



HAL
open science

Le traitement littéraire du thème de l'Amour dans le prélude au chant III des Argonautiques d'Apollonios de Rhodes

Kelly Trenque, Jacqueline Assaël

► **To cite this version:**

Kelly Trenque, Jacqueline Assaël. Le traitement littéraire du thème de l'Amour dans le prélude au chant III des Argonautiques d'Apollonios de Rhodes. Loxias, 2011, Autour des programmes de concours 2012 (agrégation, CPGE), 35. hal-04526362

HAL Id: hal-04526362

<https://hal.science/hal-04526362v1>

Submitted on 5 Sep 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



Le traitement littéraire du thème de l'Amour dans le prélude au chant III des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes

Jacqueline Assaël et Kelly Trenque

Résumé

Le rôle fondamental de la scène olympienne que constitue le prélude au chant III des *Argonautiques* est d'annoncer la thématique de l'histoire d'amour entre Jason et Médée. Le traitement du personnage d'Éros est central et surtout original : il marque une évolution dans l'histoire des représentations littéraires grecques. En effet, l'Éros des origines n'est pas le Cupidon latin, il est une force cosmique, plus une entité indistincte qu'un dieu. Peu à peu, sa forme se précise. Euripide par exemple dote cette divinité d'un arc et de flèches. Apollonios de Rhodes, quant à lui, campe le dieu dans le rôle d'un bambin capricieux. Il existe de telles représentations, surtout dans l'art pictural, avant les *Argonautiques*, mais ce prélude insiste sur l'aspect rebelle de l'enfant. L'un de ses thèmes qui contribue à dépeindre Éros sous ces traits enfantins est totalement nouveau, il s'agit de l'antagonisme entre Éros et Cypris, un conflit très humain entre un enfant capricieux et sa mère, mais aussi, pour les humains, la préfiguration de malheurs cruels et totalement hasardeux.

Abstract

The fundamental function of the olympian scene which opens the third canto of the *Argonautica* is to announce the thematic of the love story between Jason and Medea. Eros is treated as the main character in an original way : this text indicates an evolution of Greek literature's representations. Indeed, the original Eros is not the Latin Cupid, it is a cosmic strength and more an indistinct entity than a god. Little by little, its shape is specified. Euripides, for instance, equips this deity with a bow and darts. Apollonius Rhodius, as far as he is concerned, portrays the god as a capricious small child. There are such representations especially in pictorial art before the *Argonautica*, but this prelude lays stress on the fact that Eros is a rebellious child. One of its topics which contributes to depict Eros with these childish features is completely new, that is the antagonism between Eros and Cypris, a very human conflict between a mother and her capricious child but also, for human beings, the foreshadowing of cruel and completely hazardous misfortunes.

Le chant III des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes a souvent été considéré comme la plus belle pièce de cette épopée alexandrine, comme une œuvre à part entière, une œuvre dans l'œuvre. Il relate l'histoire d'amour entre Médée et Jason qui permet au héros d'obtenir la toison d'or. Ce chant s'ouvre sur un prélude mettant

en scène trois déesses de l'Olympe ainsi qu'Éros. La thématique amoureuse apparaît donc d'emblée comme capitale.

Le prélude au chant III des *Argonautiques* peut être défini comme une « charmante scène de comédie bourgeoise¹ », non seulement en raison de son réalisme inhabituel dans les scènes olympiennes des épopées, mais fondamentalement en raison du rôle attribué à Éros dans certains de ces tableaux de mœurs. Les personnages divins qui interviennent dans l'intrigue amoureuse qui fait l'objet du chant III sont donc mis en scène d'ores et déjà au sein du prélude, avec beaucoup de finesse dans le comique qui les entoure de façon originale. Un jeu d'intertextualité, par rapport aux œuvres homériques, souligne l'originalité de ce prologue rapporté à l'amour. Mais le vocabulaire homérique d'Apollonios, aussi bien que ses hapax suggèrent en tout cas la prégnance de ce thème, non sans une certaine virtuosité dans l'établissement de ce champ sémantique.

L'importance du prélude avec cette thématique de l'amour est d'ailleurs notable sur le plan structurel², car il annonce précisément le propos du chant III, plus largement. En fait, la signification de l'ensemble de l'œuvre se décalque, en quelque sorte, sur cette invocation primordiale à l'amour.

L'invocation à Érato, muse inspiratrice des *erotica*

L'invocation à la Muse Érato ouvre le troisième chant (Ei0 d'a1ge nun, Ἐρατώ). Ces cinq premiers vers inscrivent le prélude dans la tradition des épopées homériques³. Cependant les aèdes ne s'adressent pas à la Muse sous cette identité spécifique, mais ils interpellent cette divinité de manière indéterminée ou dans sa dimension plurielle. En choisissant le patronage d'Érato, Apollonios place explicitement son œuvre sous le signe de l'amour.

De fait, Érato n'est jamais citée dans les textes homériques. Les seules mentions connues de cette Muse antérieures aux *Argonautiques* sont celles d'Hésiode⁴ lorsqu'il énumère les Muses, celle de Platon⁵ qui, dans une énumération également, fait d'Érato la muse de ceux qui ont l'amour pour matière et pour occupation, ainsi que peut-être le premier vers de la *Rhadinê* attribuée à Stésichore⁶. Deux

¹ Cf. Francis Vian, Apollonios de Rhodes. *Argonautiques. Chant III*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 11.

² André Hurst a étudié en détails le degré d'élaboration structurelle des *Argonautiques* cf. *Apollonios de Rhodes, Manière et cohérence*, Genève, Institut suisse de Rome, 1967.

³ Les deux incipit homériques sont des modèles que nombre d'auteurs ultérieurs n'ont pas hésité à reprendre et à commenter. L'invocation à la Muse est le signe d'un aspect conventionnel de l'écriture de l'épopée, mais aussi d'une conception spécifique de la création poétique. Cf. Jacqueline Assaël *Pour une poétique de l'inspiration, d'Homère à Euripide*, Louvain/Namur, Peeters, 2006 et Jacqueline Assaël (éd.), *L'Antique notion d'inspiration*, Noesis, 2000.

⁴ Cf. *Théogonie* v. 78.

⁵ *Phèdre*, 259c.

⁶ Fr 278 texte conjectural.

énumérations et un texte conjectural : cette maigre liste des attestations du nom d'Érato attire donc l'attention sur l'invocation d'Apollonios. D'ailleurs, la curiosité des commentateurs anciens avait déjà été excitée par cette évocation, comme nous l'indiquent les scolies⁷. Les autres mentions du nom d'Érato qui sont parvenues jusqu'à nous sont postérieures à l'écriture des *Argonautiques*⁸.

L'évocation de cette Muse dont le nom est par ailleurs peu cité dans la littérature grecque, permet tout d'abord à Apollonios de Rhodes de se livrer à un calembour de type étymologique en l'associant à l'adjectif ἑπήρατον au v. 5. En effet, le nom même de la Muse est qualifié d'« aimable », car l'adjectif vient du verbe ἔραμαι auquel est venu s'ajouter la préposition ἐπί⁹.

Cette invocation est d'autant plus remarquable qu'Apollonios choisit de mettre en valeur le nom de la Muse par l'emploi de sa forme au nominatif et non pas au vocatif comme il se devrait puisqu'il s'agit d'une apostrophe¹⁰. Ce procédé est sans doute utilisé pour accentuer l'homophonie et par conséquent le jeu de mot qui instaure avec finesse une complicité avec le lecteur, en attirant son attention sur l'importance de la thématique de l'amour¹¹.

L'invocation adressée à Érato a également un sens programmatique. Le nom même de la Muse annonce la thématique du chant puisque c'est la Muse qui concerne l'amour et le jeu de mot étymologique renforce cette idée que vient aussi marteler l'emploi d'ἔρωτι au v. 3. La place de ce nom raconte déjà l'histoire qui va suivre : les noms de Ἴησων, Μηδείης et Κύπριδος se trouvent placés entre Ἐρατώ et l'adjectif qui qualifie son nom, celui d'ἑπήρατον. Apollonios exploite la proximité étymologique qui s'établit entre le nom de la Muse et celui de l'amour tout d'abord dans un but stylistique, et ensuite avec un effet d'annonce, pour exposer dès ses premières lignes le contenu du chant III. L'attention du lecteur est ainsi attirée sur la composition symétrique selon laquelle le vocabulaire de l'amour encadre les noms des personnages qui est mise en place dès les cinq premiers vers du prélude.

⁷ Γ, 1-5.

⁸ Diodore de Sicile, Livre IV ch.7 ; Apollodore, *Bibliothèque*, 1, 3, 13 sqq ; *Orphica*, 1 76., *Aux Muses, offrande de l'encens* ; Lucius Annaeus Cornutus, *Ph* 2, 14 sq ; Aristide Quintilien, *Sur la Musique* ; *Scolies d'Hésiode*, II-1-67-95. Cf. aussi Ovide, *Art d'aimer*, 2, 15 s. qui fait probablement référence à Apollonios de Rhodes en insistant comme lui sur le lien étymologique entre le nom de la Muse et l'amour : « *Nunc mihi, siquando, puer et Cytherea, fauvete, / Nunc Erato ; nam tu nomen amoris habes.* Maintenant plus que jamais, fils [de Vénus], et toi, déesse de Cythère, assistez-moi. Maintenant toi aussi Érato, car tu dois ton nom à l'amour. » Trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

⁹ Cf. Francis Vian, *Argonautiques* Chant III, Les Belles Lettres, p. 50, n. 1.

¹⁰ Le vocatif serait la forme Ἐρατοῖ, phonétiquement plus éloignée des sonorités de l'adjectif.

¹¹ Le jeu consistant à imiter un vers de la Nannô de Mimnerme (fr II, I, Diehl) qui déclarait que Jason n'aurait jamais pu conquérir la toison d'or sans l'aide de Médée [οὐδέ κοτ'ἄν μέγα κῶας ἀνήγαγεν αὐτὸς Ἴησων ἐξ Αἴης] redouble d'ailleurs les effets de connivence littéraire.

Cette invocation a aussi une place importante au sein de la structure globale des *Argonautiques*. Dans le premier prélude, Hurst¹² repère la séquence suivante : poète-matière-poète¹³. Le second prélude, celui du chant III, met ensuite l'accent sur la matière qui est centrale dans l'invocation à la Muse Érato, celle de l'histoire d'amour entre Jason et Médée. Le troisième prélude qui ouvre le chant IV insiste au contraire sur l'image du poète lui-même qui occupe une position centrale par rapport aux noms Χολχίδος au v. 2 et Χόλχων au v. 5. Par ailleurs ce déplacement de la matière du poème au poète lui-même, comme élément mis en valeur par sa position centrale du prélude du troisième chant à celui du quatrième, est sensible par le changement de personne du verbe ἔνισπεῖν (« chanter ») : ce dernier est employé à l'impératif ἔνισπε (« chante ! ») au v. 1 dans notre prélude du chant III, et à la première personne ἔνισπω au v. 4 de celui du chant IV. Ce changement de personne est l'indice d'une mise en valeur du poète dans l'exercice de son art au début du dernier chant, puisque le poète s'affirme en tant que tel, en tant que celui qui chante. Enfin, le postlude hymnique qui conclut le chant IV, quant à lui, évoque d'abord le poète et ensuite la matière de son art. Ainsi, la séquence que constituent les préludes du troisième et du quatrième chant ainsi que le postlude (matière, poète, poète, matière) fait du poète le centre de l'œuvre, et répond à l'inverse à la séquence du premier prélude (poète, matière, poète) qui mettait la matière au centre. Dans cette chaîne de signification (poète, matière, poète / matière, poète, poète, matière), le chant III est censé mettre en valeur la matière de sa poésie, c'est-à-dire la thématique de l'amour. C'est donc tout à fait logiquement par rapport à la composition qu'elle est largement développée dans le prélude.

Ainsi, l'invocation à la Muse qui ouvre le chant III place le prélude tout entier sous le signe de la thématique amoureuse qui commence à se décliner : elle est traitée non sans humour comme une occasion de tisser une relation de complicité avec le lecteur, mais aussi comme un élément clef dans une composition savante et élaborée.

La mise en scène d'Aphrodite

La première scène du chant III est ensuite constituée par les deux entrevues successives des trois déesses de la geste troyenne : le premier segment met en présence Athéna et Héra qui délibèrent pour aider les Argonautes, dans le deuxième ces deux déesses rendent visite à Cypris. Dès lors, la thématique de l'amour est introduite et se développe largement. Les déesses désirent, en effet, convaincre Aphrodite d'envoyer son fils auprès de Médée pour qu'elle tombe amoureuse de Jason et lui apporte son aide. Éros ne fait pas encore partie du tableau, mais sa mère est présente, et elle représente le premier personnage incarnant l'amour dans le prélude. D'ailleurs, elle évoque son enfant ainsi que le rapport difficile qu'elle

¹² A. Hurst, *Apollonios de Rhodes, Manière et cohérence*, p. 37.

¹³ Apollonios évoque en premier lieu le poète et son œuvre avant d'évoquer la matière de sa poésie que constituent les causes des craintes de Pélias mais aussi la perte de la sandale de Jason et les conséquences des craintes de Pélias, avant de revenir au poète et à son œuvre.

entretient avec lui ; ainsi, Éros est aussi présent à travers elle. Ces deux segments définissent le cadre de l'intervention d'Éros par la mise en scène des trois déesses ainsi que des rapports qui se nouent entre elles.

Dès les premiers vers qui mettent en place la scène de la délibération entre Héra et Athéna, le cadre apparaît comme tout à fait familier, intimiste : en effet, après avoir vu les héros embusqués, les deux déesses qui interviennent sous un aspect anthropomorphique se retirent dans un cadre particulier, c'est-à-dire dans une chambre (θάλαμον au v. 9), afin de discuter loin des oreilles indiscrètes. Cette recherche d'un cadre presque secret humanise davantage les déesses et souligne leur féminité. Chez Homère au chant XIV, v. 188 de l'*Illiade*, Héra sort au contraire de sa chambre [βῆ δ' ἴμεν ἐκ θαλάμοιο] pour s'entretenir avec Aphrodite. Certains commentateurs ont avancé diverses théories à propos de ce détail considéré comme curieux et inhabituel en ce qui concerne les entrevues entre déesses¹⁴ : la première hypothèse consiste à soutenir qu'il s'agit pour Apollonios de se démarquer d'Homère et de la scène de l'*Illiade* (XIV, 188) ; la deuxième s'appuie sur le fait que le Zeus d'Apollonios est un dieu tout puissant qui serait susceptible de vouloir se mêler à la ruse qui est sur le point d'être mise en place. Ce serait pour cette raison qu'Héra prendrait cette précaution et parlerait à Athéna en catimini¹⁵. Ces deux interprétations ne sont d'ailleurs pas contradictoires mais complémentaires. Une troisième pourrait être ajoutée, qui se fonderait non plus sur l'intertextualité ou sur une conception mythologique, mais sur le sens précis de la scène qui est en train de se jouer : ce détail pourrait souligner l'humanité des déesses qui, comme les femmes mortelles se retirent entre elles pour bavarder, s'enferment pour parler d'amour. Le poète dessinerait ainsi sous les yeux du lecteur une scène privée et réaliste, qui promet de surcroît d'être croustillante. Non seulement le thème de l'amour se manifeste déjà en creux, puisque les femmes se retirent dans leur chambre pour tisser des intrigues amoureuses, mais de plus, Apollonios se sert de ce cadre pour amuser le lecteur avec une scène plaisante, qui est annoncée dans les deux premiers segments et qui parvient à son apogée avec la rencontre se déroulant entre Éros et Aphrodite.

Quelques vers plus loin, Apollonios continue à évoquer un cadre intimiste, familier, et très sensuel. Il insiste notamment sur les détails de la chambre de Cypris, ainsi que sur la façon dont elle se coiffe¹⁶ : il va jusqu'à préciser qu'elle sépare ses

¹⁴ Cf. Francis Vian, Apollonios de Rhodes. *Argonautiques. Chant III*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 12, n. 2.

¹⁵ Cf. H. de la Ville de Mirmont : « le Zeus d'Apollonios et le Jupiter de Virgile sont des dieux suprêmes qui absorbent tous les autres. Les Alexandrins, au temps des *Argonautiques*, les Romains au temps de l'*Énéide*, sont presque monothéistes. Pour eux, Zeus ou Jupiter est tout : les autres dieux n'exercent leur pouvoir limité qu'en vertu de délégations qui leur ont été confiées par le souverain maître des mortels et des immortels » (*La Mythologie et les Dieux dans les Argonautiques et l'Énéide*, Paris, Hachette, 1894, p. 8).

¹⁶ Dans son analyse comparative qui a pour but d'évaluer les différences de l'épopée de Valerius Flaccus avec les *Argonautiques* d'Apollonios dont il s'inspire, François Ripoll remarque bien que les dieux d'Apollonios tels qu'ils sont mis en scène dans le prélude sont bien différents de ceux de Valerius Flaccus précisément par ce goût du détail familier et du pittoresque : « Outre leur implication plus grande dans l'action que nous avons soulignée plus haut, les dieux de Valerius

mèches avant de les tresser grâce à une épingle d'or (χρυσείη διὰ κερκίδι v. 46). Le style d'Apollonios est d'ailleurs très évocateur car la tmèse opérée avec le verbe διακόσμηι suggère le fait que Cypris divise ainsi ses mèches ! L'auteur fait montre d'une minutie remarquable dans la description du comportement très féminin et presque lascif de Cypris : il précise que, comme elle est interrompue par l'arrivée des deux déesses, elle relève ses cheveux sans les peigner (v. 50).

Apollonios va d'autre part jusqu'à utiliser deux mots différents pour désigner le « siège » (θρόνον v. 44) sur lequel Aphrodite est assise et les « fauteuils¹⁷ » (κλισμοῖσιν v. 49) sur lesquels la maîtresse de maison invite ses hôtes à prendre place. Les déesses mises en scène sont très humanisées¹⁸. Par cette description méticuleuse de la chambre de Cypris Apollonios vise donc à créer un cadre intime, pour y évoquer ensuite avec subtilité la thématique de l'amour. Ce réalisme du détail contraste avec les scènes olympiennes homériques qui évitent cette familiarité des dieux, d'autant plus que cette scène reproduit la visite que Thétis rend à Héphaïstos et sa femme Charis au chant XVIII de l'*Iliade*. Cette réécriture est sensible jusque dans les termes utilisés¹⁹ mais le changement de registre est frappant : on passe d'Héphaïstos occupé à sa forge avec lequel Thétis vient s'entretenir afin de lui demander des armes pour son fils, à une Cypris occupée à sa toilette matinale que l'on vient solliciter pour qu'elle parle à son fils. Le cadre intimiste et féminin, propice à l'intrigue amoureuse déclinée sur un ton léger et humoristique, est posé.

Flaccus se distingue de ceux d'Apollonios par deux autres traits : une relative désincarnation et une coloration inquiétante (qui concerne surtout ici Vénus). La scène initiale du chant III des *Argonautiques* d'Apollonios manifeste un goût typiquement hellénistique pour le détail pittoresque et concret : notations empreintes de réalisme psychologique dans l'attitude des divinités (22-24,76-78,100-101), description pleine de détails colorés, de l'attitude d'Aphrodite (44 sq.). Plus rien de tout cela chez Valerius Flaccus » p. 7-8. « Valerius Flaccus élimine toutes les nuances pittoresques et familières, tous les traits d'humour pour privilégier une dominante sombre et tendue. » p. 9. (F. Ripoll, « Valerius Flaccus (VII-VIII, 133) et Apollonios de Rhodes », *Rursus*, N°3, 2008).

¹⁷ Traduction d'Émile Delage, *Les Argonautiques, Chant III*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

¹⁸ « On comprend que, le Zeus d'Apollonios réunissant en lui seul à peu près toutes les attributions et tous les privilèges de la divinité, les autres dieux ne doivent, dans les *Argonautiques*, jouir que d'une puissance très restreinte ; mais, par contre, leur rôle actif, leur caractère humain est beaucoup plus développé et acquiert toute l'importance négligée par le dieu suprême qui n'a aucun rapport direct avec l'humanité, qui dirige du fond de l'Olympe tous les événements dans lesquels il n'intervient jamais d'une manière personnelle » (H. de la Ville de Mirmont, *La Mythologie et les Dieux dans les Argonautiques et L'Énéide*, p. 303-304).

¹⁹ Cf. v. 382 sqq. « τὴν δὲ ἴδε προμολοῖσα Χάρις λιπαροκρήδεμνος / καλή, τὴν ὤπυιε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις / ἔν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε / τίπτε θετὶ τανύπεπλε ἰκάνεις ἡμέτερον δῶ / αἰδοίη τε φίλη τε; πάρος γε μὲν οὔ τι θαμίσεις. / ἀλλ' ἔπει προτέρω, ἵνα τοι πὰρ ξείνια θεῖω. / ὧς ἄρα φωνήσασα πρόσω ἄγε δῖα θεάων. / τὴν μὲν ἔπειτα καθεῖσεν ἐπὶ θρόνον ἀργυροῦλον / καλοῦ δαιδαλέου » [...] Charis s'avance et la voit, Charis la Belle, au voile éclatant, qu'a prise pour femme l'illustre Boiteux. Elle lui prend la main, elle lui dit, en l'appelant de tous ses noms : « Qui t'amène à notre demeure, Thétis à la longue robe, Thétis auguste et chère ? Jusqu'ici, chez nous tu ne fréquentes guère. Suis-moi plus avant : je te veux offrir nos présents d'hospitalité. » Ainsi dit la toute divine, et, la conduisant plus avant, elle fait asseoir Thétis sur un siège à clous d'argent, un beau siège ouvragé ».

Le thème est aussi traité à travers les rapports qu'Apollonios suggère entre les trois déesses. En effet, nous sommes en présence des divinités qui sont à l'origine de la guerre de Troie. Le poète convoque donc les trois déesses en faisant une référence à la geste troyenne que son lecteur peut repérer, et il tisse entre elles un rapport très humain de concurrence. Cette rivalité est perceptible dans l'ironie mordante qu'exprime Aphrodite lorsqu'elle reçoit ses compagnes. Dans la scène homérique, Charis accueille Thétis avec des propos étonnamment similaires mais apparemment dépourvus d'ironie. D'ailleurs, dans les scènes homériques, les rivalités entre dieux et déesses sont clairement exprimées²⁰. Mais chez Apollonios, sous le couvert d'une politesse surfaite, la concurrence entre les déesses se dessine subtilement. Dans cette scène, le poète joue sur les sentiments divins dans un registre beaucoup plus humain que celui de l'épopée homérique, registre qui prépare la venue de l'amour. Enfin, la dernière attitude extrêmement humaine qui apparaît dans ce segment est la lassitude de Cypris peinant à se faire obéir de son fils. La fantaisie et les caprices de l'Amour sont ainsi mis en évidence.

L'entrevue regroupant trois personnages dans laquelle Apollonios met en place l'intrigue amoureuse du chant III est centrale par rapport aux deux autres segments du prélude, tous deux présentant deux divinités, respectivement Athéna et Héra, puis Cypris et Éros. Cette scène fait basculer l'intrigue du chant III. La dramaturgie d'Apollonios suggère la prédominance de l'amour tout au long de ce chant. En effet, dans le premier segment, Athéna accepte d'accompagner Héra chez Cypris à condition qu'elle prenne la parole devant la déesse de l'amour. En revanche, dans la scène centrale elle est complètement muette, à l'image de ce que va être son rôle dans le périple des Argonautes à partir de ce prélude. Cette annonce programme l'intrigue amoureuse du chant III dans laquelle Athéna en tant que déesse vierge et ignorante des choses de l'amour n'a pas sa place. Le prélude joue ainsi un rôle de charnière entre le voyage d'aller des Argonautes, protégé par Héra que seconde Apollon, et le séjour en Colchide ainsi que le voyage de retour, protégés toujours par Apollon certes, mais aussi par Héra et non plus par Athéna. C'est plus exactement cette intervention de Cypris (la seule de toute l'œuvre) qui réalise cette charnière. En effet, Athéna s'efface, alors qu'Héra en tant que déesse qui préside le mariage²¹, déesse légitimement mariée, peut assurer la protection de Jason. Celui-ci va devenir l'amant puis le mari de Médée.

Ainsi, les principales interventions divines tout au long de l'œuvre forment un schéma parfaitement symétrique : car durant le voyage d'aller, le passage des Symplégades nécessite l'intervention d'Athéna et les Argonautes assistent à une épiphanie d'Apollon sur l'île de Thynie ; mais au cours du voyage de retour, c'est Héra qui leur permet de franchir le passage des Planctes, et ils assistent de nouveau à une épiphanie insulaire d'Apollon, cette fois sur l'île d'Anaphé. Athéna a donc bien

²⁰ A. Couat, *La Poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées*, Paris, Hachette, 1882, (Bruxelles, Culture et Civilisation, 1968) p. 306 : « Leur longue entrevue [...] où la passion se dissimule sous les dehors de la politesse et du savoir vivre, ressemble bien peu aux délibérations tumultueuses des dieux de l'*Iliade* ».

²¹ Cf. *Argonautiques*, IV, v. 96.

cédé sa place de déesse protectrice des Argonautes à Héra, comme le prouve un passage faisant suite au prélude (chant III v. 210 sqq.) dans lequel les Argonautes arrivent au palais d'Aiétés sous la protection d'une nuée divine. Le lecteur reconnaît alors la scène homérique de l'arrivée d'Ulysse au palais d'Alcinoos²² protégé par la nuée d'Athéna. Mais au début du chant III des *Argonautiques*, c'est Héra qui se charge de cet artifice. Le prélude joue un rôle de charnière dans la logique des interventions divines.

L'humour et l'intertextualité qui instaurent une complicité avec le lecteur sont toujours présents dans ces deux premiers segments. L'apogée de la scène est atteinte avec l'arrivée du personnage d'Éros. La thématique de l'amour se déploie au sein de l'œuvre des *Argonautiques*.

Le personnage d'Éros

La scène la plus originale du prélude est constituée par son dernier segment, avec l'entrevue à deux personnages dans laquelle Cypris convainc son fils d'aller frapper Médée de ses flèches. Le rapport noué par Apollonios entre Cypris et son fils produit à la fois l'aspect humoristique, l'originalité et la profondeur de la scène.

Cette entrevue est soigneusement préparée par la précédente, non seulement par le cadre qui a été mis en place, mais aussi par le discours de Cypris qui, mettant sa fierté de côté, avouait à Athéna et à Héra son incapacité à se faire obéir de son fils. Or, ce discours annonce le contenu de la dernière scène. Il souligne l'humanité des déesses : celle de Cypris d'abord, puisque « ce n'est plus la déesse qui parle, mais une mère découragée par les polissonneries d'un gamin²³ » ; celle d'Héra et d'Athéna ensuite, qui échangent un regard entendu face aux difficultés que Cypris éprouve dans son rôle de mère. Cette connivence établie entre les deux déesses est d'autant plus remarquable qu'elle entre légèrement en contradiction avec l'effacement d'Athéna tout au long de cette scène : la déesse vierge, ne pouvant être mère elle-même, et n'ayant pas de mère, ne peut que difficilement comprendre le désespoir de Cypris. Le choix d'Apollonios consiste donc à renforcer l'impression d'humanité des déesses par ce regard qui en dit long sur le personnage d'Éros qui n'est pas encore présent : son importance est grandissante, sa réputation le précède.

La scène précédente annonce donc l'arrivée d'Éros en le représentant plus en tant qu'enfant de Cypris qu'en tant que puissance cosmique. Cependant, à travers ce discours, la colère et la méchanceté d'Éros transparaissent aussi. L'enfant, en effet, va jusqu'à menacer sa mère ! Ainsi, avant que la scène proprement dite ne débute, le sujet principal en est déjà annoncé, ou plutôt précisé par rapport au thème de l'amour programmé par l'invocation à la Muse : il s'agit de l'antagonisme qui se crée entre Aphrodite et Amour, un antagonisme entre mère et fils. Ce thème est

²² Cf. *Odyssée*, chant VII, v. 14.

²³ Cf. Francis Vian, Apollonios de Rhodes. *Argonautiques. Chant III*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 11.

original par rapport aux représentations antérieures d'Éros qui est évoqué chez les poètes comme force cosmique. Les premières représentations d'Éros, en effet, sont bien différentes du petit dieu ailé d'Apollonios. Il est évoqué comme une puissance beaucoup plus abstraite. Dans la *Théogonie* d'Hésiode les éléments originels dont Éros fait partie sont des entités plus que des dieux. Dans cette vision du monde, la reproduction n'est d'ailleurs pas d'abord sexuelle : en effet, les premières entités physiques, naissent par parthénogénèse. On a pu se poser la question de la raison de la présence d'Éros dès le début de ce poème alors qu'il reste inactif pendant longtemps (il n'inspire pas le désir amoureux), et l'hypothèse qui est avancée notamment par J.-P. Vernant²⁴ est la suivante : la présence d'Éros serait exigée par la présence même de Chaos comme son contraire. Hésiode ne nous présente donc pas un dieu anthropomorphique. D'ailleurs, les poètes tragiques reprennent dans leurs œuvres cette vision cosmique de l'amour. Dans le premier fragment des *Danaïdes* d'Eschyle²⁵, par exemple, Aphrodite évoque ce pouvoir universel de l'amour ; dans *Antigone*²⁶ de Sophocle le chœur évoque le caractère invincible d'Éros dont le pouvoir s'étend sur chaque être vivant, et l'on retrouve cette idée dans *Hippolyte*²⁷ d'Euripide. Si, pour les poètes lyriques du VI^e et V^e, Éros est le dieu qui agite les passions humaines, sa physiologie ne se dessine que progressivement : c'est par exemple Euripide²⁸ qui le dote de son arc et de ses flèches, et c'est une tradition plus récente qui fait de lui le compagnon d'Aphrodite, et surtout son fils²⁹.

Ce thème du conflit entre Éros et sa mère n'apparaît pas dans la tradition littéraire qui précède les *Argonautiques* mais connaîtra une postérité intéressante³⁰. On le retrouvera, de fait, chez Moschos dans *Éros échappé*³¹, mais aussi chez Méléagre³² ainsi que chez Lucien³³. Ce traitement des divinités qui incarnent l'amour sort de l'ordinaire, et il dépasse par sa profondeur le simple tableau de mœurs. En effet, à travers le discours de que Cypris tient à ses compagnes sur son garnement de fils, c'est tout l'aspect contradictoire de ce dernier qui est dessiné en creux : car si Éros est un enfant espiègle qui interviendra dans une scène au comique léger, il est également une entité dangereuse.

²⁴ Auteur *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.

²⁵ Fr 125 Mette.

²⁶ Cf. v. 781 sqq.

²⁷ Cf. v. 1279.

²⁸ Cf. *Médée*, v. 530.

²⁹ Cf. Platon, *Le Banquet*, 180 D.

³⁰ Cf. Francis Vian, *Apollonios de Rhodes. Argonautiques. Chant III*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 54, n 1.

³¹ L'épigramme tout entière est construite sur la contradiction du personnage d'Éros dont nous allons voir qu'elle est au cœur du prélude d'Apollonios : ce texte se situe bien dans l'héritage des *Argonautiques*.

³² *Anth. Pal.*, 5, 177, 178.

³³ *Dial. Dieux*, 11. Lucien imite les propos de Vénus dans son discours adressé à Héra et Athéna. De plus, un peu plus loin dans le texte (*Dial. Dieux*, 19), il reprend le thème de l'antagonisme total entre Athéna, la déesse vierge, et les tours de l'Amour.

En réalité, le pouvoir de l'amour est présenté comme d'autant plus redoutable qu'il est précisément détenu par un enfant. Apollonios compose le dernier segment de son prélude précisément en se fondant sur cette ambiguïté de l'amour. En effet, le poète joue sur le fait que son personnage est tout à fait inconscient du mal qu'il peut causer ; il est à la fois enchanté de son propre pouvoir, mais incapable d'en évaluer les conséquences. On a souvent reproché à Apollonios d'introduire dans ce prologue les événements graves qui vont suivre sur un mode mineur, mais en fait toute la finesse de l'auteur se manifeste ainsi : car il est habile de sa part d'ouvrir ce chant sur une tonalité légère contrastant avec la suite des événements. Il ne pouvait mieux suggérer le caractère incontrôlable de l'amour qu'en le dessinant sous les traits d'un enfant.

Apollonios campe donc solidement son personnage dans ce rôle, en ayant recours à un réalisme du détail toujours aussi savant. Tout d'abord, Éros est dépeint comme un personnage enfantin parce qu'il ne s'exprime pas au discours direct : il ne s'exprime qu'une seule fois, et au discours indirect, au v. 148. Or, l'épopée ne saurait laisser de place aux paroles d'un enfant. D'autre part, Cypris trouve son fils en train de jouer aux osselets avec Ganymède dans le jardin de Zeus³⁴ : les détails sont importants car ils construisent et étoffent le personnage de l'enfant. L'endroit est ainsi précisé, le nom de son camarade de jeu, ainsi que la nature du jeu lui-même : le jeu des osselets était très courant parmi les éphèbes³⁵. Même la matière des osselets est indiquée : ils sont faits d'or. Éros a une attitude puérile : il serre contre sa poitrine les osselets qu'il vient de gagner pour ne pas les perdre. On retrouve un geste similaire de sa part aux v. 154-155 : Amour rassemble ses osselets, puis il les compte (et ce, avec soin, « εἶ » dit le texte grec au v. 155) avant de les confier à sa mère, pour bien vérifier plus tard que celle-ci lui a rendu tout son bien. Apollonios dit plus précisément qu'il « rassemble sa moisson d'osselets » grâce à l'hapax συναμήσατο. L'image est bien celle du garçonnet regroupant dans ses petites mains ses précieux osselets. Le comportement de Cypris dans son rôle de mère accentue d'ailleurs l'aspect enfantin d'Éros : car elle le gourmande pour avoir triché, le câline et lui fait miroiter un nouveau jouet pour qu'il fasse ce qu'elle veut, c'est-à-dire décocher une de ses flèches dans le cœur de Médée³⁶.

³⁴ Lucien se souvient aussi de ce détail (*Dial. Dieux*, 4, 3 : Zeus enlève Ganymède en lui promettant qu'il pourra jouer aux osselets avec Éros pour se divertir).

³⁵ Aucun jeu de l'Antiquité n'a eu une aussi grande faveur que celui des osselets, ni n'a été aussi longtemps en usage. Dans l'*Iliade*, XXIII v. 88 sqq., c'est ce jeu qui revient à la mémoire de Patrocle lorsque ce dernier apparaît en songe à Achille. On sait par ailleurs que l'on donnait des osselets aux écoliers appliqués. Platon, dans le *Lysis*, nous apprend que les enfants les transportaient avec eux dans de petits paniers. La façon la plus répandue de jouer aux osselets pour les enfants consistait à jeter en l'air cinq osselets qu'il fallait recevoir sur le dos de la main : on l'appelait τὸ πεντελίειν. Cf. P. Hartwig, « Joueurs d'osselets » in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, T. 14, 1894, pp. 275-284.

³⁶ Le dessin de cette scène qui se déroule entre Éros et Ganymède a sans doute été inspiré par une œuvre picturale (Cf. F. Vian, *Les Argonautiques, Chant III*, Paris, Erasme, 1961, p. 38, n. 117). Car la représentation d'Éros jouant aux osselets apparaît comme courante dans les arts, à partir du Ve siècle avant J.C. (Une peinture sur vase conservée au British Museum, intitulée « Jeune homme ailé (Éros) jouant aux osselets » représente cette scène. Elle daterait approximativement de 415 av. J.C.). Par le biais de cette scène, l'auteur établit donc une nouvelle complicité avec le lecteur qui vient s'ajouter aux autres jeux littéraires auxquels Apollonios se livre dans ce prélude.

Mais en fait, l'Amour n'est pas un enfant sage qui joue tranquillement. Son espièglerie confine à la méchanceté. Il triche aux osselets et se moque de la défaite de Ganymède. Il est ainsi possible d'entrevoir la double nature de l'amour tel qu'il est représenté par Apollonios. Cypris, dans son discours, qualifie d'ailleurs son fils d' « impudent » au v. 92. L'adjectif ἀναιδήτω, équivalent d'ἀναιδεί, est propre à Apollonios de Rhodes. Le sens qu'il prend au sein de ce texte est donc bien spécifique : l'adjectif peut, en effet, désigner aussi bien un enfant effronté (comme c'est le cas ici) qu'une personne qui a perdu toute pudeur, qui est totalement dépourvue d'αἰδώς. Apollonios emploie ce terme dans son acception la plus forte en au chant IV, dans le vers 360. Par ailleurs, de manière significative, Médée renie aussi l'αἰδώς lorsqu'elle s'abandonne à sa passion au chant III³⁷. Apollonios applique à l'Amour lui-même une caractéristique qui, prise dans son sens fort, deviendra celle de sa victime : la description contient donc en creux tout ce qui va suivre. Dans le même ordre d'idées, au v. 120, l'adjectif μάργος, mis en valeur en tête de vers, signifie « effronté » dans ce contexte précis, mais d'ordinaire, il fait allusion au dérèglement des sens, à la folie plus qu'à l'impudence³⁸. La μαργοσύνη est le pire défaut que puisse avoir une femme : celle qui en est atteinte est dérégulée voire débauchée. Ce nom est employé une fois dans les *Argonautiques*, il s'applique évidemment au personnage de Médée plus avant dans le chant III, au v. 797. On ne peut guère dire d'un enfant qu'il est débauché ou atteint d'une passion folle, mais le double sens est cependant suggéré d'autant plus fortement que l'acception la plus courante du mot désigne cette réalité. Une fois encore, la caractéristique attribuée à l'Amour s'applique ensuite à sa victime dans un sens plus dur : toute la violence de cet enfant insouciant est ainsi suggérée, par le transfert et les modulations du vocabulaire qui lui est appliqué comme à un être innocent. Enfin, Cypris gourmandant son fils le qualifie d'ἄφατον κακόν, ce qu'Émile Delage traduit par « vilain monstre ». Littéralement, il s'agit d'un « mal inouï »³⁹. Le ton badin de la scène ne doit donc pas dissimuler la puissance maléfique d'Éros.

D'ailleurs, le jouet (ἄθλημα v. 132) dont Cypris se sert pour monnayer les services de son fils est en quelque sorte emblématique de la façon dont Apollonios voit l'amour. Car il ne s'agit pas d'un simple objet que lui montre Cypris, mais d'une balle magique qui a appartenu à Zeus et qui représente l'univers. Une référence aux *Phénomènes* d'Aratos au v. 138 vient confirmer qu'il s'agit d'une image du monde : en effet, lorsqu'Apollonios décrit le jouet, il parle de ses anneaux d'or et des « deux bagues qui les cerclent » [διπλόαι ἄψιδες περιηγέες εἰλίσσονται] et la fin du vers est identique à celle du vers 401 des *Phénomènes* décrivant les

³⁷ Cf. v. 649, 652, 681, 742, 785, 1068.

³⁸ Eschyle. *Pr.* 884 ; Eur. *H.f.* 1083. Dans *Électre* d'Euripide en 1027, l'adjectif qui se rapporte à Hélène est souvent traduit par « prostituée ».

³⁹ Sur le vocabulaire utilisé pour qualifier Éros, cf. Francis Vian, Apollonios de Rhodes. *Argonautiques. Chant III*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 14.

étoiles⁴⁰. De plus, si Émile Delage traduit judicieusement ὀψίδες par les « bagues », le mot peut également signifier la voûte céleste ou encore l'arc-en-ciel. L'amour, pour Apollonios de Rhodes, place donc le monde entre les mains d'un enfant qui veut jouer avec lui sans se soucier des conséquences. Éros est à la fois léger et cruel, comme les enfants peuvent l'être. Le discours prononcé par Aphrodite avant la scène de l'entrevue confirme ce caractère : elle disait alors vouloir casser le carquois et les flèches d'Éros tant il l'importunait, comme une mère aurait envie de briser le jouet d'un enfant colérique. Le carquois et les flèches d'Éros sont donc assimilés à des jouets, mais ces objets constituent ou enferment aussi des armes particulièrement dangereuses.

Ainsi, la thématique de l'amour qui se déploie dans ce prélude se décline de plusieurs façons. En effet, le premier niveau d'interprétation, niveau de signification à part entière qui met sous les yeux du lecteur les scènes des trois entrevues divines, amuse et séduit le lecteur par l'exercice d'un art consommé, tant dans le réalisme du détail et le comique léger que dans les jeux littéraires, entre autres la réécriture de textes homériques. En effet, le lecteur contemporain d'Apollonios, lisant la scène de l'arrivée d'Athéna et d'Héra chez Aphrodite se souvient de la scène de la visite de Thétis à Héphaïstos, et apprécie sa différence par rapport au modèle. Son attention est captée par le traitement de l'amour sur le mode mineur et sur les jeux d'intertextualité qui mettent en valeur cette représentation peu ordinaire de la thématique amoureuse.

Ce niveau a aussi une fonction poétique dans la composition d'ensemble si l'on considère qu'il attire l'attention du lecteur et la détourne de ce fait des artifices complexes qui se tissent à d'autres niveaux. De fait, le prélude est programmatique car il prépare à de nombreux égards l'intrigue du chant III comme nous avons pu le remarquer en observant la place des mots dans l'invocation à la Muse ou le vocabulaire employé par Cypris pour qualifier son fils : l'amour va se diffuser dans l'intrigue tout entière. D'autre part, le prélude, lui-même exemplaire dans l'art de sa composition, prend tout son sens au niveau de la structure d'ensemble des *Argonautiques* : l'invocation à la Muse s'insère alors dans une chaîne complexe de signification mettant en valeur tour à tour le poète ou la matière de son œuvre. La logique des interventions divines est régie par le segment central de l'entrevue des trois déesses : ce segment est la charnière qui permet la symétrie des interventions divines, le moment où Héra prend la place d'Athéna comme déesse protectrice des Argonautes.

En dehors de l'étude psychologique des personnages et notamment de celui de Médée, c'est dans la perspective dramatique et structurelle que nous pouvons voir aussi dans les *Argonautiques* le traitement du thème de l'amour exécuté avec un art consommé. De fait, la composition savante et complexe de l'œuvre est si élaborée qu'elle ne se voit pratiquement plus. Mais le prologue, original et brillamment mené,

⁴⁰ Cf. v. 399 sqq. « τοὺς πάντα καλέουσιν ὕδωρ. Ὀλίγοι γε μὲν ἄλλοι νειόθι Τοξευτήρος ὑπὸ προτέρωσι πόδεσσιν ἄγνωτοι κύκλῳ περιηγέες εἰλίσσονται. L'ensemble est nommé l'Eau. Quelques autres, au dessous du Sagittaire, sous ses pieds de devant, roulent inconnues, disposées en cercle. ».

contient en germe toutes les lignes de force mises en œuvre par Apollonios dans la représentation du sentiment amoureux, de sa violence, de son caprice, de son badinage, de sa cruauté.

I. Les Argonautiques

Apollonios de Rhodes, *Argonautiques, Chant III* : édition, introduction et commentaire de F. Vian, traduction de É. Delage, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

Apollonios de Rhodes, *Argonautiques, Chant III* : édition, introduction et commentaire de F. Vian, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

Scholia in Apollonium Rhodium vetera, Berlin, C. Wendel (ed.), 1935.

II. Textes antiques

Apollodore, *Bibliothèque*, traduction de J-C. Carrière et B. Massonie, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

Aratos, *Phénomènes*, traduction de J. Martin, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Aristide Quintilien, *La musique*, traduction et commentaire de Fr. Duysinx, Liège, Droz, 1999.

Cornutus (Lucius Annaeus), *Cornuti theologiae graecae compendium*, C. Lang (ed.), Leipzig, Teubner, 1881.

Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, Livre IV, traduction de J. Aubergé, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

Eschyle, *Prométhée Enchaîné* in *Tragédies* vol 1, traduction de P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

Euripide, *Médée* in *Tragédies* in vol 1, traduction de L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1926.

Euripide, *Hippolyte* in *Tragédies* vol 2, traduction de L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1927.

Euripide, *Héraclès* in *Tragédies* vol 3, traduction de H. Grégoire et L. Parmentier, Paris, Les Belles Lettres, 1923.

Euripide, *Électre* in *Tragédies* vol 4, traduction de H. Grégoire et L. Parmentier, Paris, Les Belles Lettres, 1923.

Hésiode, *Théogonie*, traduction de Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

Hésiode, *Scholia vetera in Hesiodi Theogoniam*, Milan, L. Di Gregorio (ed.), 1975.

Lucien, *Dialogues des Dieux* in *Œuvres*, édition et traduction de Jacques Bompain, Paris, Les Belles Lettres, T. 1 à 3, 2003 (vingt-cinq opuscules), T. 4, 2008 (4 opuscules).

Méléagre, in *Anthologie grecque* Première partie : *Anthologie palatine*, Paris, Les Belles Lettres, (1929-1994).

Mimnerme, *Nannô* in *The fragments of Mimnermus*, A. Allan (ed.), Stuttgart, F. Steiner, 1993.

Moschos, *Érôs échappé* in *Les Bucoliques Grecs*, traduction de Émile Chambry, Paris, Librairie Garnier Frères, 1931.

Orphicorum fragmenta, Otto Kern (ed.), Dublin / Zürich, Weidmann, 1972.

Ovide, *L'Art d'aimer*, traduction de H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

Platon, *Phèdre*, traduction de P. Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Platon, *Lysis*, traduction de A. Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 1921.

Platon, *Le Banquet* in *Oeuvre complètes* Tome IV 2ème partie, traduction de P. Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

Poetarum melicorum fragmenta, I, Alcman, Stesichorus, Ibycus, ed. D. L. Page, Oxford, Clarendon Press, 1991.

Sophocle, *Antigone* in *Tragédies* vol 1, traduction de J. Irigoin, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Tragicorum Graecorum Fragmenta, 3, Aeschylus, ed. S. Radt, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

III. Littérature critique

ASSAEL Jacqueline, *Pour une poétique de l'inspiration, d'Homère à Euripide*, Louvain/Namur, Peeters, 2006.

ASSAEL Jacqueline (éd.), *L'antique notion d'inspiration*, Noesis, 2000.

COUAT Auguste, *La poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées*, Paris, Hachette, 1882.

HARTWIG Paul, « Joueurs d'osselets » in *Mélanges d'archéologie et d'histoire* T. 14, 1894. pp. 275-284.

HURST André, *Apollonios de Rhodes, Manière et cohérence*, Genève, Institut suisse de Rome, 1967.

LA VILLE DE MIRMONT Henri de, *La Mythologie et les Dieux dans les Argonautiques et L'Énéide*, Paris, Hachette, 1894.

RIPOLL François, « Valerius Flaccus (VII-VIII, 133) et Apollonios de Rhodes », *Rursus*, N° 3, 2008.

VERNANT Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.

Kelly TRENQUE est étudiante en Master II de lettres classiques et en Master I de philosophie à l'Université de Nice-Sophia Antipolis ; auteur d'un mémoire de Master I intitulé : *Les images dans le traité XXXVIII de Plotin, une illustration de la vie*, A. Zucker (dir.), 2011. En préparation : mémoire de Master I (philosophie) : *Plotin et Bergson*, sous la direction de E. Grasso et mémoire de Master II (lettres classiques) : *Utilisation des mathématiques dans les Ennéades de Plotin*, sous la direction d'A. Zucker.

Jacqueline ASSAËL est professeur de langue et littérature grecques à l'Université de Nice-Sophia Antipolis. Membre du Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature. Spécialiste de la tragédie grecque antique (plus particulièrement de l'œuvre d'Euripide). Auteur de *Intellectualité et théâtralité dans l'œuvre d'Euripide*, Nice, Association des Publications, 1993, et *Euripide, philosophe et poète tragique*, Peeters, 2001, prix Zappas. Effectue plus largement des

recherches dans le domaine de la poésie grecque antique : cf. *Pour une poétique de l'inspiration d'Homère à Euripide*, Peeters, 2006. Publie aussi des travaux d'exégèse néo-testamentaire, dans des revues internationales : *Biblica*, *New Testament Studies*, etc. À paraître : édition critique de l'*Épître de Jacques*, en collaboration avec Élián Cuvillier.