ *Hellenistic poetry and art*, p. 55.

La lumière, puissance dont les effets apparaissent dans l'écriture picturale d'Apollonios, ne pouvait pas ne pas illuminer la figure d'Aphrodite, déesse de la beauté saisie dans ses gestes les plus intimes à l'époque hellénistique. Son fils Éros est également entouré de lumière dans l'évocation toute picturale du jeu d'osselets dans le jardin de Zeus et fait l'objet d'un deuxième tableau.

B Éros aux joues rouges et à la balle, un motif artistique ?

Comme dans le cas de sa mère Aphrodite, Éros est évoqué dans un cadre pictural qui le donne à voir en train de jouer aux osselets avec Ganymède dans le jardin de Zeus (III, 117-122) :

(...) Ἀμφ' ἀστραγάλοισι δὲ τῶγε
χρυσείοις, ἃ τε κοῦροι ὁμήθεες, ἐπιόωντο.
Καί ῥ' ὁ μὲν ἤδη πᾶμπαν ἐνίπλεον ᾧ ὑπὸ μαζῶ
μάργος Ἔρως λαιῆς ὑποΐσχανε χειρὸς ἀγοστόν,
ὀρθὸς ἐφεστηώς· γλυκερὸν δέ οἱ ἀμφὶ παρειὰς
χροίῃ θάλλεν ἔρευθος.

Tous deux jouaient avec des osselets en or, comme des garçons du même âge. Et l'insolent Éros en avait déjà une pleine poignée dans sa main gauche qu'il serrait contre sa poitrine, debout et tout droit, et ses deux joues se couvraient d'une douce rougeur.

La seule référence aux osselets renvoie à un motif pictural. Comme il convient aux dieux, ces osselets sont en or (χρυσείοις). Mais là encore, cet or pourrait renvoyer aux pigments de couleurs des statues, notamment celles de Tanagra, qui comportent encore certaines traces de couleur, et par leur modelé délicat qui saisit si bien les gestes féminins et enfantins, fournissent un correspondant séduisant aux évocations subtiles d'Apollonios de Rhodes. Une statuette représente deux jeunes filles s'adonnant à ce passe-temps :



Deux jeunes joueuses d'osselet, British Museum, Londres.

Elle comporte encore quelques traces de peinture, dans les cheveux et sur le socle. Les osselets ont l'air jaunes. La chevelure d'une des joueuses est d'un brun qui tire sur le rouge. Les

joues d'Éros se colorent également d'une rougeur qui peut renvoyer tout à la fois à son âge (les joues des très jeunes enfants sont d'une rougeur naturelle, et Éros est représenté comme tel), à sa fierté (tout comme Jason dont les joues s'empourprent lorsqu'il se saisit de la toison d'or) et à son rôle de dieu de l'amour. Le rouge est de fait la couleur érotique par excellence. Elle domine donc à ce titre l'ensemble des *Argonautiques*. Hypsipyle et Médée rougissent face à Jason ; le manteau de l'Aisonide est lui-même d'un rouge solaire, comme le suggère la comparaison qui s'y applique (I, 724-726) :

Τῆς μὲν ῥήϊτερόν κεν ἐς ἡέλιον ἀνιόντα ὅσσε βάλοις,
ἢ κεῖνο μεταβλέψειας ἔρευθος

Il serait plus aisé de fixer en face le soleil à son lever que jeter les yeux sur la couleur rougeoyante de ce manteau.

Cette rougeur se répercute ensuite dans la rougeur de l'astre auquel Jason est comparé. La couleur rouge, symbole érotique, tisse un réseau des correspondances entre les personnages de l'épopée. Mais il faut bien avoir à l'esprit que la couleur, dans l'Antiquité, est une phénomène où le jeu de la lumière joue bien davantage que l'aspect chromatique. C'est ce que rappelle Webster en commentant l'extrait cité ci-dessus : « Greek color terms, which seem to refer more to a play of light upon surfaces than to what we think as hue, are never parallel to ours⁴⁴⁶. » La rougeur qui apparaît sur les joues d'Éros associe en tout cas directement la couleur rouge au dieu qui incarne la symbolique à laquelle elle renvoie. Mais ce qui associe le plus l'évocation du jeune dieu à la lumière est la description de sa balle, un des plus beaux passages de tout le poème (III, 137-141) :

Χρύσεα μὲν οἱ κύκλα τετεύχεται· ἀμφὶ δ' ἐκάστῳ
διπλόαι ἀψῖδες περιηγέες εἰλίσσονται·
κρυπταὶ δὲ ῥαφαὶ εἰσιν· ἔλιξ δ' ἐπιδέδρομε πάσαις
κυανέῃ. Ἀτὰρ εἴ μιν ἑαῖς ἐνὶ χερσὶ βάλοιο,
ἀστήρ ὥς, φλεγέθοντα δι' ἠέρος ὀλκὸν ἴησι.

« Elle est formée d'anneaux en or ; chacun, de part et d'autre, est entouré de deux bagues qui les cerclent ; mais les sutures sont invisibles et un méandre de smalt court sur toute leur surface. Si tu lances cette balle pour la recevoir dans tes mains, telle une étoile filante, elle trace dans l'air un rayon lumineux⁴⁴⁷. »

Ce passage fait percevoir le plaisir qu'a le poète à évoquer un objet lumineux difficilement représentable. Aphrodite cherche à charmer son fils par le biais d'une comparaison qui propose une ouverture cosmique (puisque le jouet se transforme en étoile) particulièrement séduisante, en conjuguant les attraits du jeu et du pouvoir. La circularité de l'objet est soulignée avec insistance, comme pour bien suggérer l'analogie qu'il est possible d'établir entre cette balle et la voûte

446 B.H FOWLER, *The Hellenistic aesthetic*. 1989, p.17.

447 Trad. F. VIAN, CUF, t.II, p. 56.

céleste⁴⁴⁸, qui comporte un contraste entre l'obscurité et la lumière, puisque sa surface est faite de smalt (c'est ainsi que F. Vian traduit l'adjectif *κυανή*, qui renvoie à un bleu sombre tirant sur le noir) l'évocation d'un objet aussi trivial que cette balle donne lieu à une envolée cosmique qui touche au sublime grâce à l'évocation de la lumière. Du reste, cette représentation d'Éros à la balle peut trouver certains correspondants²⁹⁸ dans des œuvres d'art hellénistiques. Une autre statuette de Tanagra donne ainsi à voir Éros sur les genoux d'Aphrodite qui lui présente un fuseau (?) ou une balle :



Aphrodite et Éros, Musée de l'Hermitage.

Cette statuette, remarquablement conservée, fait encore une large place à la couleur rouge. Le siège ouvragé sur lequel est juchée Aphrodite semble correspondre à celui de la déesse au début du chant III des *Argonautiques*. La balle comporte encore quelques traces de bleu, mais rien ne permet d'établir un rapprochement évident entre cette œuvre et la description d'Apollonios, qui dit bien la séduction de la brillance de l'or, si importante au sein du mythe de la toison d'or, objet lumineux qui dessine l'horizon de la quête. Une dernière référence à la peinture hellénistique, plus évidente que dans ce dernier cas, apparaît lors de l'épisode de l'enlèvement d'Hylas, qui donne lieu à des jeux de lumière expressifs.

448 Trad. F. VIAN, CUF, t. II, p. 56. 297 Ou tout simplement à une étoile, comme le suggère HUNTER, 1989 : « Stars were thought to be physical », p. 114. L'intrication de tous ces anneaux pourrait faire songer à des méridiens qui parcourent la voûte céleste. Même si cette balle, au fond, ne saurait avoir de représentation plastique adéquate. Elle constitue un passage marqué par l'autotélicité, où ce qui compte est l'évocation de la lumière pour elle-même. C'est dans de tels moments qu'Apollonios atteint au sommet de son art.

C Hylas, un Narcisse parmi les Argonautes ?

L'épisode de l'enlèvement d'Hylas par les Nymphes, qui intervient à la fin du chant I, convoque des effets de reflets et des jeux de couleur qui rendent l'évocation dynamique (I, 1228-1233) :

ἡ δὲ νέον κρήνης ἀνεδύετο καλλινάοιο
νύμφη ἐφουδατὶ· τὸν δὲ σχεδὸν εἰσενόησεν
κάλλει καὶ γλυκερῇσιν ἐρευθόμενον χαρίτεσσιν.
Πρὸς γάρ οἱ διχόμηνις ἀπ' αἰθέρος ἀνγάζουσα
βάλλε σεληναίη. Τὴν δὲ φρένας ἐπτοίησεν
Κύπρις, ἀμηχανίη δὲ μόλις συναγείρατο θυμόν

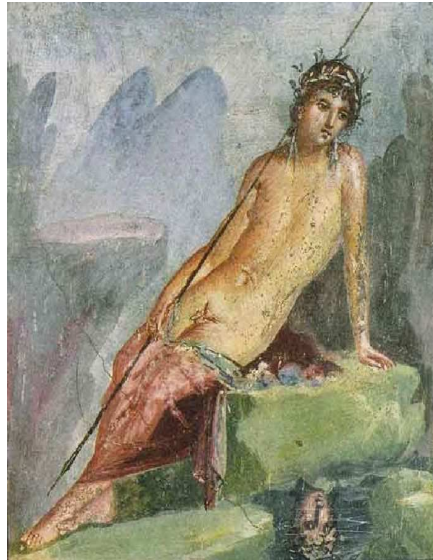
« Or la nymphe de la source au beau courant venait de surgir à la surface de l'eau : elle aperçut près d'elle [Hylas] dont la beauté et les grâces charmantes se teintaient de rose à la lumière de la pleine lune qui l'éclairait du haut du ciel. Et Cypris affola son cœur : elle eut peine, dans sa stupeur, à rassembler ses esprits. »

Là encore, la lumière jette sur ce tableau un éclairage érotique, en auréolant la figure d'Hylas de grâce. Apollonios s'attarde sur la description du cadre dans lequel Hylas a été enlevé en raison de son potentiel pictural, qui mobilise plusieurs jeux de lumière. C'est d'abord la sensualité érotique de la lumière lunaire qui l'intéresse ; Hylas, dans la légende, n'est pas forcément enlevé de nuit. Il s'agit d'un choix d'Apollonios, choix d'autant plus frappant que la lumière lunaire est peu présente dans son œuvre, et s'attache généralement à la figure de Médée, en toute logique, puisque la lune réfracte une lumière incidente perçue comme passive et féminine. Mais cette lumière lunaire chargée de connotations féminines pourrait, en s'appliquant à Hylas, renvoyer à la relation pédérastique qui l'unit à Héraklès, relation où il joue le rôle d'éromène (c'est-dire le rôle passif). Quoiqu'il en soit, la dimension d'attraction érotique que revêt la lumière jette un coup de projecteur sur Hylas de façon évidente. Elle souligne avec vivacité et subtilité le grandissement du personnage, caractérisé par sa douceur et ses grâces. Le participe présent ἐρευθόμενον renvoie à une idée de rougissement, couleur qui constitue un attendu dans la poétique d'Apollonios de Rhodes ; mais F. Vian fait bien de traduire ce rougissement par une couleur plus diluée et plus pâle, le rose. La lueur de la lune n'est de fait pas aussi violente que le rayonnement du soleil. Il faut par ailleurs imaginer le rendu de cette scène sur un tableau : un rai de lumière incidente se poserait sur le tendre corps du jeune homme, échanton semblable à Ganymède, dont les joues rosiraient délicatement. Un tel tableau confère à Hylas une grâce extrême, presque féminine. Séduite par cette grâce, la nymphe à peine sortie de l'eau tombe aussitôt amoureuse du jeune homme sous l'effet de Cypris. La lumière lunaire réhausse la beauté d'Hylas, placé dans une posture statique affectionnée d'Apollonios, qui peut mettre en œuvre un effet d'*enargeia*⁴⁴⁹ où l'image tire sa puissance de sa fixité. Elle est baignée d'une lumière qui semble

449 Ces images statiques ont en effet plus de puissance évocatrice et peuvent être traitées pour elles-mêmes, avec les

abolir le temps et les suspendre.

L'autre effet lumineux qui apparaît dans cet épisode et peut faire l'objet d'une mise en scène picturale est celui du reflet sur l'eau⁴⁵⁰, à l'instar d'Aphrodite se mirant dans le bouclier d'Arès. Il n'est pas explicitement fait référence dans le cas d'Hylas à son reflet dans l'eau limpide, mais la grâce féminine du jeune homme évoque les représentations de Narcisse au bord de l'eau, jeune homme au repos dans une posture presque lascive. Deux de ces représentations proviennent de Pompéi, et sont sans doute des copies de modèles hellénistiques :



Narcisse au repos, Pompéi, maison de Lucretius Fronto.

La scène de l'enlèvement d'Hylas donne lieu à un éclairage doux et stylisé. La description de la réaction d'Héraclès à la nouvelle de la disparition de son amant est également picturale. Par contraste, elle le donne à voir dans les ténèbres (διὰ κνέφας, I, 1255) ; son sang noir (κελαινὸν (...) αἷμα, I, 1262) bouillonne dans ses veines. La colère le fait ressembler à un taureau piqué par un taon qui gémit de douleur³⁰⁵ et s'échappe du pâturage avec furie (I, 1265-1270). Une opposition se donne donc à lire entre les deux membres du couple que forment Héraclès et Hylas. Elle se traduit à travers des codes lumineux contrastifs. D'un côté, Hylas est plein de douceur et de grâce. Une lumière subtile rehausse sa beauté. De l'autre, Héraclès est marqué par la noirceur et la colère. Cette opposition entre l'ombre et la lumière est un principe essentiel de l'art pictural en général, et de l'esthétique baroque en particulier. Ce regard de peintre baroque s'applique d'ailleurs parfaitement à

effets lumineux qui lui sont associées. PHINNEY qui a consacré un article au regard de peintre d'Apollonios, rapporte une citation du critique H. PRESCOTT qui confirme cette tendance : « Apollonius enjoys the stationary and picturesque scene. » (« Hellenistic painting and the poetic style of Apollonius », *CJ*, vol. 62, 1967, p. 145-149, p. 145).

⁴⁵⁰ « A related preoccupation, again common to Hellenistic poetry and art, is with the visual effects of reflected light. In poetry, Apollonius is our major source of instances. The most striking example is to be found in the passage describing the rape of Hylas by the nymph of the spring called Pegae. » Zanker, *Modes of viewing in Hellenistic poetry and art*, 2004, p. 61.

l'écriture d'Apollonios.

Certaines évocations des *Argonautiques* présentent donc un caractère pictural net qui entre en résonance avec les *topoi* et les canons de la période hellénistique, en faisant parfois explicitement référence à des œuvres connues qui sont parvenues jusqu'à nous. Les éclairages que la lumière projette sur ces tableaux poétiques semblant tout droit sortis d'un atelier d'art hellénistique sont au service d'objectifs variés. La lumière joue dans tous les cas un rôle de puissance esthétique au service du grandissement de la beauté des personnages évoqués, qui ont tous un rapport direct au thème de l'érotisme (Éros, Aphrodite, Hylas) si prégnant dans l'épopée novatrice d'Apollonios. Mais selon les cas, elle est créatrice de couleurs (l'or, le rouge et le blanc étant prédominants) ou se réfracte dans des effets de reflets, qui donnent à voir les personnages absorbés par la contemplation de leur propre image. Un véritable phototropisme anime l'œuvre d'Apollonios, qui invite le lecteur à la contemplation des images et de leur lumière, à l'instar des personnages représentés. D'autres scènes qui convoquent davantage d'effets de contraste entre la lumière et l'obscurité pourraient encore être étudiées, comme l'invocation à Hécate par Jason déjà mentionnée plusieurs fois au cours de cette étude. Pour terminer ce recueil en forme de galerie de tableaux, nous allons nous arrêter sur les jeux autotéliques de la lumière chez Apollonios de Rhodes.

D Les jeux autotéliques de la lumière chez Apollonios de Rhodes : une victoire définitive sur l'obscurité ?

Ces dernières remarques sur la lumière apollonienne feront figure d'apostille en forme de semi-conclusion. La lumière, principe esthétique privilégié de la poétique apollonienne, au terme de ses nombreux parcours qui ne cessent de l'enrichir et de la transformer, se voit parfois dotée d'une forte autonomie, qui en fait un lieu d'expériences ludiques et autotéliques, comme si la construction de la lumière par l'écriture devenait en quelque sorte une fin en soi. Le caractère plastique de la lumière, qui trouve des correspondants concrets dans les œuvres de la période hellénistique, mais aussi lumière qui n'est qu'une pure œuvre de mots, un jeu de construction lumineux qui n'a d'existence que dans l'imaginaire du poète en quête d'images toujours plus esthétiques. C'est dans cette optique que la lumière prend parfois une dimension fortement autotélique en ne renvoyant qu'à elle-même.

C'est que la lumière est un élément pictural essentiel dont le rendu est loin d'être simple. Pour parvenir à une représentation convaincante de cet élément lui-même, une technique aboutie est nécessaire. Ce qui vaut pour le domaine pictural s'applique également en littérature, où l'évocation de la lumière pose parfois problème. Apollonios de Rhodes, avec son regard de peintre, nous l'avons vu, est particulièrement sensible aux effets lumineux qu'il tente de rendre avec la plus grande finesse possible. Parfois, c'est la lumière elle-même qui l'intéresse, au risque de créer des images qui résistent à la représentation concrète. Il serait par exemple bien difficile de trouver un correspondant concret et plastique à la description qui est faite du manteau de Jason, pure création littéraire qui rejette d'ailleurs explicitement la représentation. La comparaison à l'orée de l'*ekphrasis* du manteau contruit un objet aveuglant et tout bonnement impossible à imaginer :

Τῆς μὲν ῥήτερόν κεν ἐς ἡέλιον ἀνιόντα
ὅσσε βάλοις, ἢ κεῖνο μεταβλέψειας ἔρευθος (I, 724-726)

Il serait plus aisé de fixer en face le soleil à son lever que jeter les yeux sur la couleur rougeoyante de ce manteau.

Or le soleil, pas plus que la mort, ne se regarde en face. La Rochefoucauld et un minimum d'expérience nous l'apprennent. La lumière aveuglante qui émane de ce manteau tout de lumière constitue paradoxalement un obstacle à la perception en interdisant une représentation nette et définitive de l'objet décrit. C'est l'un des écueils -et des intérêts- de l'évocation de la lumière pour elle-même. Elle atteint un paroxysme esthétique dans l'évocation de la balle de Zeus destinée à devenir la balle d'Éros, qu'Aphrodite promet à son fils Éros en échange de ses services obéissants. Ce jouet sphérique est l'objet d'un marchandage. Il pousse à Éros à agir ; il s'agit donc d'une sorte d'actant, qui fait que la description de cet objet n'est pas totalement gratuite. Mais l'évocation des

effets lumineux qui parcourent cette balle-météore révèle tout de même le plaisir que prend le poète à évoquer un objet qui est une pure abstraction (III, 135-141) :

σφαῖραν εὐτρόχαλον, τῆς οὐ σύγε μείλιον ἄλλο
χειρῶν Ἡφαίστοιο κατακτεατίσση ἄρειον.
Χρύσεια μὲν οἱ κύκλα τετεύχεται· ἀμφὶ δ' ἐκάστω
διπλόαι ἀψῖδες περιηγέες εἰλίσσονται·
κρυπταὶ δὲ ῥαφαὶ εἰσιν· ἔλιξ δ' ἐπιδέδρομε πάσαις
κυανέη. Ἀτὰρ εἴ μιν ἑαῖς ἐνὶ χερσὶ βάλοιο,
ἀστήρ ὥς, φλεγέθοντα δι' ἡέρος ὀλκὸν ἵησι

C'est une balle légère, telle que tu ne pourrais recevoir plus beau cadeau des mains d'Héphaïstos. Elle est formée d'anneaux d'or ; chacun, de part et d'autre, est entouré de deux bagues qui les cerclent. Mais les sutures sont invisibles et un méandre de smalt court sur toute leur surface. Si tu lances cette balle pour la recevoir dans tes mains, telle une étoile filante, elle trace dans l'air un rayon lumineux.

Un réel travail d'orfèvrerie anime la description de cette balle qui a fait couler beaucoup d'encre. L'interprétation symbolique qui prévaut est bien sûr que cette balle, avec sa sphéricité, pourrait représenter le monde. Les intrications d'anneaux qui construisent le jouet font en effet songer aux tracés des méridiens sur la voûte céleste. En jouant avec cette balle, Éros pourrait donc jouer avec le monde entier qu'il tient dans sa main⁴⁵¹. Mais derrière Éros, c'est également le poète qui s'amuse. Aphrodite ne tient pas cet objet en main ; elle ne fait que l'évoquer. Il s'agit donc bien d'une pure construction littéraire, qui n'apparaîtra plus dans la suite du poème. Il s'agit bien d'un passage d'autotélicité, qui construit un objet complexe caractérisé par la variété des effets lumineux qui s'y mêlent : l'or des anneaux y fournit une première source de lumière (Χρύσεια μὲν οἱ κύκλα). La circularité de la balle est soulignée à plusieurs reprises : εἰλίσσονται·; ἔλιξ, comme si cette sphéricité pouvait refléter la façon dont la description se love également sur elle-même. Une dialectique entre l'ombre et la lumière est mise en place, puisqu'un méandre de *smalt* (autrement dit bleu sombre : c'est ainsi que F. Vian traduit l'adjectif κυανέη). Cette couleur bleu sombre qui parcourt la surface parfaitement unie de la balle rappelle la couleur de la voûte céleste la nuit. Ce contraste entre la brillance de l'or et le smalt⁴⁵² rappelle la lumière d'une nuit étoilée et confère à cet objet une dimension cosmique, qui éclate dans la comparaison finale de la balle à une étoile filante. La comparaison finale couronne en effet l'attrait lumineux de l'objet qui séduit l'Amour lui-même.

Éros s'accroche à sa mère et le supplie de lui donner cette balle sur le champ, αὐτοσχεδόν (III, 148) Apollonios, qui manie à merveille les comparaisons, pourrait bien se cacher derrière la figure d'Aphrodite et se servir en général de la lumière pour séduire le lecteur au sein de son poème où l'amour et la lumière sont des principes souverains. L'évocation de cette balle montre que la

451 Ces anneaux peuvent également représenter les constituants d'une sphère armillaire.

452 La description de la balle d'Éros présente certains points communs avec la description de la corbeille d'Europé dans l'*Europé* de Moschos, passage structuré selon une composition annulaire qui installe l'évocation dans l'autotélicité.

lumière est un jeu, dans la continuité des retournements ludiques que le poète fait sans cesse subir à la lumière. Ce passage de la balle d'Éros est à notre sens l'une des plus belles évocations lumineuses des *Argonautiques*. Une synthèse des différentes facettes de la lumière apollonienne pourrait être trouvée dans cette représentation iconographique :



Hélios, Musée archéologique national de Naples.

Cette fresque pompéienne donne peut-être sans le vouloir la meilleure représentation possible de la balle d'Éros telle qu'elle est décrite chez Apollonios de Rhodes. Elle fait aussi un e synthèse de nombres de manifestations lumineuses que nous avons vues. Hélios tient un globe dans sa main, de couleur bleu-gris, cerclé de deux anneaux d'or. Il s'agit d'un évident symbole cosmique. Sa tête est surmontée d'une auréole lumineuse d'où s'échappent des piquants solaires, comme les cimiers du casque d'or d'Aiétés. La nudité et l'aspect juvénile du dieu pourraient permettre de le rapprocher de Phoïbos-Apollon ; le personnage porte par ailleurs un manteau rouge et scintillant jeté sur ses épaules, ce qui rappelle le séduisant manteau de Jason. Dans sa main droite, le dieu tient une sorte de baguette, instrument de magie qui pourrait référer indirectement au personnage de Médée. Dans une dernière perspective enfin, cette baguette ressemble au calame d'Apollonios de Rhodes, poète à l'origine de tous les effets lumineux que nous venons de citer. C'est sur ce tableau d'une lumière aux beaux scintillements moirés qu'il convient de mettre fin à notre réflexion.

Conclusion

Étudier le thème de la lumière et de l'obscurité était donc un moyen privilégié d'appréhender au plus profond les différentes mutations de l'époque hellénistique. Ces mutations opèrent sur plusieurs plans, certes différents mais complémentaires, voire intriqués. Sur le plan linguistique, une étude lexicale détaillée des termes renvoyant à la lumière et à l'obscurité a permis de saisir le travail de philologie accompli par celui qui occupa le poste de directeur de la Bibliothèque d'Alexandrie. La mémoire et la pratique du corpus homérique surgissent à chaque occurrence et tendent à un infléchissement du choix lexical vers des emplois tragiques, dans un mouvement assez commun chez les poètes de l'époque alexandrine. Cette étude lexicale a permis de poser des jalons pour l'ensemble des points examinés par la suite.

Sur le plan géopolitique, les jeux de lumière et d'obscurité ont permis de mettre au jour une construction complexe de l'espace-temps qui opère comme un reflet des conceptions hellénistiques et un essai de cartographie : les dieux, placés en retrait de l'épopée, prennent une dimension tragique ou présentent une inconsistance qui pousse à les réduire à de simples métaphores de phénomènes naturels et physiques observables. La lutte quasi empédocléenne de la lumière et de l'obscurité qui met constamment aux prises les Argonautes avec les forces opposées de la civilisation et de la barbarie reflète les inquiétudes d'une littérature qui s'écrit pour la première fois dans le contexte de double culture de l'Égypte ptolémaïque. Un mouvement de nostalgie du passé s'observe dans l'itinéraire de l'Argo, machine à voyager dans le temps, hétérotopie qui emmène les héros à la rencontre des origines de la colonisation grecque et du fondement de leur civilisation, qui se construit surtout en opposition par rapport à ce qui n'est pas elle. La confrontation avec les peuples du Pont entre en résonance avec les acquis encore fragiles de la Grèce de l'époque alexandrine, qui peine à consolider les frontières de l'Empire tout neuf légué par Alexandre le Grand.

Cette conception spatio-temporelle a des implications sur le plan anthropologique et sociologique : la lutte de la lumière et de l'obscurité, en remettant en question les valeurs traditionnelles de l'héroïsme, interroge également en question les place respectives de l'homme et de la femme. Dans le domaine masculin, l'éclat guerrier des armes fait place à une lumière séductrice, tout aussi redoutable et efficace pour parvenir à ses fins dans une société civilisée marquée par les rapports de diplomatie. Dans le domaine féminin, la nuit conserve sa consubstantialité archaïque avec la terre, la mer et la féminité. Elle devient néanmoins le théâtre de l'émancipation féminine en offrant aux femmes la possibilité de manifester leurs pouvoir d'action héroïque. La nuit sert également pour l'un et l'autre sexe de rite de passage : elle accompagne l'évolution de Médée et fait

basculer les héros masculin vers leur virilité après un passage par l'expérience de la féminité. Au cours de cette étude sur l'héroïsme, la valeur d'interrogation métapoétique de la lumière et de l'obscurité a pu faire son apparition pour s'étendre à l'ensemble du poème.

Sur le plan littéraire enfin, la dialectique de la lumière et de l'obscurité permet de poser l'hypothèse que l'épopée des Argonautes, qui correspond a priori à un choix fort saugrenu de la part d'Apollonios à l'époque alexandrine, peut en réalité s'appréhender comme un recueil poétique qui se conforme aux attentes poétiques du temps. Unité morcelable, l'oeuvre d'Apollonios présente alors davantage les traits d'un recueil que d'une épopée au long cours. La succession intensément marquée dans les *Argonautiques* des levers et couchers de soleil dessine des épisodes qui acquièrent une forte autonomie. Collection d'*épyllia*, recueil de récits de fondation, les *Argonautiques* peuvent également se lire comme un hymne géant et éclaté à Apollon, dieu signature autour duquel s'amorce un dialogue poétique entre Apollonios et son maître Callimaque. L'épopée d'Apollonios se présente enfin bien avant Philostrate comme une galerie de tableaux alexandrins qui lancent sans cesse des défis à la représentation.

Apollonios de Rhodes, écrivain polymathe, n'était donc pas prisonnier de sa tour d'ivoire lorsqu'il a choisi de se lancer dans l'écriture de cette épopée novatrice et bien en accord avec les problématiques de son temps et les débats qui devaient avoir lieu à Alexandrie. Les *Argonautiques*, épopée protéiforme où s'orchestre à de multiples niveaux la lutte de la lumière et de l'obscurité, constituent en effet à la fois une Bibliothèque (tant le dialogue avec les intertextes est riche), un Musée (ethnographique et artistique), et, qui sait, un Phare.

BIBLIOGRAPHIE

1 Éditions, commentaires et scholies des *Argonautiques*

ARDIZZONI A., *Le Argonautiche, libro I*, Rome, 1967.

Le Argonautiche, libro III, Bari, 1958.

CAMPBELL M., *Studies in the Third Book of Apollonius Rhodius'Argonautica*, Hildesheim-Zürich-New York, 1983.

FRÄNKEL H., *Noten zu den Argonautika des Apollonios Rhodios*, Munich, 1968.

Argonautica, Oxford, 1961.

HUNTER R., *Apollonius of Rhodes Argonautica Book III*, CUP, 1989.

Apollonius of Rhodes Argonautica Book IV, CUP, 2015.

LACHENAUD G., *Scholies à Apollonios de Rhodes*, Paris, 2010.

LIVREA E., *Apollonii Rhodii Argonauticon liber IV*, Firenze, 1973.

MATTEO R., *Argonautiche libro II*, Lecce, 2007.

MOONEY G.W., *The Argonautica*, Amsterdam, 1987.

VIAN F., *Argonautiques*, Chant III, Paris, 1961.

VIAN F.-DELAGE E., *Argonautiques*, Paris, 1974-1981, (3 vol.).

WENDEL C., *Scholia in Apollonium Rhodium vetera*, Berlin, 1958.

2 Généralités sur Apollonios de Rhodes

DE FOREST M. M., *Apollonius'Argonautica : a Callimachean epic*, Leyde, 1994.

HUNTER R., *The Argonautica of Apollonius : Literary studies*, CUP, 1993.

HURST A. , *Apollonios de Rhodes : manière et cohérence*, Rome, 1967.

PADUANO G. *Studi su Apollonio Rodio*, Rome, 1972.

PAPANGHELIS T.D et RENGAKOS A. (éd), *Brill's companion to Apollonius Rhodius (second revised edition)*, Leyde, 2008.

PIETSCH C., *Die Argonautika des Apollonios von Rhodos. Untersuchungen zum Problem der einheitlichen Konzeption des Inhalts*, Stuttgart, 1999.

3 Sur certains épisodes et chants précis des *Argonautiques*

BREMER J.M., « Full moon and marriage in Apollonius' *Argonautica* », *Classical Quaterly*, 37, 1987, p. 423-426.

BYRE C.S., « Distant encounters : the Prometheus and Phaethon Episodes in the *Argonautica* of Apollonius Rhodius », *AJP*, 117, 1996, p. 275-283.

« The Killing of Apsyrtus in Apollonius Rhodius' *Argonautica* », *Phoenix*, 50, 1996, p. 3-16.

CLAUSS J.J., *Allusion and the narrative style of Apollonius Rhodius : detailed study of book 1 of the Argonautica*, Berkeley, 1983.

HUNTER R., « Medea's flight : the fourth book of the *Argonautica* », *Classical Quaterly*, 37, 1987, p. 129-139.

JACKSON S., « Apollonius of Rhodes : Endymion », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 83, 2006, p. 11-21.

KARANIK A., « Inside Orpheus's song : Orpheus as an Argonaut in Apollonius Rhodius' *Argonautica* » dans *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 50, 2010, p. 391-410.

LEVIN D.N., *Apollonius' Argonautica Re-examined : the neglected first and second books*, Leyde, 1971.

4 Sur l'époque et la littérature alexandrines

COUAT A., *La Poésie alexandrine*, Bruxelles, 1968.

CUSSET C., *La Muse dans la bibliothèque*, Paris, 1999.

FRASER P. M., *Ptolemaic Alexandria*, Oxford, 1972.

GREEN P., *D'Alexandre à Actium. Du partage de l'Empire au triomphe de Rome*, (trad. O. Demange), Paris, 1990.

GUTZWILLER K. J., *A guide to Hellenistic Literature*, Oxford, 2007.

HUTCHINSON G.O., *Hellenistic Poetry*, Oxford, 1988.

SIRINELLI J., *Les enfants d'Alexandre : la littérature et la pensée grecques, 334 av. J.-C-519 apr. J.-C.*, Paris, 1996.

5 Lexiques et études lexicales

BONNAFÉ A., *Poésie, Nature et Sacré II*, Lyon, 1987.

BRIAND M., *Pindare : ombres et lumières. Études lexicales et sémantiques*, 1990.

CAMPBELL M., *Index verborum in Apollonium Rhodium*, Hildesheim-Zürich-New York, 1983.

- CHANTRAINE P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 2009.
- CHRISTOL A., « Καὶ ἐπὶ κνέφας ἦλθε. Comment lire Homère ? », *Gaia*, 7, 2003, p. 89-104.
- CIANI G., *Φάος e termini affini nella poesia greca*, Florence, 1974.
- DUCHEMIN J., *Pindare poète et prophète*, Paris, 1965.
- DUNBAR H., *A complete concordance to the Odyssey of Homer*, Hildesheim-New York, 1971.
- FRISK H., *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1954-1970.
- GENETTE G., « Le jour, la nuit », *Langages*, 12, 1968, p. 28-42.
- GRAZ L., *Le feu dans L'Iliade et l'Odyssée. IIYP, champ d'emploi et signification*, Paris, 1965.
- MOREUX B., « La nuit, l'ombre et la mort chez Homère », *Phoenix*, 21, 1967, p. 237-272.
- MUGLER C., « La lumière et la vision dans la poésie grecque », *REG*, 73, 1960, p. 40-72.
- PAPADOPOULOU M., « Scientific knowledge and poetic skill : colour words in Nicander's *Theriaca* and *Alexipharmaca* », dans *Nature and science in Hellenistic poetry*, Leuven, 2009, p. 95-120.
- PENDERGAST G.L., *A complete concordance to the Iliad of Homer*, Hildesheim-New York, 1971.
- POMPELLA G., *Apollonii Rhodii Argonauticorum concordantia*, Hildesheim, 1996.
- RAMNOUX C., *La Nuit et les enfants de la Nuit*, Paris, 1959.
- TREU M., « Licht und Lechtendes in der archaischen griechischen Poesie », *Studium generale*, 18, 1965, p. 193-228.
- WELLAUER A., *Apollonii Rhodii Argonautica : index verborum*, Leipzig, 1828.

6 Sur l'espace et le temps

- CLARE R.J., *The Path of the Argo. Language, imagery and narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius*, CUP, 2002.
- CUSSET C., « Les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes comme itinéraire à travers la sauvagerie : D'Homère à Alexandrie, en passant par Hérodote et Xénophon, ou comment l'adresse au lecteur supplée à l'insouciance de Jason » dans *Les espaces du sauvage dans le monde antique*, 2004, p. 31-52.
- « Les Phéaciens d'Homère à Apollonios de Rhodes » dans *Gaïa*, 7, 2003, p. 379-386.
- DELAGE É., *La géographie dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes*, Bordeaux, 1930.
- DE JONG I.J.F., « Sunsets and sunrises in Homer and Apollonius of Rhodes : book-divisions and beyond », *Dialogos : Hellenic studies reviews*, 3, 1996, p. 20-35.
- FUSILLO M., *Il tempo delle Argonautiche. Un' analisi del racconto in Apollonio Rodio*, Rome,

1988.

HUNTER « Greek and non-Greek in the *Argonautica* of Apollonius Rhodius »

KOWALSKI J.M., *Navigation et géographie dans l'Antiquité gréco-romaine : la terre vue de la mer*, Paris, 2012.

KYRIAKOU P., « ΚΑΤΑΒΑΣΙΣ and the underworld in the *Argonautica* of Apollonius Rhodius », *Philologus*, 139, 1995, p. 256-264.

MORI A., *The Politics of Apollonius Rhodius' Argonautica*, CUP, 2008.

SISTAKOU E., *The Aesthetics of darkness : A study of Hellenistic Romanticism in Apollonius, Lycophron and Nicander*, Peeters, 2012.

SEVERIN T., *The Jason Voyage*, Londres, 1985.

STEPHENS S., *Seeing double : intercultural poetics in Ptolemaic Alexandria*, UCP, 2002.

THALMANN W.G., *Apollonius of Rhodes and the spaces of hellenism*, OUP, 2011.

VIAN F., « Les navigations des Argonautes : élaboration d'une légende », *Bulletin de l'Association Guillaume-Budé*, 3, 1982, p. 273-285.

WILLIAMS M.F., *Landscape in the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Francfort/ Main-Berne-New York-Paris, 1991.

7 Sur les dieux, la mythologie et la magie

DE LA VILLE DE MIRMONT H., *La mythologie et les dieux dans les Argonautiques et dans l'Énéide*, Paris, 1874.

DELCOURT M., *Héphaïstos ou la légende du magicien*, Liège, 1957.

DETENNE M., *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris, 1998.

HARDER A. et CUYPERS M. (éd), *Beginning from Apollo. Studies in Apollonius Rhodius and the Argonautic tradition*, Leuven, 2005.

KARANIKA A., « Inside Orpheus' song : Orpheus as an Argonaut in Apollonius Rhodius' *Argonautica* », dans *Greek, Roman and Byzantine studies*, 50, 2010, p. 391-410.

PHINNEY D. C., *The gods in epic : poets and critics of the classical tradition*, Clarendon, 1993.

ROUX R., *Le problème des Argonautes. Recherches sur les aspects religieux de la légende*, Paris, 1949.

SAINTE-BEUVE C.A., « De la Médée d'Apollonius », dans *Revue des deux mondes*, 11, 1845, p. 873-899.

8 Sur l'héroïsme et Médée

- ACOSTA-HUGHES B. et CUSSET C., « Héraclès comme figure de l'archaïsme dans la poésie hellénistique », dans *Aitia*, 1, 2011.
- ANDRÉ L.-N., « Le Jason d'Apollonios de Rhodes, un héros paysan ? », dans *Gaïa : revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, 15, 2012, p. 183-209.
- BARKHUIZEN, « The psychological characterization of Medea in Apollonius Rhodius of Rhodes, *Argonautica* 3, 744-824 », *L'Antiquité classique*, 22, 1979, p. 33-48.
- BEAUVOIR S., *Le Deuxième sexe. Les Faits et les Mythes.*, Paris, 1949.
- BEYE C.R., « Jason as love-hero in Apollonios'Argonautica », *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 10, 1969, p. 31-55.
- Epic and Romance in the Argonautica of Apollonius*, Carbondale-Edwardsville, 1982.
- CLACK J., « The Medea similes of Apollonius Rhodius », *The Classical Journal*, 68, 1973, p. 310-315.
- CLAUSS J.J., *The Best of the Argonauts*, UCP, 1993.
- DANIEL-MULLER B., « Οὔλος Ἔρως : la Médée d'Euripide et le livre III des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, 2, 2008, p. 82-122.
- DEFOREST M. M. *Apollonius'Argonautica : a Callimachean epic*, Leyde-New York-Cologne, 1994.
- FRÄNKEL H., « Ein Don Quijote unter den Argonauten des Apollonios », *Museum Helveticum*, 17, 1960, p.1-20.
- FROIDEFOND C., « Jason dans la 4ème Pythique », *Bulletin de l'ARELAN*, 11, 1993, p. 14-23.
- GARSON R.W., « Homeric echoes in Apollonius Rhodius' *Argonautica* », *Classical Philology*, 67, p. 1-9.
- GHERCHANOC F., « Les atours féminins des hommes : quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance », *Revue historique*, 628, 2004, p. 739-791.
- HADAS M. « The tradition of a feeble Jason », *Classical Philology*, 31, 1936, p. 166-168.
- HOLMBERG I.E., « Μῆτις and gender in Apollonius Rhodius'Argonautica », *Transactions of the American philological association*, 1998, p. 135-159.
- HUNTER R.L., « Short on heroics : Jason in the *Argonautica* », *Classical Quarterly*, 38, 1988, p. 436-453.
- JACKSON S., «Apollonius'Jason : Human being in an epic scenario », *Greece and Rome*, 39, 1992,

p. 155-162.

KING K. C., *Ancient epic*, New York, 2009.

KLEIN T.M., « Apollonius'Jason : Hero and Scoundrel », *QUCC*, 42, 1983, p. 115-126.

KNIGHT V. *The Renewal of epic. Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*, Leyde-New York-Cologne, 1995.

KOSSAIFI C., « L'incandescente beauté de Seirios. Jason vu par Médée dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes (III, 954-972), *Gaïa*, 15, 2012, p. 163-181.

LAWALL G., « Apollonius'Argonautica : Jason as anti-hero », *Yale Classical Studies*, 19, 1966, p. 121-169.

LEMEUR-WEISSMANN N., « Comment l'éclat d'Homère se reflète chez Sappho », *Gaïa*, 10, 2006, p. 189-201.

LEVIN D. N., *Apollonius'Argonautica Re-examined, The Neglected First and Second Books*, Leiden, 1971.

MOREAU A., *Le mythe de Jason et Médée : le va-nu-pieds et la sorcière*, Paris, 1994.

NATZEL S.A., *Κλέα γυναικῶν : Frauen in den Argonautika des Apollonios Rhodios*, Trier, 1992.

PAPADOPOULOU T., « The presentation of the inner self : Euripides'*Medea* 1021-55 and Apollonius Rhodius'*Argonautica* 3. 772-801 », *Mnemosyne*, 50, 1997, p. 641-664.

PAVLOU M., « Reading Medea through her veil in the *Argonautica* of Apollonius Rhodius », *Greece and Rome*, 56, 2009, p. 183-202.

PIKE D. « Jason's departure : Apollonius Rhodius and heroism » *Acta Classica* XXXVI, 1997, p. 27-37.

ROSE A., « Clothing imagery in Apollonius'Argonautica », *QUCC*, 19, 1985, p. 29-44.

VERNANT J-P., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1966.

VIAN F., « ΙΗΣΩΝ ΑΜΗΧΑΝΕΩΝ » dans LIVREA E. et G. A. PRIVITERA (éd), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Rome, 1978.

VIDAL-NAQUET P., *Le chasseur noir : formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, 1981.

WILLIAMS M.F., « The character of Aeëtes in the *Argonautica* of Apollonius Rhodius », *Hermes*, 124, p. 463-479.

9 Sur l'art hellénistique et le regard de peintre d'Apollonios

FOWLER B.H., *The Hellenistic aesthetic*, UWP, 1989.

GREEN P., *From Alexander to Actium. The historical evolution of the Hellenistic age*, UCP, 1993.

PHINNEY E., « Hellenistic painting and the poetic style of Apollonius », *CJ*, 62, 1967, p. 145-149.

ZANKER G., *Modes of viewing in Hellenistic poetry and art*, Madison, 2004.

10 Sur les images métapoétiques et sur la poétique d'Apollonios :

ALBIS R.V., *Poet and audience in the Argonautica of Apollonius*, New York, 1996.

« Jason's prayers to Apollo in *Aetia* 1 and the *Argonautica* », *Phoenix*, 49, 1995, p. 104-109.

ASPER M., « Apollonius on poetry » dans *Brill's companion to Apollonius Rhodius*, 2008, p. 167-197.

BULLOCH A., « Jason's Cloak » dans *Hermes*, 13, Franz Steiner Verlag, 2006, , p. 44-68.

BYRE C.S., *A reading of Apollonius Rhodius'Argonautica. The poetics of uncertainty*, New York, 2002.

DUBEL S., « Aphrodite se mirant au bouclier d'Arès : Transpositions homériques et jeux de matières dans l'épos hellénistique » dans PRIOUX, Evelyne (dir.) ; ROUVERET, Agnès (dir.). *Métamorphoses du regard ancien*, Paris, 2010.

HEERINK M., *Echoing Hylas : A Study in Hellenistic and Roman Metapoetics*, UWP, 2015.

HUNTER R.L., *Theocritus or the archeology of Greek Poetry*, CUP, 2010.

KLEIN T.M., « Callimachus, Apollonius Rhodius and the concept of the « Big Book » », *Eranos*, LXXIII, 1975, p. 16-25.

KLEIN Theodore, « Vates ludens » : Eros'golden ball (*Arg* 3. 113-150) in *The Classical World*, Vol. 74, No. 4, pp. 225-227 (1981).

MASON Henry, « Jason's Cloak and the Shield of Heracles » dans *Mnemosyne*, 69, Brill, 2006, p. 183-201.

MURRAY J., « The construction of the Argo in Apollonius'Argonautica », dans *Beginning from Apollo : Studies in Apollonius Rhodius and the aesthetic tradition*, 2005, p. 88-106.

NISHIMURA-JENSEN J., «The chorus of Argonauts in Apollonius of Rhodes'Argonautica », *Phoenix*, 63, 2009, p.1-23.

PENDERGRAFT M. L., « Eros ludens : Apollonius'Argonautica 3 132-41 », dans *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 26, 1991, p. 125-135.

SHAPIRO H., « Jason's Cloak » dans *Transactions of the American Philological Association*, The John Hopkins University Press, 1980, p. 263-286.