BIBLIOGRAPHY

MANFRED LURKER, The Gods and Symbols of Ancient Egypt. An Illustrated Dictionary. Thames and Hudson, London 1986.

R. KOCH, The Explanations of the Symbols. Printed by the Company G. Fountas, Athens 1987.

PLUTARCH, "Peri Isidos Kai Osiridos" (About Isis and Osiris) Library of Papyrus, Athens, 1970.

CHRISTINE EL MAHDY, Mummies, Myth and Magic in Ancient Egypt. Thames and Hudson, London 1991.

symbolizes the Truth and finally the inner circle expresses the Eternity and the God.

Conclusively, the Star surrounded by rhombus, the emblem of Alexander the Great, presents the Truth concerning the paternity of Alexander, that is the divine origin and connection of Alexader to Amun, as it is presented with the upper triangle.

As I have already said, the rhombus comes from the square which also symbolizes the following :

a) The World, b) the Nature, c) the Number 4, which also expresses the four elements and the four corners of the sky.

The world was his immense kingdom, the nature of Alexander reached the eternity, his perfection as an initiated in the ancient mysteries opened the Gates of the Sky for him. All these were presented through his own emblem as it was found in his Tomb in El-Maraki Siwa

Gods ruled before the creation of the world and were the personifications of the primeval forces of Chaos and were Nun and his wife Naunet symbolizing ***the waters***, Heh and Hehet symbolizing ***the space***, Kek and Keket symbolizing ***the darkness*** and Amun and Amaunet symbolizing ***the invisibility***. As powers of the beginning of things they had the form of chthonic gods so that the male divinities were presented as frogs and the female as snakes. In the Tomb of Alexander the presence of snakes is the proof that the Tomb has as guards these divinities according to the belief of the natives.

Plutarch says "You have to sacrifice to the Celestial Gods with an odd number and to terrestrial Gods with an even number".

Also very important is the figure of Alexander the Great as it is in a very valuable fragment of a vase, which presents Alexander as Kosmokrator and on his head you can see the Star. This piece can be found in the Museum de la Cinquantenaire, Brussels no. A 1938 from Amnisos in Pontus, probably 2nd century B.C.

In his Tomb the eight rays Star were surrounded by rhombus. The rhombus comes from the square which is standing in one of its corners and presents two triangles with the following significance : the upper triangle expresses the God and the Wisdom and the under triangle which is standing on its top is the celestial element which

Power, the Divine, the God Zeus. Alexander's birth being a mystery connected directly with Zeus-Amun.

In the Ancient Egyptian Religion the stars were called the "Followers of Osiris", who was considered the Lord of the Dead, moreover the Dead lived in the stars. Also the Ancient Egyptians identified the constellation of Orion with Osiris because this constellation was connected with the above God as the constellation of Sirius was identified with Isis. The Stars were the inhabitants of the Duat. Also the star is the symbol of ***Eternity***, the ***Supreme Power***.

The Star with the eight rays belongs to a Human God as Alexander was worshiped. The even numbers are changeable and belong to the Earth, so they are called ***Terrestrial*** while the odd numbers are ***Celestial***.

According to its spiritual meaning the number 8 symbolizes the End (The Greek word TELOS) having the meaning of the "Perfection" of the initiated. The eight (8) with its multiple sixteen (16) which represent the Star with its gleams symbolizes ***the Rebirth, the Prosperity***. Alexander the Great brought the Prosperity to all the Nations of his Kingdom and with his death he was reborn once again and his legend survives even nowadays in all the nations of East and West.

The number eight (8) in the Ancient Egyptian Religion was connected with the «ogdoad» of Hermopolis the Holy City of the God Thoth, the God of Writing. The eight

THE STAR - THE ROYAL EMBLEM OF ALEXANDER THE GREAT AS IT WAS FOUND IN THE TOMB IN EL-MARAKI SIWA

A Report

Liana Souvaltzi

The star was found curved in sandstone in front of the Entrance of the Antichamber, broken and covered by sand and salt, December 1991 El-Maraki Siwa.

For us this finding was "THE KEY" to indetify the Dead. In September 1992 another part of the star was found, so that, to be sure that the Star with its eight rays was surrounded by rhombus. Its dimensions are : diameter 0.15 cm, height 0.09 thickness of the ray in its beginning 0.09 and in its end 0.015.

Nobody had the right to use this emblem after the death of Alexander, not even his successors in Macedonia or in other places.

This Star has a very peculiar meaning and its identification with Alexander is determined provided that the Star symbolizes the Sacred Union with the Supreme

della sera", Pasolini, con il solito entusiasmo e con la solita passione, confessa il suo profondo sentimento e il suo amore per questa civiltà : «Ci tenevo troppo a giarare questo documentario ... i problemi di San°a li sentivo come problemi miei. La deturpazione che come una lebbra la sta invadendo, mi feriva con un dolore, una rabbia, un senso di impotenza e al tempo stesso di febbrile desiderio di far qualcosa, da cui sono stato perentoriamente costretto a filmare ... Non ho trovato nessuno nelle mie lunghe permanenze in quella città che capisse veramente la mia angoscia ...». Ma, come dice Contini : «Le virtù che egli rimpiange sono quelle, sicure ma probabilmente condannate a morte, appartenenti a una società arcaica, agricola, patriarcale. La sua utopia non è prospettica ma nostalgica. Non è questo l'aspetto meno drammatico di un'esistenza tutta drammatica (in quanto contenente un selvaggio desiderio di vita, anche in questo lato retrospettivo)».

dell'uomo. Una volta mi confessò : «Nel mondo arabo ritrovo la mia giovinezza». Certo, nel mondo arabo e, soprattutto, nei paesi del Golfo dove passava lunghi periodi, Pier Paolo ritrovava quei valori di una civiltà arcaica, pura, genuina, simile a quella civiltà contadina della landa della Delizia del Friuli, dove passò la sua giovinezza; ritrovava insomma quel fondale povero, dove il tempo è fermo, immobile, e la storia non passa.

Pasolini era geloso, anzi, gelosissimo di questa civiltà e, con i suoi continui viaggi nei paesi arabi, voleva quasi sottolineare il suo insolito ruolo di custode di questi valori, di questo patrimonio artistico e culturale a lui molto caro. E si è rivelato davvero custode molto attento e tempestivo quando nel 1974 lanciò il suo ultimo grido in difesa delle mura medievali di San°a : «E' cominciato il disastro. Le mura di cinta sono state in gran parte rase al suolo, e al loro posto sono state costruite casupole, depositi, qualche ambiziosa costruzione di cemento. Il danno è irreparabile». Così, nel 1974 - un anno prima della sua morte - Pasolini andò a San°a a girare un documentario, non solo per denunciare il problema della speculazione edilizia nei paesi del Terzo Mondo, dove il secolare patrimonio artistico viene distrutto per lasciare il posto a un'edilizia "moderna", di cattiva qualità, che le stravolge il volto, ma anche per appellarsi all'UNESCO e alle autorità della Repubblica dello Yemen per fermare siffatta opera vandalica. Il 20 giugno 1974, in un articolo sul "Corriere

dietro la siepe delle ciglia di pece,
come fossero zucchero, calore di fiori.
Il riso inutile, di chi è nato a un solo destino

secondo un'antica e ritrovata allucinazione.

Le novelle delle *Mille e una notte* che affascinavano Pasolini per la felice sintesi di realtà e sogno, dove il sogno è la trasparenza della "realtà" («a volte i sogni insegnano male; la verità intera non è mai in un solo sogno : la verità intera è in molti sogni», ripete il guardiano del giardino alla regina Dunya), ottemperavano da un lato al suo desiderio di fare dei film in cui si ritrovasse il senso esistenziale del corpo, lo slancio vitale che si andava perdendo; dall'altro, davano libero sfogo al gusto del racconto e permettevano di procedere sicuri nell' «antologia del narrare». Contemporaneamente, l'amore per il «tempo perduto», di cui Pasolini caricava le novelle, costituiva - già di per sé - una «denuncia non di qualche particolare condizione umana, ma di tutto il presente (permissivo per forza)».

Al di là dell'interesse per la letteratura araba, Pier Paolo Pasolini era legato affettivamente e intimamente al mondo arabo, alla sua cultura, a quei volti umili «puri e innocenti» che amava filmare, a quei colori polverosi ma genuini, non ancora contaminati dalla «civiltà moderna», a quei valori stupendi, che stanno ancora a testimoniare lunghi secoli della vera storia e della vera civiltà

Il Fiore delle Mille e una notte segna l'approdo contemplativo e rasserenato di una lunga ricerca regressiva : il deserto polveroso, le casupole e le muraglie arabe sono oggetti retrocessi nel tempo, arcaici, retrospettivi. Il *Fiore* segna l'inatteso incanto dei popoli ritrovati, in uno spazio-tempo del sole e della polvere senza delimitazioni e confini : città e palazzi di colore e di sabbia, carovane che affiorano e scompaiono nel deserto turbandone per un istante la solitudine e il silenzio, facce e corpi che sembrano vivere solo della loro pura e insolente evidenza presenziale, del loro *esserci*. Alle discontinuità e alle tensioni della storia si è sostituito un presente senza radici e prolungamenti, dove le cesure e le riprese del tempo si riannodano e fluiscono nella mobilità di uno spazio nel quale si replicano, senza drammi, i motivi "eterni", biologici, dell'esistenza : vita e morte, felicità e dolore, eros e separazione, compiutezza del possesso e solitudine della privazione.

Dal *Fiore* emerge un "Terzo Mondo" di polvere e di sogni, molto lontano dai minacciosi annunci della "nuova preistoria", dove le parole sembrano separate dai volti e dalle bocche che le pronunciano, dette da altri o dettate da una forza che non chiede conoscenza e amore, ma pretende solo ascolto e dedizione :

Le bestioline con gli stupendi occhi umani :
neri come fiele, che si riempiono di riso,

La scelta di Chaucer e della dimensione medio-inglese, con il loro «lusso di elementi decorativi» e «un'attenzione diffusa anziché concentrata, che rispondono al gusto del tempo ma che fanno pensare anche a una certa fissità dello sguardo del poeta», allontanando ancora - nello spazio e nel tempo - la ricerca, o "perdizione", pasoliniana, contribuisce a renderla più rarefatta ed esangue pur in tanto spreco, ma del tutto memoriale e scenografico, di sessualità e di sangue, di beffe manesche e di sberleffi. Nei Racconti Pasolini appare tra la folla dei personaggi nelle vesti di Chaucer, raccontando per il gusto di raccontare, trattando il soggetto in piena libertà, quasi per gioco : «Devo dimenticare Chaucer per poter fare un film come un mio gioco di fantasia, un mio gioco personale come autore», dirà Pasolini in una conferenza stampa al Festival di Berlino nel 1972.

Queste storie prese dalla civiltà popolare del Medioevo e legate al rimpianto pasoliniano per la perdita del mondo del passato, contestano una società la cui qualità di vita si rivela sempre più ipocrita e conformista : «Solo in apparenza», dice Pasolini in un articolo su «La Stampa», «manca ai miei ultimi film uno spessore politico. Il mondo che in essi si agita è quello che prediligo, le idee che circolano sono quelle cui ho improntato tutta la mia vita, la scelta che getto in faccia al pubblico è quella autentica, contrapposta all'irrealtà cui il cinema consumistico e la televisione hanno assuefatto gli spettatori».

complemento e il rovescio : la "natura", l'allegria, il vitalismo, ma svuotati dell'adesione, sia pure contrastata e parziale, al momento della collera e tali da poter sopravvivere solo come gioco, spettacolo, movimento ritmicofigurativo pago di se stesso, che sono appunto le chiavi di lettura di questo *Decameron*. Ed è lo stesso Pasolini a spiegarci in versi questo suo mondo diverso :

> Ama la loro diversità. Ama la loro voglia
> di vivere soli nel loro mondo, tra prati e palazzi
> dove non arrivi la parola del nostro mondo, ama
> il confine che hanno segnato]
> tra noi c loro; ama il loro dialetto inventato ogni
> mattina]
> per non farsi capire; se non per condividere con
> nessuno la loro allegria.]
> ("Saluto e augurio", in *Tetro entusiasmo*)

I *Racconti di Canterbury* si propogono come secondo tempo della trilogia mitico-evocativa dei popoli perduti alla storia e recuperati alla memoria con le sue mediazioni letterarie, teatrali e figurative : nel *Decameron* la farsa rusticale e la commedia dell'arte; qui 'ostentazione clamorosa, non priva di echi elisabettiani, della sensualità (lo studente e la moglie del legnaiolo), del sangue (il triplice e reciproco assassinio della brigata dei giovani) e della parola (la donna di Bath, con relative mutuazioni - a sua volta - da tante mogli e mezzane dell' "arte").

punta massima nella cosiddetta trilogia : il *Decameron, I Racconti di Canterbury e Il Fiore delle Mille e una notte.* Il *Decameron* di Boccaccio viene reinventato e ambientato a Napoli - una città cioè che permette il ritorno disincantato a un mondo antico. Il *Decameron* mette in scene il desiderio e, insieme, la nostalgia di un «popolo ideale, con la sua miseria, la sua assenza di coscienza politica (è terribile dirlo, ma è vero)», di un popolo che Pasolini ha conosciuto quando era bambino e che forse esiste ancora «nel ventre di Napoli». Quel popolo è - ancora una volta - il segno del rifiuto della società industriale che, col suo cinismo, la sua indifferenza, la sua mancanza di sentimento, toglie realtà alla vita. Il pittoresco e verminoso universo di ladri, assassini, puttane, mentecatti, disperati ecc., l'irruzione beffarda di bocche urlanti e sdentate, di smorfie sprezzanti e deformate dall'odio, di impennate verbali ilarodisperate che segnano questa rilettura orizzontale e livellante del *Decameron,* si rivelano congeniali alla visione e alla poetica pasoliniana in un duplice senso. Essi gli consentono, da un lato, di ritrovare la dimensione "sottoproletaria" ma anche, e soprattutto, di recuperarla attraverso un filtro, colto e cristallizzato, che stende sulla "materia popolare" una patina evocativa, una cifra convenzionalizzata, quella distanza, isomma, che l'autore perseguiva, con risultati alterni nell'allegoria *(Teorema)* o nel mito *(Edipo re, Porcile, Medea).* Del magma sottoproletario, da tempo raffreddato, restano il

L'approccio con l'Africa avviene invece attraverso il filtro della tragedia di Eschilo, antico amore al quale Pasolini era tornato all'inizio degli anni '60 con la sua traduzione dell'*Orestiade* per Einaudi. In *Appunti per un'Orestiade africana* (1970) Pasolini torna a cercare - nei volti, nelle figure, nei luoghi - non il presente della Tanzania, dove ha girato il film, ma un passato misterioso e "innocente", la proiezione nello spazio di una mitica "condizione" popolare perduta, inattingibile nel presente. L'Africa per Pasolini non è altro che un immenso, tumultuoso "altrove" che il filtro della tragedia allontana e distanzia : nel rapporto tra le immagini e il modello mitico e letterario di cui l'autore scruta invano le tracce, si ripropone la dialettica fra evocazione poetica di un'umanità perduta e consapevolezza intellettuale di questa perdizione. A Pasolini l'*Orestiade* sembra sintetizzare l'ultimo secolo della storia africana, segnata dal trapasso dallo stato selvaggio alla convivenza civile e democratica. I cori greci rivivono nei balli e nei canti della gente dei villaggi del Continente Nero, e sia le Erinni che Cassandra riappaiono in sembianze africane, mentre i grandi personaggi dell'*Orestiade* - Agamennone, Clitennestra e Oreste - sono interpretati da attori negri americani, oppure da pugili, cantanti, ballerini. Cioè dai mitici eroi del mondo contemporaneo.

L'ostinata ricerca dei popoli perduti e il loro recupero alla memoria attraverso il filtro letterario raggiunge la sua

inesausta al mondo borghese e tecnologico, con la sua razionalità alienante e distruttiva. Il film ritrae il drammatico conflitto fra il nuovo e vecchio mondo operativo e l'antico mondo religioso, destinato a soccombere. Medea appartiene al vecchio universo : arcaico, spirituale, mitico-realistico. Giasone invece è l'eroe del mondo moderno : razionale, pragmatico, tecnico. Ed è il confronto fra queste due civiltà irriducibili l'una all'altra che scatena la tragedia, perché fra le due culture non c'è possibilità di conciliazione o di sintesi. Sono appunto queste connotazioni – "ideologiche", etiche e sentimentali – che fanno affiorare dal mito significati antagonisti e irriducibili, e i villaggi misteriosi e feroci dell'Anatolia, la Colchide «teneramente ocra, soavemente rosa», assurgono a paesaggio simbolico di un "Terzo Mondo" indeterminato nello spazio e nel tempo, ma riconoscibile, di volta in volta, nelle sue apparenze e reincarnazioni.

Nella sua ricerca di civiltà arcaiche, di popoli oppressi, non poteva certo ignorare l'India, con le sue popolazioni al limite della emarginazione. Nel 1968 Pasolini si reca in India per svolgere una inchiesta per verificare l'attendibilità di un suo soggetto per un film su un maragià che, secondo una leggenda indiana offre il suo corpo alle tigri per sfamarle. Ma, lo stesso maragià morirà di fame assieme alla sua famiglia, durante una carestia. Anche questo soggetto pone a confronto il mondo arcaico indiano e quello moderno, il mondo antico e quello industriale.

Palestina alla ricerca di un' ambiente adatto per girare il suo *Vangelo secondo Matteo,* Pasolini fissa la macchina da presa su alcune immagini di quel mondo antico, sulle facce degli arabi, allegre, quasi animalesche, sulle quali però pare non essere passata «neanche da lontao la predicazione di Cristo». Quel mondo così intenso ed espressivo è fermo, senza rapporti col progresso. Ma il *Vangelo,* anziché in Palestina, verrà ambientato nell'Italia meridionale, in una delle regioni italiane quasi remota e dimenticata, precisamente in Lucania. E la scelta della Lucania in funzione di Terrasanta non è certo casuale. La Lucania è una regione quasi precristiana, ferma e immobile, un'altra regione emarginata, dove la Storia non passa, e la sua vita arcaicissima fu mirabilmente descritta e denunciata nel 1945 da Carlo Levi nel suo brillante rapporto *Cristo si è fermato a Eboli.* Perciò la decisione di Pasolini di girare il suo Vangelo in Lucania aveva senza dubbio un valore polemico. Con la scelta della Lucania, Pasolini anziché ricostruire realisticamente il mondo in cui visse Cristo, cerca paesaggi, ambienti e uomini della modernità, che possono essere analoghi. A Pasolini, infatti, preme riferire quel passato - senza travisarlo da presente - alla nostra esperienza di vita quotidiana : fare di quella storia antica una storia emblematica del nostro mondo, oggi.

Lo stesso canone vale anche per *Medea.* Il discorso di fondo è sempre lo stesso : la riproposta, attraverso il mito, di una radicale "diversità", di un'opposizione irrazionale e

differenza anche religiosa fra il sottoproletariato - sostanzialmente pagano - e la società piccolo - borghese, conformata a un cattolicesimo solo formale. C'è una religiosità profonda nel mondo dei borgatari : si tratta di uno spirito ancestrale, trasmesso di padre in figlio, carico di sensi antichi e comune anche alla civiltà contadina. Questo spirito religioso che sfocia nel sacro-viene sottolineato più volte dalla musica. Nella scena della rissa di Accattone, *La Passione secondo Matteo* di Bach conferisce alla zuffa un carattere epico : la nobiltà e impedisce, sublimandola, ogni interpretazione neo-realista. D'altra parte il primissimo piano del volto di Accattone immobile sul ponte, con il grande angelo di marmo sullo sfondo, e il segno della croce prima di tuffarsi nel fiume introducono fin dall'inizio quella nota di sacralità di cui tutto il film sarà pervaso. Così Pasolini, con la sua tenacia morale, con la esasperata coerenza e con la sua ossessiva ricerca dei popoli perduti, gira il suo primo film da regista :

tra una gente
abbandonata al cinismo più vero
e alla più vera passione; al violento
negarsi e al violento darsi; nel mistero
chiara; perché pura e corrotta ...
("L'Appennino", in *Le ceneri di Gramsci*)

E alla ricerca dei popoli perduti Pasolini dedica quasi la sua esistenza. Girando in macchina verso l'interno della

psicologicamente senza rapporti con la Storia. La sua innocenza e, insieme, la sua ferocia conoscono solo la vita nel suo puro fluire : nessuna etica del lavoro, nessuna luce morale. Soltanto la morte è portatrice di coscienza, ed è l'amore che la fa nascere. Amore e morte sono i sentimenti intensi, estremi, di questo mondo senza prospettive, dove tutto pare da sempre saputo e previsto : la tragica fine di Tommaso è già anticipata in una sequenza di attesa : «aspettava solo, con tutta l'anima, che tornasse qualcuno, che tornasse la madre, che l'aiutassero. Ma non s'illudeva, lo sapeva bene quello che gli stava succedendo. 'Me sto a morì !" pensava».

Questi e altri aspetti sono ancora più marcati nel primo film girato da Pasolini, *Accattone*. I personaggi del film sono i "veri" amici di Pier Paolo; le voci sono quelle «prese dalla strada», e la musica classica interviene a sottolineare la forza dei sentimenti. Sullo sfondo è l'Italia del "benessere", del "miracolo economico", lacerata dalla piaga di un mondo periferico, il cui modo di vivere è irriducibile alla storia : ad una storia che appartiene interamente alla borghesia. Ciò che è *altro* da essa, è condannato ai margini : pare non avere diritto alla vita. Perché tutta la storia non è che la Storia della classe borghese : la sua storia. Al di là del contenuto reale di Accattone ch'è la denuncia della miseria del sottoproletariato delle borgate romane, e il contenuto letterale ch'è la salvezza d'un anima, Pasolini insiste sulla

del «proletariato degli straccioni», o *Lumpenproletariat*, disprezzato da Marx e dalle correnti che si richiamano alla sua dottrina. Il nucleo centrale dei due romanzi, anziché aprirsi alla rappresentazione dei rapporti tra mondo "selvaggio" e società, si adatta alla misura di un referto, più lirico che saggistico, sui "ragazzi di vita" e sulla dialettica vitalità - malinconia come trasposizione dell'atteggiamento dello scrittore nei suoi personaggi, nei quali la protervia del gesto o della parola svela poi un risvolto fragile e inerme. All'interno di questa dimensione, il rapporto tra vecchi e giovani, padri e figli, tende a radicalizzarsi come scontro di generazioni, diversamente reattive al ciclo naturale dell'esistenza; e anche la miseria, al di là delle connotazioni sociologiche sovrapposte dall'autore, viene riassorbita in un ritmo di accadimenti crudelmente necessitati. Se i vecchi appaiono fiaccati e stravolti dalla vita e dalle sue squallide consolazioni - il vino e la violenza sulle donne -, nei giovani l'orgoglio istintivo della vitalità, la risata e la beffa scoprono spesso un fondo di torva disperazione o anche di reticente ma intenerito ripiegamento. All'orgoglio dei giovani, al loro sarcasmo, alle loro beffe, Pasolini contrappone un senso di realismo e di consapevolezza delle proprie condizioni subumane.

Nei due romanzi, Pasolini ci dice che il sottoproletariato della borgata romana, con la sua strafottenza, la sua sensualità, la sua superstizione, è

storia che Pasolini ci narra è la storia di un vuoto : del nulla di Valore. Proprio in questo suo essere niente è la forza del popolo; proprio in questa sua assenza di valorizzazione sta la sua potenza. Con le «armi della poesia» o con gli strumenti cinematografici, Pasolini ci parlava del mondo a lui e a noi contemporaneo : della falsa uguaglianza; dell'occultamento delle differenze : dell'orrore del Potere, apparentemente democratico ma in realtà totalitario; dei pericoli di un'opposizione consensuale, identica al potere; della falsa tolleranza e della falsa realizzazione dei diritti civili. E ci metteva in guardia da un'alternità relegata «all'utopia o al ricordo». Gridò con forza, negli anni in cui sentiva e capiva che la vita umana stava modificandosi alla radice e occorreva contrastare «l'inerzia ideologica» di chi fingeva non fosse successo nulla, oppure di chi accettava con stupido ottimismo la fine dell'età dei «beni necessari» per quella dei «beni superflui».

Dal mondo contadino e arcaico della Delizia del Friuli, dove «il tempo non si muove», Pasolini, nei due romanzi, descrive un altro mondo fermo, immobile, chiuso a qualsiasi forma di contatto e di influenza esterna. Il mondo delle borgate romane, popolate da «tante case piccole come dadi o come pollai, bianche come quelle degli arabi, e nere come capanne, piene di cafoni pugliesi o marchigiani, sardegnoli o calabresi : giovanottelli e vecchi ... ubbriachi e coperti di stracci» (*Ragazzi di vita*, p. 93). Il mondo cioè

borgata romana, di questo limite dell'umano è molto agevolata da glossari perfettamente comparabili alle tavole lessicali allestite da pascoli per la sua materia rustica garfagnina. Naturalmente i due romanzi di borgata, cioè le migliori prove narrative di Pasolini e un fatto tra i più interessanti degli anni cinquanta, appartengono al cosiddetto neorealismo e per questo aspetto si possono senz'altro avvicinare alla matrice verghiana. Il parlato è dialettale, ma la penetrazione degli elementi vernacoli e gergali nel linguaggio del raccontatore o, come oggi si suol dire, dello "storico", raggiunge un grado di fusione obbiettiva il cui capostipite resta pur sempre il Verga "rusticano".

Non debbo perdere il filo del Pasolini competente in umiltà. Con la lucidità e la fermezza di chi prende avvio dalla negazione, Pasolini ci parla della vita come «sogno di una cosa». Un sogno tragico, non idilliaco, perché vissuto all'insegna della *differenza*. Ma pieno di amore, perché «in nessun altro modo si ama meglio che nel sogno» (Pilade). Tracciarne la storia, ripercorrerla attraverso la sua biografia di scrittore e di regista, significa non solo ridare un volto all'illusione di cambiare la vita ma, insieme, ricostruire le diverse figure in cui la differenza si è incarnata. Esse riappaiono sulla scena della Storia come personaggi di una rappresentazione drammatica : dai contadini del Friuli al sottoproletariato romano, dai popoli dell'Africa e del Terzo Mondo agli esclusi più esclusi. La

da T.S. Eliot o fare tradurre da Juan Ramón Jiménez, ed esperire squisite variazioni in vernacoli di singole località, sempre sullo sfondo d'un dialetto non identico al friulano "ufficiale".

Anche l'esperienza romanesca di Pasolini trae le sue origini da Pascoli; nei romanzi, come nei primi film (Accattone, Mamma Roma) Pasolini trova nella parlata elementare e ridotta dei suoi giovani teppisti (che nel dialogo dei due romanzi adoperano esclusivamente il loro gergo) una forma inedita conveniente a un nuovo esperimento. Questo sperimentalismo costituisce certamente la motivazione principale di Pasolini e ha trovato un incentivo nella nozione di "Plurilinguismo" con cui lo stesso Pasolini esalta la figura di Pascoli : «Il "plurilinguismo" pascoliano (il suo sperimentalismo antitradizionalistico, le sue prove di "parlato" e "prosaico", le sue tonalità sentimentali e umanitarie al posto della casistica sensuale - religiosa petrarchesca) è di tipo rivoluzionario ma solo in senso linguistico, o, per intenderci meglio, verbale : la figura umana e letteraria di Pascoli risulta dunque soltanto una variante moderna» (Poesie e ideologie, pp. 269-70). Ubbidiente al canone del «sublime dal basso», che il Pascoli attuava scendendo con irreprensibile pulizia semplicemente sotto il livello umano, il Pasolini dei romanzi delle borgate si chiude rigorosamente entro un orizzonte di "monnezza". Ed è da notare che la conosceza di questo mondo depresso della

Il tempo non si muove;
guarda il riso dei padri
come nei rami la pioggia
negli occhi dei fanciulli.
(Tornant al país III)

Mi siedo qui sull'erba,
gli anni sono passati per nulla.
(Fevràr)

Il mondo di Pascoli è subumano e rigorosamente non urbano, il mondo di Pasolini è abitato da esseri ontologicamente indigenti, di cui la tradizione non aveva ancora preso nota. E per descrivere questo mondo Pasolini segue le orme del Pascoli, cerca una lingua inedita, come la «lingua di gitane», «lingua che più non si sa», delle rondini di pascoliana memoria. Pasolini scrive i suoi primi versi, *Poesie a Casarsa,* in friulano, ma «di là de l'aga» (cioè il Tagliamento), diverso cioè dal friulano "ufficiale". I centri della letteratura friulana tradizionale erano e sono fra Tagliamento e Isonzo, Cividale, Udine, San Daniele ecc. Se aggiungiamo poi che il friulano partecipa allo statuto scientifico d'una lingua minore che d'un dialetto, ciò indica che il dialetto di Pasolini ha già il fascino dell'inedito, una lingua vergine. Praticamente una eccezione nell'eccezione. Si deve tuttavia precisare che la poesia dialettale di Pasolini non ha nulla in comune con quella più o meno connessa col verismo regionale ottocentesco : la sua cultura è nettamente simbolica, ed egli può tradurre in friulano da Rimbaud o

passa; basterà una rapida occhiata alla prima raccolta, Poesie a Casarsa, per rendersi conto dell'immobilità del tempo :

Vedi, fanciullo, sui nostri corpi
la fresca rugiada
del tempo perduto
(Dili)

In quello specchio Casarsa
- come i prati di rugiada -
trema di tempo antico
(O me donzel)

Laggiù il cielo è tutto sereno
- se tu vieni quaggiù cosa trovi ?
Pioggia, nubi, un pianto d'inferno
(Li letanis dal biel fé)

Ma a quel fuoco che profuma
mi manca il respiro,
e vorrei essere il vento
che muore nel paese.
(Tornant al país I)

Tu vieni qui fra noi,
ma noi si vive
si vive quieti e morti
come un'acqua che passa
sconosciuta tra la siepi.
(Tornant al país II)

dimenticare le sue condizioni socio-familiari. Pier Paolo nasce a Bologna il 5 marzo 1922 da Carlo Pasolini, tenente di fanteria, di vecchia famiglia ravennate, e da Susanna Collussi, insegnante, di Casarsa della Delizia nel Friuli. La carriera del tenente Pasolini obbliga la famiglia a frequenti spostamenti; comunque Pier Paolo frequenta l'Università di Bologna «Un'Università mediocre e fascista», dove si laurea con una tesi su Pascoli. Era infatti l'unico suo antenato sopportabile, fra tanto fasto (e soprattutto aspirazione al fasto) della tradizione prossima. Al-Pascoli il Pasolini dedica un memorabile saggio critico nel centenario della nascita (1955), dove il poeta di San Mauro é letteralmente esaltato ed elevato al rango di padre della poesia contemporanea : «Come si vede, assai ricco e complesso è l'importo del Pascoli alle forme poetiche del Novecento : determinante, anzi, se in definitiva la lingua poetica di questo secolo è tutta uscita dalla sua, sia pur contradditoria e involuta, elaborazione. E quello che conta è che tale influenza si presenti esercitata non sui poeti extravaganti, ritardatari o marginali - o almeno non soltanto su questi : ma proprio, come dicono i testi, sui poeti che si collocano nel filone centrale della poesia del Novecento ..» (*Passione e ideologia,* p. 268). E l'influenza maggiore del Pascoli l'ha certamente subita in pieno Pier Paolo Pasolini. Al fondale povero e depresso di San Mauro corrisponde infatti l'iniziale fondale povero della landa attorno alla Delizia, dove il tempo è fermo e la storia non

assicurato quanti cercavano citazioni probanti alle loro tesi; il suo "dilettantismo" di poeta «che scrive poesie sulla sua esistenza per pura protesta» è stato analizzato con la severità del bisturi politico. Tutto questo senza volere mai capire, né tanto meno ammettere, che l'essere costretto ad abbandonare l'amore e la dolcezza che gli erano naturali fu proprio la sua condanna; che la sua schiavitù fu d'essere obbligato a gridare : perché la realtà, la storia - che «sono nella nostra coscienza» - furono per lui una disperata necessità. E significarono ossessione, turbamento, conflitto, lotta.

Pier Paolo Pasolini pensò e scrisse un unico pensiero : quello della *differenza*. Della *differenza* - usando techniche compositive e linguaggi tra loro diversi - ci lasciò il ritratto : l'immagine, potremmo dire, di un sogno di storia e di verità, giacché per *differenza* ci suggerì d'intendere quell'alterità (non semplice alternativa), «che per sua stessa natura esclude ogni possibile assimilazione degli sfruttati con gli sfruttatori» (in *Lettere luterane*). Il ritratto di un sogno di liberazione : perché «l'amore dell'umile ... e la competenza in umiltà» - come dice il Contini - l'amore e la simpatia per chi intensamente gioisce e soffre ai margini della strada maestra, coincisero in lui con la «passione irregolare per la libertà».

Se vogliamo ricostruire la 'storia' della «competenza in umiltà» di Pier Paolo Pasolini, dobbiamo ripercorrere l'itinerario *reale* della sua formazione culturale, senza mai

PIER PAOLO PASOLINI E " LA COMPETENZA IN UMILTA' "

Mahmoud Salem El-Sheikh

Ormai la figura di Pasolini, il suo pensiero, la sua poesia, i suoi romanzi, i suoi saggi e la sua opera cinematografica, sono stati consegnati alla critica ufficiale e meno ufficiale. I professionisti hanno già ritagliato ognuno una propria "zona" di preferenza e di interessi, delimitato un campo d'indagine, istituito la solita barriera fra scrittore e vita, pensiero e poesia, saggi e cinema, dimenticando che l'esperienza di Pier Paolo Pasolini era insieme mentale e vitale. La vita di Pier Paolo Pasolini, al pari della sua opera, è diventata negli ultimi anni oggetto di voluminose biografie, spesso per esigenze editoriali o per ragioni commerciali più che per motivi sentimentali e affettivi - illuminante il recente caso di *Petrolio* -; la sua poesia, dopo la morte, è ora misurata, da una certa parte politica, con il metro della "ragione civile"; le sue appassionate lettere e i suoi memorabili saggi critici hanno

1 : La tête d'Arsinoë III, trouvé en Egypte entre Hadra et Canope, Musée de Boston.

fig. 3 : Colosse de granit rouge d'Alexandre IV (De Karnak, Le Caire).

fig. 2 : Tête d'Isis en marbre (Palazzo dei Conservatori, à Rome).

fig. 4 : Un relief d'Alexandre Le Grand et Amon (Temple de Luxor).

fig. 6 : Tête de Ptolémée VI Philométor trouvée à Egine (Musée National, Athènes).

fig. 5 : Porteuses et porteurs d'offrandes, tombeau de Pétosiris.

Mastrelli (C.A.) : Il Κισσύβιον di Teocrito , Studi Italiani di Filologia Classica, vol. XXIII (1948), pp. 91 - 112.

Murray (G.) : Herodas : Headlam ad Groeneboom. C.R., vol. XXXVII (February - March 1923), pp. 38 - 40.

Noshy (I.) : The Art in Ptolemaic Egypt, London (1937).

Picard (Ch.) : La sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine, Paris (1926).

Pollitt (J.J.) : Art and Experience in Classical Greece, Cambridge (1972).

Rostovtzeff (M.) : A History of the Ancient World, vol. 1 : The Orient and Greece, Oxford (1928).

Servan de Sugny : Idylles de Théocrite, Paris (1822).

Tarn & Griffith : Hellenistic Civilisation, London (1974).

Vandier (J.) : Manuel d'archéoogie égyptienne T. 1, Paris (1952).

Webster (T.B.L.) : The Hellenistic Poetry and Art, London (1964).

Wright (F.W.) : A History of Later Greek Literature, London (1932).

محمد أنور شكرى ، الفن المصرى القديم منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة ، القاهرة (١٩٥٢) .

Edmonds (J.M.) : The Greek Choliambic Poets, C.R., vol. xiv (February 1931), pp. 24–28.

Erman (A.) & Ranke (H.) : La Civilisation égyptienne, Paris (1952).

Flinders Petrie (W.M.) : Egyptian Decoration Art, New York (1978).

Fraser (P.M.) : Ptolemaic Alexandria, Vol : I & II, Oxford (1972).

Glotz (G.) : Les fêtes d'Adonis sons Ptolémées II. R.E.G. (Tome xxxiii 1920), pp. 169 - 222.

Gow (A.S.F.) : The Cup in the First Idyll of Theocritus, J.H.S., Vol. xxxiii (1913), pp. 207 - 222.

Groningen (A. Van) : Quelques problèmes de la poésie bucolique grecque. Mnemosyne, vol. xii (1959), pp. 24-53.

Hadas (M.) : Hellenistic Culture : fusion and diffusion, London, (1959).

Jouguet (P.) : L'impérialisme macédonien et l'hellénisation de l'Orient, Paris (1926).

Lang (A.) : Theocritus, Bion, Moschus, London (1932).

Lechat (H.) : La Sculpture grecque, Paris (1922).

Legrand (Ph.E.) : Étude sur Théocrite, Paris (1898).

Les Références

Adriani (A.) : Alessandria e il Mondo Ellenistico - Romano, Roma (1984).

Aldred (C.) : The Development of Ancient Egyptian Art : 2300 - 1590 B.C., London (1950).

Idem : New Kingdom Art in Ancient Egypt during the eighteenth Dynasty 1590 - 1315 B.C., London (1951).

Atallah (W.) : Adonis dans la littérature et l'art grecs, Paris (1966).

Bieber (M.) : The Sculpture of the Hellenistic Age, New York (1961).

Chambry (E.) : Les Bucoliques grecs, Paris (1931).

Cholmeley (R.J.) : The Idylls of Theocritus London (1901).

Cloché (P.) : Alexandre Le Grand et les essais de fusion entre l'Occident gréco - macédonien et l'Orient, Neuchatel (1947).

Collignon (M.) : Scopas et Praxitèle, La sculpture grecque au Ive siècle jusqu'au temps d'Alexandre, Paris (1907).

Desroches - Noblecourt (C.) : Le Style égyptien, Paris (1946).

Dickins (G.) : Hellenistic Sculpture, Oxford (1920).

Les Sources

Anthologie Palatine, ed. par P. Waltz, Les Belles Lettres, Paris (1928 - 1944).

Cahen (E.) : Callimaque, les belles Lettres, Paris (1922).

Bevan (E.) : The Poems of Leonidas of Tarentum, Humphrey Milford, Oxford (1931).

Edmonds (J.M.) : The Greek Bucolic Poets, L.C.L., London (1923).

Euripide : Les Bacchantes, trad. par Henri Grégoire, Les Belles Lettres, Paris (1961).

Hérondas : Mimes, trad. par L. Laloy, Les Belles Lettres, Paris (1928).

Homère : Illiade trad. par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris (1938).

Legrand (Ph. E.) : Bucoliques Grecs T.I. & II, Les Belles Lettres, Paris (1925).

Mair (A.W.) : Callimachus and Lycophron, Aratus, L.C.L., London (1921).

Ovide : L'art d'aimer, trad. par Henri Bornecque, les Belles Lettres, Paris (1924).

Pliny the Second : Natural History, L.C.L. London (1952).

Ἄρευς δ' αἱματόεντα διωξίππποιο λάφυρα
νηὸν κοσμοίη· τοῖς γὰρ ἀρεσκόμεθα.

"Mon temple a besoin des armes ensanglantées. Si Arés vous oblige de se contenter, de telles offrandes nous le fournissent"(117).

Nous pouvons dire en guise de conclusion qu'il n'est pas toujours possible de discerner l'influence exercée par les différents arts du monde hellénique sur ceux du monde oriental, ou inversement. Il est du moins assuré que les deux groupes ont agi et réagi l'un sur l'autre et se sont parfois étroitement sinon toujours très heureusement rapprochés et même associés. Les architectes et les sculpteurs grecs, en particulier, ont été assez fréquemment séduits par les goûts et l'idéal fastueux de l'esthétique orientale, ou par le vieux réalisme égyptien, ou par des croyances et des traditions qui pouvaient fournir à leurs oeuvres nombre de thèmes émouvants ou pittoresques. Mais, tout en subissant l'action de l'Orient, ils ont le plus souvent gardé certaines des qualités dominantes de leur pays d'origine : qualités qui avaient brillé d'un si vif éclat dans l'art hellénique des siècles classiques et qui, grâce à l'établissement de la souveraineté macédonienne en terre barbare, rayonneront si largement hors de la péninsule dont les victoires de Philippe et d'Alexandre avait détruit l'indépendance.

(117) ibid. p. 63.

"Cypris, tout désirée, de quelle manière Apelle l'a dessinée, d'une beauté pénétrante, aucune image n'est aussi chaude et vivante"(114). C'est une image d'Aphrodite sortant de la mer, qui exprime le réalisme de cette peinture où la déesse apparaît "chaude" et "vivante". Et dans un autre épigramme, il parle d'Éros de Praxitèle.

ἀλλ' ὀν Πραξιτέλης ἔγνω θεόν· ὀν περὶ Φρύνῃ
ἀερκόμενος, σφετέρων λύτρον ἔδωκε πόθων.

"De l'un Praxitèle qui de ses yeux allumés voit le dieu (d'amour) dans l'amabilité de Phryne; pour cela il grave le dieu pour soulager sa propre douleur"(115).

Il décrit aussi une vache de bronze de Myron, artiste de Thèbes plein de verve(116) :

Οὐκ ἔπλασέν με Μύρων, ἐψεύσατο· βοσκομέναν δὲ
ἐξ ἀγέλας ἐλάσας, ἀῆσε βάσει λιθίνῳ.

"Myron ne m'a pas sculpté, il ment celui qui a dit celà, seulement il m'a attaché au bas de la pierre lorsqu'il m'a conduit loin du troupeau".

Il nous parle d'une armure offerte au temple d'Arés :

(114) Bevan, op.cit., p. 21.
(115) ibid.
(116) ibid. p. 25.

Il a mentionné aussi, dans les Iambes, le temple d'Apollon à Didyme, prés de Milet : ἐν τοῦ Διδυμέος [108]. On a commencé à bâtir ce temple en 300 av. J. - C. Ce qui en émane c'est une force divine, miraculeuse et mystérieuse digne de l'architecture hellénistique due à la présence du siège d'Apollon d'où il prononce ses oracles[109].

N'oublions pas le poète bucolique fameux : Léonidas de Tarentum, né à Tarentum, dans le sud de l'Italie, c. 325 av. J. - C.[110]. Nous connaissons de lui une certaine d'épigrammes[111]. Théocrite l'a surnommé Lykidas dans l'idylle VII[112]. C'est une mascarade bucolique. Un certain mépris des convenances et même une nuance de désinvolture ironique dans les rapports de Lykidas (Léonidas) avec son jeune ami Simichidas (Théocrite) nous ont semblé convenir à son caractère de chevrier[113].

Léonidas a bien présenté le réalisme de l'art alexandrin dans ses épigrammes :

εὐλεχῆ Κύπριν
ἴΔ' ὡς Ἀπελλῆς, κάλλος ἱμερώτατον,
οὐ γραπτόν, ἀλλ' ἔμψυχον ἐξεμάξατο.

(108) E. Cahen, op.cit., p. 167, v. 19.
(109) J.J. Politt, Art and Experience in Classical Greece, Cambridge (1972), p. 166.
(110) Wright, op.cit., p. 68.
(111) E. bevan, The Poems of Leonidas of Tarentum, Oxford (1931).
(112) Théocrite, idylle VII : vv. 13 - 20.
(113) A. Van Groningen, Quelques problèmes de la poésie bucolique grecque, Mnemosyne vol. XII (1959), p. 52.

consacré ces offrandes, dîme de ses bénéfices : il en avait fait voeu"[104].

Philératis a élevé une statue pour Artémis pour qu'elle soit sa gardienne. L'épigramme est trés court et cela ne nous permet pas de connaître le nom de l'artiste qui l'a modelée.

Ἄρτεμι, τὶν τόδ' ἄγαλμα Φιληρατὶς εἵσατο τῇδε·
ἀλλὰ σὺ μὲν δέξαι, πότνια, τὴν δὲ σάω.

"Artémis, Philératis t'a élevé cette statue; reçois son hommage, ô déesse, et sois sa gardienne"[105].

En Egypte, il y a eu un phénomène de syncrétisme. Les dieux grecs sont assimilés aux dieux égyptiens par exemple : Osiris est Dionysos, Amon est Zeus, Neith Athena, Bastet Artémis. Il y a similitude des attributs entre les déesses grecques et les déesses égyptiennes[106].

Callimaque a mentionné, dans la légende épique : Hécale, le temple d'Aphrodite nommé Colias : c'est un promontoire d'Attique[107].

Κωλιάς· ναός ἐστι τῆς Ἀφροδίτης οὕτω καλούμενος.

(104) Anth. Palat. XIII, 25.
(105) ibid., VI, 347.
(106) P.M. Fraser, op.cit., p. 192.
(107) A.W. Mair, Callimachus and Lycophron, Aratus, L.C.L., London (1921), Hecale, p. 266.

"Et moi, Dionysos de tragédie, je suis là, bouche bée deux fois comme celui de Samos ! Je suis là, à écouter litanies d'écoliers : ils récitent "chevelure sacrée!"(99) "Grand bien me fait!"(100). Les rois Ptolémées ont encouragé la culte de Dionysus et spécialement Ptolémée IV Philopator. Dionysus a eu un rôle important dans le Sérapeum à Memphis.

Un temple de Déméter a été bâti par Acrisios, le Pélasgue, distingué ainsi du père de Danaé :

Δήμητρι τῇ Πυλαίῃ
τῇ τοῦτον οὐκ Πελασγῶν
Ἀκρίσιος τὸν νηὸν ἐδείματο, ταῦθ' ὁ Ναυκρατίτης
καὶ τῇ κάτω θυγατρὶ
τὰ δῶρα Τιμόδημος
εἵσατο τῶν κερδέων δεκατεύματα· καὶ γὰρ εὔξαθ' οὕτως.

"A Déméter Pylaia(101), pour qui Acrisios le Pélasgue, a bâti ce temple, et à sa fille(102), la déesse infernale, Timodémos, de Naucratis(103) a

(99) Euripide, Les Bacchantes, trad. par Henri Grégoire, Les Belles Lettres, Paris (1961), vv. 493, 494.
Penthée : Πρῶτον μὲν ἁβρὸν βόστρυχον τεμῶ σέθεν.
Dionysos : Ἱερὸς ὁ πλόκαμος· τῷ θεῷ δ' αὐτὸν τρέφω.
Penthée : "D'abord je couperai ces boucles délicates".
Dionysos : "Ces cheveux sont sacrés et voués à mon Dieu".
(100) Anth. Palat., VI, 310.
(101) Déméter "Pylaia" est la même que la Déméter "Amphictionis" adorée dans la région Maliaque Acrisios est le fondateur d'une amphictyonie, association religieuse, dont les membres, les "pylagores", honoraient Déméter.
(102) La fille de Déméter est Perséphoné.
(103) Naucratis est la grande ville commerçante du Delta.

Τὸ χρέος ὡς ἀπέχεις, Ἀσκληπιέ, τὸ πρὸ γυναικός
Δημοδίκης Ἀκέσων ὤφελεν εὐξάμενος,
γινώσκειν· ἢν δ' ἄρα λάθῃ καὶ † μιν ἀπαιτῇς,
φησὶ παρέξεσθαι μαρτυρίην ὁ πίναξ.

"Que tu sois payé, Asclépios, pour la dette d'Akéson, contractée envers toi par son voeu pour sa femme Démodiké, c'est chose entendue. Si donc tu l'oublies et réclames une autre fois ton salaire, ce tableau déclare qu'il rendra témoignage"(97).

A Memphis, il y a une identification entre le rôle du dieu grec Sérapis, comme dieu de guérison, et Asclépios. Mais le dieu de guérison égyptien est Imhotep ou Imouthes comme les Grecs le nomment et il est vénéré dans les limites de Osor - Hapi. Quand les écrivains grecs citent Asclépios et l'Asclépieion à Memphis, cela peut correspondre à l'image de Sérapis provenant de la proximité de Imouthes à Sérapis(98).

Callimaque nous parle de la statue de Dionysos, bouche bée, comme celle du temple de Samos.

ἐγὼ δ' ἀνὰ τῇδε κεχηνώς
κεῖμαι, τοῦ Σαμίου διπλόον ὁ τραγικὸς
παιδαρίων Διόνυσος ἐπήκοος· οἱ δὲ λέγουσιν
« Ἱερὸς ὁ πλόκαμος »· τοὐμὸν ὄνειαρ ἐμοί.

(97) ibid., VI, 147.
(98) P.M. Fraser, op.cit., pp. 256, 257.

Un coq de bronze est aussi, une offrande, pour les Tyndarides :

Φησὶν ὅ με στήσας Εὐαίνετος — οὐ γὰρ ἔγωγε
γινώσκω — νίκης ἀντί με τῆς ἰδίης
ἀγκεῖσθαι χάλκειον ἀλέκτορα Τυνδαρίδῃσι·

"Euainétos, qui m'a mis ici, déclare m'y avoir placé, coq de bronze, en offrande aux Tyndarides pour la victoire que coq, je remportai"(95).

Une autre offrande est présentée à Illithye en son temple parfumé pour alléger les douleurs d'une mère à ses couches :

Καὶ πάλιν, Εἰλήθυια, Λυκαινίδος ἐλθὲ καλεύσης
εὔλοχος ὠδίνων ὧδε σὺν εὐτοκίῃ·
ὡς τόδε νῦν μέν, ἄνασσα, κόρης ὕπερ, ἀντὶ δὲ παιδός
ὕστερον εὐώδης ἄλλο τι νηὸς ἔχοι.

"Viens encore une fois, Illithye, à l'appel de Lycainis, viens propice à ses couches, alléger ses douleurs. L'offrande est autant pour une fille que pour un garçon. Une autre offrande dans quelques jours, sera déposée en ton temple parfumé"(96).

Callimaque a cité le temple d'Asclépios dans une dédicace d'un tableau déposé en ex-voto dans le temple, et qui représentait sans doute la guérison de Démodiké.

(95) Anth., Palat, VI, 149.
(96) ibid., VI, 146.

Bérénice, c'est la merveille sans qui les Charites ne sont pas les Charites"[90].

Le poète, dans un autre épigramme, parle, avec moins de détails, d'une image et d'une statuette :

Τὰ δῶρα τἀφροδίτῃ
Σῖμον ἡ περίφοιτος εἰκόν' αὐτή
ἔθηκε, τήν τε μίτρην
ἣ μαστοὺς ἐφίλησε·ἰ· τόν τε πᾶνα

"En hommage à Aphrodite, Simon la courtisane consacre son image, et la ceinture qui épousait sa poitrine, et la statuette de Pan"[91].

Une autre image est, comme offrande, dans le temple d'Isis Inachia :

Ἰναχίης ἔστηκεν ἐν Ἴσιδος ἡ Θάλεω παῖς
Αἰσχυλὶς Εἰρήνης μητρὸς ὑποσχεσίῃ.

"C'est, dans le temple d'Isis Inachia[92], l'image d'Aischylis, la fille de Thalès : ex-voto de sa mère Eiréné"[93].

L'Isis alexandrine porte aussi le costume pharaonique; mais elle avait pris, des déesses de l'Hellade, la liberté et le naturel[94].

(90) Anth. Palat, V, 146.
(91) ibid., XIII, 24.
(92) Isis assimilée à la vache Io, la fille d'Inachos.
(93) Anth., Palat., VI, 149.
(94) Picard, op.cit., p. 282.

Κόγχος ἐγώ, Ζεφυρῖτι, παλαίτερον· ἀλλὰ σὺ νῦν με,
Κύπρι, Σεληναίης ἄνθεμα πρῶτον ἔχεις,
ναυτίλον·
ἔστ' ἔπεσον παρὰ θῖνας Ἰουλίδας, ὄφρα γένωμαι
σοὶ τὸ περίσκεπτον παίγνιον, Ἀρσινόη,

"J'étais jadis, déesse du Zéphyrion, une coquille de la mer; maintenant, Cypris, tu as en moi l'offrande première de Sélénaia, un nautile. Tant qu'enfin j'échouai aux rivages d'Ioulis, pour de là, bibelot qu'on admire, orner ton temple, Arsinoë"(88).

Et dans un autre épigramme, Callimaque mentionne la dédicace d'une statue de Bérénice, femme de Ptolémée Evergète. Elle est toute humide de parfums car le poète nous rappelle sa chevelure parfumée qu'elle avait promis d'offrir aux dieux quand son mari, Ptolémée Evergète, retournerait, sain et sauf, de la guerre en Syrie(89).

Τέσσαρες αἱ Χάριτες, ποτὶ γὰρ μία ταῖς τρισὶ κείναις,
ἄρτι ποτεπλάσθη κἠτι μύροισι νοτεῖ,
εὐαίων ἐν πᾶσιν ἀρίζαλος Βερενίκα,
ἃς ἄτερ οὐδ' αὐταὶ ταὶ Χάριτες Χάριτες.

"Elles sont quatre, les Charites, car aux trois qu'elles étaient, une autre vient s'adjoindre, encore toute humide de parfums : c'est l'heureuse

(88) Pliny the second, op.cit., IX. 29.
(89) P.M Fraser, op.cit., p. 239.

comme pour leurs successeurs : c'est ainsi que Philadelphe peut se traduire "Puissant ka de Râ aimé d'Amon" celui d'Evergète "Fils des deux-Frères, choisi par Râ, image vivante d'Amon"(85).

Callimaque nous a présenté un autre genre d'art alexandrin : lampe somptueuse à vingt mèches dans ses épigrammes :

Τῷ με Κανωπίκᾳ Καλλίστιον εἴκοσι μύξαις
πλούσιον ἁ Κριτίου λύχνον ἔθηκε θεῷ,
εὐξαμένα περὶ παιδὸς Ἀπελλίδος· ἐς δ' ἐμὰ φέγγη
ἀθρήσας φήσεις· « Ἕσπερε, πῶς ἔπεσες; »

"Callistion, la femme de Critias m'a consacrée au dieu de Canope(85), lampe somptueuse, à vingt mèches, ex-voto pour son fils Apellis vois les feux que je lance, "Étoil du soir, dira-t-on, comment es-tu tombée du ciel ?"(86).

Callimaque indique, dans un épigramme, le temple d'Arsinoë, la femme de Ptolémée Philadelphe et Aphrodite à Zéphyrion : c'est un promontoire à l'est d'Alexandrie entre Nicopolis et Canope. Les deux déesses sont adorées comme une seule divinité et ont pris successivement le nom de Zéphyritis. On n'est pas sûr si cet épigramme commémore la première dédicace ou non, mais il exalte l'environnement marin du temple(87).

(85) Canope, ville du Delta, à l'est d'Alexandrie, avec un temple de Sérapis.
(86) Anth. Palat. VI, 148.
(87) P.M. Fraser, Ptolemaïc Alexandria, I, Oxford (1972), p. 239.

καὶ μὲν ὁ δακρυόεις ἀναβάλλεται ἄλγεα πέτρος,
ὅστις ἐνὶ Φρυγίῃ διερὸς λίθος ἐστήρικται,
μάρμαρον ἀντὶ γυναικὸς ὀιζυρόν τι χανούσης.

"et la pierre qui pleure en remet pour un temps son souci[81], l'humide rocher dresse sur les bords phrygiens, marbre qui fut une femme à la bouche gémissante"[82].

Le détail de la bouche ouverte semble plutôt hellénistique. C'est l'art de Lysippe qui se précise par ces détails réalistes : instantanéité de la pose, intensité du regard. A cette école, on rattacherait certains groupes de Niobides épars en quelque musées : à Florence, à Rome, Brocklesby Park, dérivés de l'art scopasique[83].

L'Egypte semble avoir été la plus ancienne source d'approvisionnement en or. L'extraction de l'or dans les montagnes était entourée d'un certain lustre poétique - il est même dit, dans l'inscription d'une mine : "L'or, en vérité, est le corps des dieux et Rê a dit, lorsqu'il commençe à parler : "Ma peau est de l'électrum pur"[84].

Les Ptolémées sont les successeurs du dieu Rê. Le nom pour tous les Lagides est Ptolémée, soit seul, comme pour Sôter Ier et Philadelphe, soit accompagné d'un épithète,

(81) Ch. Picard, op.cit., pp. 261, 262.
(82) Ὕμνος εἰς Ἀπόλλωνα , vv. 22 - 24.
(83) Erman & Ranke, op.cit., p. 628.
(84) P. Jouguet, L'impérialisme et l'hellénisation de l'Orient, Paris (1926), p. 333.

Χρύσεά τοι τότε πάντα θεμείλια γείνετο, Δῆλε,
χρυσῷ δὲ τροχόεσσα πανήμερος ἔρρεε λίμνη,
χρύσειον δ' ἐκόμησε γενέθλιον ἔρνος ἐλαίης,
χρυσῷ δὲ πλήμμυρε βαθὺς Ἰνωπὸς ἑλιχθείς.

"D'or, à cette heure, fut toute la terre ô Délos : d'or, tout au long du jour, coula le flot de ton lac arrondi, et d'or fut la frondaison de l'olivier qui vit naître le dieu, d'or les hautes eaux du profond Inôpos(78), en son cours sinueux(79).

C'est un tableau d'art trés beau que le poète a imaginé Il emploie aussi le mot "or" avec répétition aussi dans l'hymme à Artémis :

Ἄρτεμι Παρθενίη, Τιτυοκτόνε, χρύσεα μέν τοι
ἔντεα καὶ ζώνη, χρύσεον δ' ἐζεύξαο δίφρον,
ἐν δ' ἐβάλευ χρύσεια, θεά, κεμάδεσσι χαλινά.

"Artémis vierge, Artémis meurtière de Tityos, d'or sont tes armes et la ceinture; tu attelas char d'or et tu mis à tes biches, déesses, des brides d'or"(80).

Callimaque nous présente dans l'idylle II, à Apollon, une statue de marbre d'une femme à la bouche gémissante : c'est Niobé, transformé en statue de roche par la déesse Léto.

---

(78) C'est une rivière à Délos et on dit qu'il s'attache au cours de la rivière du Nil.
(79) Ὕμνος εἰς Δῆλον , vv. 260 - 263.
(80) Ὕμνος εἰς Ἄρτεμιν , vv. 110 - 112.

caractère nettement lysippique, sont de même provenance on a rappelé que l'Eros de Cyrène et ajoutons celui de l'idylle XXIII, en marbre pentélique, dérivaient d'un modèle du maître sicyonien(74).

Un autre passage de l'idylle v désigne une tasse en bois, oeuvre de Praxitèle.

Comatas :

Ἔστι δέ μοι γαυλὸς κυπαρίσσινος, ἔστι δὲ κρατήρ·
ἔργον Πραξιτέλευς· τᾷ παιδὶ δὲ ταῦτα φυλάσσω.

Comatas : "J'ai une tasse en bois de cyprès un cratère oeuvre de Praxitèle; je les garde pour elle"(75).

Théocrite décerne un compliment à l'illustre sculpteur, dont les fils vécurent jusqu'en son temps.

Un autre grand poète, Callimaque, à l'époque alexandrine a admiré l'art à sa manière. Callimaque est né à Cyrène dans les années voisines de c. 315-310 av. J. - C.(76). Il est venu de Cyrène à Alexandrie et il a vécu sous le règne de Prolémée I Philadelphe, sa vie s'est étendue jusqu'au règne de Ptolémée III Evergète Πτολεμαῖος Γ' ὁ Εὐεργέτης (77). Le poète parle des richesses du roi dans ses hymnes.

(74) Ch. Picard, op.cit., p. 292.
(75) Théocrite idylle V, vv. 104, 105.
(76) E. Cahen, Callimaque, Les Belles Lettres, Paris (1922), p. 3.
(77) F.A. Wright, op.cit., p. 88;
cf. T.B.L. Webster, The Hellenistic Poetry and Art, London (1964), p. 98.

Une statue d'Éros est mentionnée dans l'idylle XXIII de Théocrite sans nous indiquer l'artiste qui l'a modelée. Le récit se divise en deux actes : dans le premier l'amant se donne la mort à la porte de celui qu 'il aime; dans le second, celui - ci voit le cadavre pendu au mur de sa propre cour; mais son coeur ne fléchit pas. Il se rend aux luttes des éphèbes, au gymnase, et paisiblement se dirige vers les bains qu'il affectionnait; il s'approche du dieu qu'il avait outragé, Eros. Du socle du pierre il s'élance dans l'eau; mais, à sa suite, la statue, elle aussi, se précipite de son haut, et tue le méchant éphèbe. L'onde rougit, et la voix de l'enfant surnage : "Aimez, vous qui haïssez; car le dieu sait exercer la justice".

καὶ ποτὶ τὸν θεὸν ἦνθε τὸν ὕβρισε· λαῖνέας δέ
ἵπτατ' ἀπὸ κρηπῖδος ἐς ὕδατα· τῷ δ' ἐφύπερθεν
ἅλατο καὶ τὤγαλμα, κακὸν δ' ἔκτεινεν ἔφαβον·

"Il s'approche du dieu qu'il avait outragé; du socle de pierre, il s'élança dans l'eau; mais, à sa suite, la statue, elle aussi, se précipita de son haut, et tua le méchant éphèbe"(73).

Théocrite ne nous indique rien sur la statue d'Eros dans l'idylle XXIII. Mais nous pouvons imaginer que Lysippe, sculpteur officiel d'Alexandre, a pu avoir une grande influence dans la cité des Ptolémées. Un petit buste d'Alexandre, à Alexandrie, et certains bronzes, de

(73) Legrand, Bucoliques grecs, T. II, idylle XXIII, vv. 58 - 60.

diadème"[68]; **influence égyptienne** dans les décorations du vase avec les guirlandes de fleurs[69], **influence alexandrine** dans la description minutieuse des muscles du cou du pêcheur qui fait de violents efforts pour tirer le filet. C'est un vieux pêcheur car ses cheveux sont gris, par la scène d'amour : deux hommes aux belles chevelures dont à la longue l'amour gonfle les yeux. Nous avons mentionné aussi que le mouvement et le réalisme sont des traits essentiels de l'art alexandrin, et autre trait dû aux études scientifiques basées sur l'observation et l'analyse qui ont mené à une nouvelle branche d'art anatomique. Théocrite a subi l'esprit de son époque c'est pour cela qu'il exprime cette anatomie en indiquant les muscles du cou du pêcheur qui tire son filet.

Théocrite a parlé aussi des pêcheurs dans sa XXIe idylle. L'énumération d'ustensiles que contiennent les vers 9 et suivants a paru dans le goût de Léonidas de Tarente, dont plusieurs éprigrammes concernent des pêcheurs, l'un appelé "Diophantos"[70] l'autre "Un vieillard"[71]. Peut-être Théocrite a-t-il vu une scène réelle de pêche dans un oeuvre d'art quelconque. Surtout que cette scène se trouve aussi dans l'art égyptien[72].

---

(68) Théocrite idylle 1, vv. 32, 33.
(69) W.M. Flinders Petrie, Egyptian Decoration Art, New York (1978), p. 83.
(70) Edwyn Bevan, The Poems of Leonidas of Tarentum, Oxford (1931), p. 59.
(71) ibid. p. 57.
(72) J. Vandier, Manuel d'archéologie égyptienne T. 1, Paris (1952), p. 271.

Théocrite est en bois à deux anses et nouvellement façonné. Au début, le rebord du vase est décoré de lierre[62]. Parsemé d'hélichryse[63] qui s'euroulent comme une bordure. Nous avons mentionné que l'emploi des plantes et des fleurs est un trait de l'art alexandrin qui a subi l'influence de l'art égyptien. La place des trois scènes sur le vase a causé plusieurs discussions : Gow[64] trouve que la scène de la pêche est à l'intérieur ἔντοθεν [65] du vase et les deux autres scènes font une balance : la femme entre les deux hommes et l'enfant entre les deux renards. Cholmely interprète le mot ἔντοθεν par l'expression between not inside. Il veut dire que les trois scènes sont entre les deux guirlandes sur la surface externe du vase[66]. Legrand est aussi du même avis car il indique que le vers 39 . τοῖς δὲ μέτα γριπεύς prouve que le descripteur ne passe pas de la face interne à la face externe[67]. Nous pensons que les deux dernières opinions sont les plus justes : car si l'une des scènes est dedans et le vase ayant une certaine profondeur, la scène de l'intérieur ne se serait pas visible.

Ce vase nous démontre les différentes influences tel que : **influence grecque** : la scène de la vigne et les vêtements de la femme : "elle est parée d'un péplos et d'un

(62) C'est une sorte de plante grimpante.
(63) C'est un genre de fleurs jaunes avec des feuilles minces.
(64) A.S.F. Gow, The Cup in the First Idyll of Theocritus, J.H.S. vol. XXXIII, (1913), p. 214.
(65) Théocrite idylle 1, v. 89.
(66) R.J. Cholmely, The Idylls of Theocritus, London (1901), p. 20.
(67) Legrand, Etude sur Théocrite, p. 222.

sauterelles; et il se soucie bien moins de la besace et des ceps qu'il ne prend de plaisir à son travail. Tout autour de la coupe se déploie la flexible acanthe"(55).

Le goût de la description, qui est un trait d'alexandrinisme, peut conduire le poète jusqu'à la description minutieuse d'un objet matériel, tel ce fameux : Κισσύβιον(56). Ce vase est pris comme un symbole du monde des pasteurs et, comme une expression de la vie agreste(57). Ce que l'auteur est censé nous décrire, c'est la décoration inanimée d'un vase. Selon toute probabilité, elle n'est point fait d'aprés un vase réel(58). Nous pouvons ajouter que Théocrite est un brave étudiant des poèmes épiques, desquels il s'est inspiré dans ses autres idylles, peut être s'est - il rappelé le bouclier d'Achille(59) en même temps qu'il a composé le vase de la première idylle : ce bouclier contient la scène des deux hommes qui se disputent(60). Une autre scène de la vigne(61). Le vase de

(55) Théocrite idylle 1 : vv. 27 - 55.

(56) Pierre Monteil, Théocrite : Idylles (II, V, VII, XI, XV), Paris (1968), p. 12.

(57) C.A. Mastrelli, ΠΙΚισσύβιον di Teocrito, Studi Italiani di Filologia classica, vol. XXIII (1948), p. 103.

(58) Ph. E. Legrand, Etude sur Théocrite, Paris (1898), p. 222.

(59) Homère, Iliade, ed. et trad. par Paul Mazon, les belles Lettres, Paris (1938), vv. 497 - 572.

(60) ibid. vv. 497 - 499.

ἔνθα δὲ νεῖκος
ὠρώρει, δύο δ' ἄνδρες ἐνείκεον εἵνεκα ποινῆς
ἀνδρὸς ἀποφθιμένου·

"Un conflit s'est élevé et deux hommes se disputent sur le prix du sang pour un autre homme tué".

(61) ibid. vv. 561. 562 :

Πληιάδας θ' Ὑάδας τε τό τε σθένος Ὠρίωνος
Ἄρκτόν θ', ἣν καὶ Ἄμαξαν ἐπίκλησιν καλέουσιν,

"Il y met encore un vignoble lourdement chargé de grappes, beau et tout en or".

"Je te donnerai aussi un vase à deux anses, nouvellement façonné et qui sent encore le ciseau. A ses lèvres, en haut, s'enroule une bordure de lierre, de lierre parsemé d'hélichryse; et, dans cette bordure, serpente l'hélix fière de ses fruits safran. A l'intérieur est une figure de femme, oeuvre digne des dieux; elle est parée d'un péplos et d'un diadème; à ses côtés, des hommes aux belles chevelures à tour de rôle font assaut de paroles; mais ce qu'ils disent ne touche pas son coeur; tantôt c'est l'un qu'elle regarde en souriant, tantôt c'est sur l'autre qu'elle jette son attention; et eux, dont à la longue l'amour gonfle les yeux, se donnent une peine inutile. Ensuite sont figurés un vieux pêcheur et une roche rugueuse, sur laquelle le vieillard tire laborieusement un grand filet pour ramener ce qu'il a pu prendre; il a l'air d'un homme qui fait de violents efforts; on dirait qu'il met à pêcher toute la vigueur de ses membres, tant, partout les muscles font saillie sur son cou, bien qu'il soit chenu; et sa force est digne de la jeunesse. Tout près du vieux usé par la mer, une vigne est richement chargée de grappes brunissantes, que garde un petit garçon assis sur un mur de pierres sèches; autour de lui, deux renards; l'un se promène dans les rangées de ceps et pille le raisin mûr; l'autre met en oeuvre toute espèce de ruses pour atteindre la besace de l'enfant et se promet bien de ne pas le laisser avant d'avoir mis son déjeuner à sec; lui, cependant, avec des tiges d'asphodèle qu'il attache à du jonc, tresse un beau filet à

description du vase et chant de Thyrsis. Ce qui nous importe, ici, est la description du vase :

κισσὸς ἑλιχρύσῳ κεκονιμένος· ἁ δὲ καϝ' αὐτόν
καρπῷ ἕλιξ εἱλεῖται ἀγαλλομένα κροκόεντι.
Ἔντοσθεν δὲ γυνά, τι θεῶν δαίδαλμα, τέτυκται,
ἀσκητὰ πέπλῳ τε καὶ ἄμπυκι· πὰρ δέ οἱ ἄνδρες
καλὸν ἐθειράζοντες ἀμοιβαδὶς ἄλλοθεν ἄλλος
νεικείουσ' ἐπέεσσι· τὰ δ' οὐ φρενὸς ἅπτεται αὐτᾶς·
ἀλλ' ὁκὰ μὲν τῆνον ποτιδέρκεται ἄνδρα γέλαιοα,
ἄλλοκα δ' αὖ ποτὶ τὸν ῥιπτεῖ νόον· οἳ δ' ὑπ' ἔρωτος
δηθὰ κυλοιδιόωντες ἐτώσια μοχθίζοντι.
Τοῖς δὲ μέτα γριπεύς τε γέρων πέτρα τε τέτυκται
λεπράς, ἐφ' ᾗ σπεύδων μέγα δίκτυον ἐς βόλον ἕλκει
ὁ πρέσβυς, κάμνοντι τὸ καρτερὸν ἀνδρὶ ἐοικως·
φαίης κα γυίων νιν ὅσον σθένος ἐλλοπιεύειν·
ὧδέ οἱ ᾠδήκαντι κατ' αὐχένα πάντοθεν ἶνες
καὶ πολιῷ περ ἐόντι, τὸ δὲ σθένος ἄξιον ἥβας.
Τυτθὸν δ' ὅσσον ἄπωθεν ἁλιτρύτοιο γέροντος
πυρναίαις σταφυλαῖσι καλὸν βέβριθεν ἀλωά,
τὰν ὀλίγος τις κῶρος ἐφ' αἱμασιαῖσι φυλάσσει
ἥμενος· ἀμφὶ δέ νιν δύ' ἀλώπεκες, ἁ μὲν ἀν' ὄρχως
φοιτῇ σινομένα τὰν τρώξιμον, ἁ δ' ἐπὶ πήρᾳ
πάντα δόλον τεύχοισα τὸ παιδίον οὐ πρὶν ἀνησεῖν
φατὶ πρὶν ἢ ἀκρατισμὸν ἐπὶ ξηροῖσι καθίξῃ·
αὐτὰρ ὅγ' ἀνθερίκοισι καλὰν πλέκει ἀκριδοθήραν
σχοίνῳ ἐφαρμόσδων· μέλεται δέ οἱ οὔτε τι πήρας
οὔτε φυτῶν τοσσῆνον, ὅσον περὶ πλέγματι γαθεῖ.
Παντᾷ δ' ἀμφὶ δέπας περιπέπταται ὑγρὸς ἄκανθος

κάτθεό νιν μαλακοῖς ἐνὶ φάρεσιν οἷς ἐνίαυεν,
ᾧ μετὰ τεῦς ἀνὰ νύκτα τὸν ἱερὸν ὕπνον ἐμόχθει
παγχρυσέῳ κλιντῆρι·
βάλλε δέ νιν στεφάνοισι καὶ ἄνθεσι· πάντα σὺν
αὐτῷ,

"Couche - le dans le délicat couvre - lit dans lequel il s'est habitué à sommeiller, sur cette couche de solide or sur lequel il est habitué à passer les nuits d'un sommeil sacré avec toi. Jette les guirlandes et aussi les fleurs sur lui"(53).

Nous remarquons que la couche d'Adonis est d'or tandis que chez Théocrite "la couche est d'argent"(54). Bion a imité Théocrite en employant les guirlandes et les fleurs pour les mettre sur le dieu. Ce qui signifie que Bion est un poète pastoral qui essaye de ressembler à Théocrite. Ce dernier, dans sa première idylle Thyrsis, nous présente un berger du même nom, maître en l'art du chant bucolique et un chevrier anonyme, habile joueur de syrinx. Invité à se faire entendre, le chevrier refuse, dans la crainte de troubler la sieste du dieu Pan. Mais il presse son compagnon de chanter un morceau où celui - ci triomphe, "la passion de Daphnis"; et, pour le décider, lui promet un beau vase, qu'il décrit. Thyrsis consent, et chante. L'idylle comprend donc deux morceaux qui se font pendant,

(53) J.M. Edmonds, The Greek Bucolic Poets, L.C.L., London (1923), vv. 72 - 75.
(54) Théocrite idylle xv : 84, 85 L'Egypte ne possède pas de minerai d'argent. Toutes les inscriptions les plus anciennes mentionnent l'or avant l'argent, et effectivement, dans les tombeaux aussi, les bijoux d'argent sont beaucoup plus rares que les bijoux d'or.

d'Alexandre à cheval mais le roi n'en est pas satisfait. A ce moment, un cheval passe devant le tableau et hennit à la vue du cheval représenté, le croyant vivant. Alors l'artiste dit au roi : "On peut croire que le cheval est meilleur juge de la peinture que votre Majesté"(50).

La scène au vers 66 du boeuf avec l'homme qui le mène et la femme qui marche à son côté nous mène à croire l'influence de l'art égyptien : nous trouvons, à la cinquième dynastie, sur les murs de la tomble de "Ti : à Sakkara des peintures qui montrent le retour des boeufs et les bouviers qui les mènent ou un autre dessin d'un bouvier qui trait une vache et un autre bouvier tient son veau en regardant la vache avec effroi (51)...

Un autre poète, Bion, a écrit sur le mythe d'Adonis : L'épitaphe sur Adonis Ἀδώνιδος ἐπιτάφιος . Il est né à Smyrna, en l'Asie Mineure, dans la seconde moitié du deuxième siècle av. J. - C.(52).

---

(50) Lemprier's Classical Dictionary, s.v. Apelles.
cf. Pliny The second, op.cit., VII, XXXVII 125 :
"Idem hic imperator edixit ne quis ipsum alius quam Apelles pingeret, quam Pyrgoteles scalperet quam Lysippus ex aere duceret".
"Ce même gouverneur a proclamé que personne d'autre que Apelle ne peigne ce tableau, que Pyrgoteles ne réalise la sculpture, que Lysippe ne coule le bronze".

(51) C. Aldred, New Kingdom Art in Ancient Egypt during the eighteenth dynasty 1590 - 1315 B.C., London (1951), p. 19.
cf. Desroches - Noblecourt, Le style égyptien, Paris (1946), p. 201.
cf. محمد أنور شكرى ، الفن المصرى القديم منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة ، القاهرة (١٩٥٢) ، ص ١٢٣ ، ص ١٢٤ .

(52) A. Lang, Theocritus, Bion and Moschus, London (1932), p. 179.
cf. Wright, op.cit., p. 140.

recherché, ce qui n'est pourtant pas la marque d'une éducation raffinée, et prend un ton doctoral pour expliquer à son amie les oeuvres d'art, se prononçant en faveur du peintre Apelle avec une énergie qui montre plus de zèle que de compétence : sans doute ne fait-elle que répéter, à sa fâçon, ce qu'elle a entendu dire. Ce maître illustre, mort depuis quelque temps, devait être âprement discuté par les jeunes artistes qui trouvaient sa gloire encombrante(46).

Hérondas prend à son compte l'opinion de Cynno de défendre Apelle contre ses adversaires(47). Et l'expression du vers 75 : ἀλλ' ᾧ ἐπὶ νοῦν γένοιτο,καὶ θεῶν ψαύειν "Quoi qu'il vint à l'esprit, il prenait son élan pour toucher le ciel" qui veut dire que l'artiste, Apelle, peut dessiner le dieu avec tous ses traits comme étant un mortel. Et il dessine, sans choisir, tout ce qui lui vient à l'esprit(48). Il est si attentif à sa profession qu'il ne passe pas un jour sans employer son pinceau, d'où le proverbe : Nulla dies sine linea : le plus parfait tableau qu'il ait fait est : Aphrodite sortant de la mer : Ἀφροδίτη Ἀναδυομένη (49). Il a fait un tableau

(46) Nairn, op.cit., pp. 65, 66.

(47) Hérondas, op.cit., vv. 75 - 78.

(48) G. Murray, "Herodas : Headlam and Groeneboom", C.R. vol. XXXVII (February - March 1923), p. 39.
cf. J.M. Edmonds, The Greek Choliambic Poets. C.R. vol XIV (February 1931), p. 26.

(49) Bieber, op.cit., p. 21.
cf. Ovide, L'art d'aimer, trad. par Henri Bornecque, Les Belles Lettres, Paris (1924), III, vv. 401, 402 :
Si venerem cous nusquam posuisset et Apelles,
Mersa sub aequoreis illa lateret aquis.
"Si le peintre de Cos, Apelle, n'avait pas exposé sa Vénus, elle serait plongée dans les eaux de la mer".

αἱ σάρκες οἷα θερμὰ θερμὰ πηδῶσαι
ἐν τῇ σανίσκῃ· τὠργυρεῦν δὲ πύραυστρον
οὐκ ἦν ἴδῃ Μύελλος ἢ Παταικίσκος
ὁ Λαμπρίωνος, ἐκβαλεῦσι τὰς κούρας
δοκοῦντες ὄντως ἀργυρεῦν πεποιῆσθαι;
Ὁ βοῦς δὲ χὁ ἄγων αὐτόν, ἢ θ' ὁμαρτεῦσα
χὠ γρυπὸς οὗτος κὠ ἀνάσιμος ἄνθρωπος,
οὐχὶ ζοὴν βλέπουσιν ἡμέρην πάντες;
Εἰ μὴ ἐδόκευν τι μέζον ἢ γυνὴ πρήσσειν,
ἀνηλάλαξ' ἄν, μή μ' ὁ βοῦς τι πημήνῃ,
οὕτω ἐπιλοξοῖ, Κυννί, τῇ ἑτέρῃ κούρῃ.

"Tu vois, n'est - ce pas, Cynno, quels ouvrages ! L'enfant là, l'enfant nu, si je le pince, il aura une marque, n'est - ce pas, Cynno ? Car on lui a mis des chairs qui semblent palpiter, chaudes, chaudes, dans le tableau; et la pince d'argent, si Myellos ou Pataeciscos fils de Lamprion(44) la voyait, les yeux leur sortiraient de la tête parce qu'ils la croiraient vraiment faite en argent. Le boeuf et l'homme qui le mène, la femme qui marche à côté, cet homme au nez crochu, et le frisé, est - ce qu'ils ne voient pas la lumière de la vie ? Si je ne craignais d'aller trop loin pour une femme, j'aurais jeté les hauts cris, de peur que le boeuf ne me fasse du mal, tant il a un oeil, Cynno, qui regarde de travers"(45).

Le réalisme apparaît aussi dans les tableaux d'Apelle d'Ephèse Ἀπελλῆς ὁ Ἐφέσιος . Cynno parle un langage

(44) Nous ne savons rien de plus sur ces deux voleurs célèbres en leur temps.
(45) Hérondas, op.cit., vv. 56 - 71.

Cynno et sa servante (vv. 39-53) fait transition entre les deux parties du mime. La première se passe devant le temple, commence par une prière et continue par la contemplation des statues. La seconde commence, dans le temple, par la contemplation des peintures et se termine, dans le vestibule du temple, par les rites pieux qui restent à accomplir le réalisme de l'art alexandrin est ainsi exprimé par Coccalé qui dit : "Sans la pierre qu'on a devant soi, on dirait que la chose va se mettre à causer"(40). Ce sont les fils de Praxitèle qui ont pu tailler ces statues : Céphisodote Κεφισόδοτος et Timarque Τίμαρχος Praxitèle se prolonge par ses fils. Le premier hérite de son père le goût pour la perfection du modelé(41) et il s'intéresse à représenter l'enfance(42) v. 27 "Vois ma chère, cet enfant, les yeux levés sur une pomme" v. 31 "l'enfant, comme il étouffe l'oie"(43). Devant la beauté de la peinture Coccalé continue :

Οὐχ ὁρῇς, φίλη Κυννοῖ,
οἷ' ἔργα; καινὴν ταῦτ' ἐρεῖς Ἀθηναίην
γλύψαι τὰ καλά — χαιρέτω δὲ δέσποινα.
Τὸν παῖδα δὴ ⟨τὸν⟩ γυμνὸν ἣν κνίσω τοῦτον,
οὐχ ἕλκος ἕξει, Κύννα; πρὸς γάρ σε κεῖνται

(40) ibid, v. 32.
(41) M. Collignon, Scopas et Praxitèle, La sculpture grecque au ive siècle jusqu'au temps d'Alexandre, Paris (1907), p. 103.
(42) Bieber, op.cit., p. 15.
(43) cf. Pliny The Second, Natural History, London (1952) xxxiv 48 :
Boëthi, infans amplexando anserem strangulat.
"Boëthus fait un enfant qui étrangle une oie en l'embrassant".
Boëthus est un sculpteur de Carthage.

Coccalé : "Ah ! ma chère Cynno, les belles statues. Quel ouvrier a bien pu tailler cette pierre, et qui est le donateur.

Cynno : Ce sont les fils de Praxitèle : tu ne vois pas l'inscription sur le socle ? Et le donateur est Euthias fils de Praxon.

Coccalé : Vois, ma chère, cette enfant, les yeux levés sur une pomme : ne vas-tu pas dire que "si elle n'a la pomme, elle va rendre l'âme ?" Et ce vieillard, Cynno ! Par les Parques, l'enfant, comme il étouffe l'oie ! Sans la pierre qu'on a devant soi, on dirait que la chose va se mettre à causer. Ah ! les hommes finiront, avec le temps, par donner quelque jour la vie aux pierres. Cette statue de Batalé, la fille de Myttès(37), vois-tu, Cynno, comme elle est campée ? Celui qui n'a pas vu Batalé en personne n'a qu'à regarder ce portrait pour se passer de l'original"(38).

Le deuxième vers semble indiquer que la scène se passe à Cos. Asclépios avait dans cette île un temple célèbre. Ce temple paraît avoir été construit dans les premières années du troisième siècle avant l'ère chrétienne(39). La scène entre

(37) Ce nom est sans doute donné par l'inscription du socle. Coccalé trouve le portrait si vivant qu'on croit voir la personne, même sans l'avoir connue, ce qui est probablement son cas.

(38) Hérondas, Mimes IV, vv. 20-38.

(39) ibid, notice p. 65.

Hérondas, dans son quatrième mime, déclare ses préférences individuelles de connaisseur, cela n'empêche pas qu'il ait étudié et rendu avec beaucoup de verve le babil que les oeuvres d'art inspirent à de petites gens. Il nous présente deux amies, Coccalé et Cynno, devant le temple d'Asclépios Cynno récite à la place de Coccalé la formule d'invocation pour le sacrifice, et Coccalé sur son indication place l'ex - voto qui est un tableau peint sur bois. Coccalé admire les ex-voto plus riches que le sien, qui sont des groupes de sculpture. Cynno lui donne quelques explications, d'aprés les inscriptions du socle.

Coccalé : Μᾶ, καλῶν, φίλη Κυννοῖ,
ἀγαλμάτων· τίς ἦρα τὴν λίθον ταύτην
τέκτων ἐποίει, καὶ τίς ἐστιν ὁ ιστήσας ;

Cynno : Οἱ Πρηξιτέλεω παῖδες· οὐχ ὁρῇς κεῖνα
ἐν τῇ βάσει τὰ γράμματ' ; Εὐθίης δ' αὐτὰ
ἔστηπεν ὁ Πρήξωνος.

Coccalé : Ἵλεως εἴη
καὶ τοῖσδ' ὁ Παιὼν καὶ Εὐθίῃ καλῶν ἔργων.
Ὅρη, φίλη, τὴν παῖδα τὴν ἄνω κείνην,
βλέπουσαν ἐς τὸ μῆλον· οὐκ ἐρεῖς αὐτήν,
« Ἢν μὴ λάβῃ τό μῆλον, ἐκ τάχα ψύξει ; »
κεῖνον δέ, Κυννοῖ, τὸν γέροντα· πρὸς Μοιρέων,
τὴν χηναλώπεκ' ὡς τὸ παιδίον πνίγει·
πρὸ τῶν ποδῶν γοῦν εἴ τι μὴ λίθος τοῦργον
ἐρεῖς, λαλήσει· μᾶ, χρόνῳ κοτ' ἄνθρωποι
κῆς τοὺς λίθους ἕξουσι τὴν ζοὴν θεῖναι·
τὸν Βατάλης γὰρ τοῦτον οὐχ ὁρῇς, Κυννοῖ,
ὅκως βέβη[κ]εν ἀνδριάντα τῆς Μυττέω ;
εἰ μή τις αὐτὴν τῶε Βατάλην, βλέψας
ἐς τοῦτο τὸ εἰκόνισμα μὴ ἐτύμης δείσθω.

"Et lui, qu'il est admirable, reposant sur sa couche d'argent, avec sa première barbe qui lui descend des tempes. Auprès de lui sont déposés tous les fruits de la saison, tous les fruits que portent les arbres; auprès de lui, de délicats jardins conservés dans des corbeilles d'argent, des alabastres d'or pleins de parfum de Syrie, et toutes les patisseries que les femmes travaillent sur un plateau, avec la blanche farine mélangée à mille essences de fleurs, en forme d'animaux qui volent ou qui marchent, toutes sont ici près de lui. Des berceaux verdoyants sont formés de souple aneth qui retombe; en haut volent les Amours enfants, tels des rossignolets qui, sur un arbre, essaient leurs ailes grandissantes en volant de rameau en rameau. De l'ébène et de l'or ! Des aigles de blanc ivoire qui, au fils de Cronos, à Zeus, portent son jeune échanson"(35).

Le naturalisme apparaît clairement dans les vers cités dessus : toutes les formes de la nature sont indiquées : plantes, animaux, draperies et objets inanimés. Nous ne pouvons pas nier, ici, l'influence de l'art égyptien.

Nous remarquons aussi, dans ces mêmes vers l'unité de l'art gréco-égyptien : dans les ornements du lit où couche Adonis : ce sont des incrustations, supports qui montrent Ganymède enlevé par l'aigle de Zeus(36).

(35) Théocrite idylle xv : vv. 84, 85, 112-116; 118-124.

(36) Théocrite idylle xv : v. 124. nous possédons heureusement, grâce à un marbre du Vatican, une copie réduite d'une oeuvre célèbre de Léocharès : Ganymède enlevé par l'aigle de Zeus. Léocharès est de ceux qui voient la déchéance politique d'Athènes et le triomphe de la Macédonia. Il trouve faveur auprés des nouveaux maîtres de la Grèce, et à la fin de sa carrière, il fait quelque peu figure de sculpteur de cour.

ouvrier du bronze. Il accumula les oeuvres par centaines : statues d'Héraclès et statues d'Alexandre Le Grand, athlètes et dieux, gardant toujours au milieu de ce flot pressé une exécution minutieuse, attentive au moindre détail (33). Cette intensité de vie dans le repos même, cette virtualité et cette imminence du mouvement, ces attitudes élastiques et bien tournantes sont une des marques significatives de la manière de Lysippe(34).

Une autre description qui nous mène à mieux connaître l'art alexandrin est la description de la couche d'Adonis et de ce qui l'entoure :

Αὐτὸς δ' ὡς θαητὸς ἐπ' ἀργυρέῳ κατάκειται
κλισμῷ, πρῶτον ἴουλον ἀπὸ κροτάφων καταβάλλων,
Ἀρσινόα πάντεσσι καλοῖς ἀτιτάλλει Ἄδωνιν.
Πὰρ μὲν ὅσ' ὥρια κεῖται, ὅσα δρυὸς ἄκρα φέροντι,
πὰρ δ' ἄπαλοι κᾶποι πεφυλαγμένοι ἐν ταλαρίσκοις
ἀργυρέοις, Συρίῳ δὲ μύρῳ χρύσει' ἀλάβαστρα·
εἴδατά θ' ὅσσα γυναῖκες ἐπὶ πλαθάνῳ πονέονται
ἄνθεα μίσγοισαι λευκῷ παντοῖα μαλεύρῳ,
ὅσσα τ' ἀπὸ γλυκερῷ μέλιτος τά τ' ἐν ὑγρῷ ἐλαίῳ,
πάντ' αὐτῷ πετεηνὰ καὶ ἑρπετὰ τῆδε πάρεστι.
Χλωραὶ δὲ σκιάδες μαλακῷ βρίθοντος ἀνήθῳ
δέδμανθ'· οἱ δέ τε κῶροι ὑπερπωτῶνται Ἔρωτες,
οἷοι ἀηδονιδῆες ἀεξομεναν ἐπὶ δένδρῳ
πειρῶνται πτερύγων ποτώμενοι ὄζον ἀπ' ὄζῳ.
Ὦ ἔθενος, ὦ χρυσός, ὦ ἐκ λευκῷ ἐλέφαντος
αἰετοὶ οἰνοχόον Κρονίδᾳ Διὶ παῖδα φέροντες,

(33) ibid, v. 83.
(34) H. Lechat, La Sculpture grecque, Paris (1922), pp. 123, 124.

La description de la couche d'Adonis et de ce qui l'entoure. En réalité, fait suite, sur un ton différent, à l'éloge des tapisseries qui admiraient tant les deux Syracusaines.

Gorgo :

Πραξινόα, πόταγ' ὧδε. Τὰ ποικίλα πρᾶτον ἄθρησον.
Λεπτὰ καὶ ὡς χαρίεντα· θεῶν τεχνάματα φασεῖς.

Praxinoa :

ποῖοι ζωογράφοι τἀκριβέα γράμματ' ἔγραψαν;
Ὡς ἔτυμ' ἑστάκαντι καὶ ὡς ἔτυμ' ἐνδινεῦντι.
Ἔμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά.

"Regarde - moi d'abord ces tapisseries. Sont - elles fines, sont - elles jolies ! On dirait des travaux de déesses !

Quels artistes ont dessiné exactement ces figures ? Que leurs poses sont vraies, que leurs mouvements sont vrais ! Elles respirent, elles ne sont pas tissées"(32).

Nous ne connaissons pas qui est "l'être ingénieux" qui a dessiné ces figures. Mais par ces vers sus-mentionnés nous pouvons connaître l'un des caractères essentiels de l'art alexandrin : le réalisme. Nous pouvons remarquer que la scène admirée par les deux femmes Syracusaines est d'influence grecque. Or, Praxitèle, Scopas et Lysippe sont les premiers à ouvrir le chemin vers la passion et le naturalisme. Lysippe, par exemple, est un prodigieux

(32) Ph. E. Legrand, Bucoliques grecs, T. 1, Les Belles Lettres, Paris (1925), idylle xv.: vv. 78, 79, 81-83.

représentent des scènes communes de la vie, le poète insiste sur les vices de son âge[27].

Théocrite et Hérondas ont été membres dans le cercle de Philétas à Cos. Hérondas a visité Alexandrie plusieurs fois[28]. Théocrite a su acquérir le patronage de Ptolémée Philadelphe Πτολεμαῖος Β' ὁ φιλάδελφος . Ce fut sans doute pendant son séjour auprés de Ptolémée, qu'il composa plusieurs pièces qui font partie de ses oeuvres, et qui paraissent sortir du genre de ses premières idylles[29]. Les deux Syracusaines, dans l'idylle XV, vont assister à une fête célébrée au palais royal. A Alexandrie, c'est la reine Arsinoë II, la femme du Ptolémée Philadelphe, elle-même qui déploie, à l'intention du peuple, les fastes du culte d'Adonis[30]. Le mime fournit à Théocrite un cadre où il présente d'une façon piquante et imprévue des compliments à l'adresse du roi, pour sa richesse, sa puissance militaire, et aussi à l'adresse de la reine, pour son bon goût, et sa piété. Arsinoë reçoit le dieu, Adonis, dans son palais, comme dans un temple, en l'entourant des objets précieux qui l'entouraient elle - même dans ses appartements, en l'exposant couché pour une nuit de noce sur son lit à elle, Arsinoë se pose en Aphrodite[31].

(27) J.A. Nairn, The Mimes of Herodas, Oxford (1904), pp. xxxix.
(28) F.W. Wright, A History of later Greek Literature, London, (1932), p. 109. cf. Tarn & Griffith, Hellenistic Civilisation, London (1974), p. 278.
(29) Servan de Sugny, Idylles de Théocrite, Paris (1822), pp. iv, v.
(30) W. Atallah, Adonis dans la littérature et l'art grecs, Paris (1966), p. 106.
(31) Gustave Clotz : Les Fêtes d'Adonis sous Ptolémée 11, R.E.G. (Tome xxxiii 1920), p. 173.

*** La description de l'art plastique d'aprés les travaux de quelques poètes de l'époque alexandrine :**

A l'époque alexandrine, les plus célèbres poètes admirent et expriment leur admiration pour l'art dans leurs poèmes. Les poètes sont habituellement sensibles à la beauté dans la nature. Mais l'art gréco - égyptien était si parfait qu'il a ému les poètes et les a inspirés dans leurs oeuvres littéraires. Ce qui nous permet d'étudier l'art d'aprés ces poètes. Commençons par l'idylle XV de Théocrite intitulée : Les Syracusaines Συρακόσιαι Les femmes à la fête d'Adonis. Il faut se souvenir aussi de son cadet Hérondas qui a écrit son quatrième mime : Les Femmes au temple d'Asclépios pour l'ex - voto et le sacrifice. Les deux poètes ont traité leur sujet à leur manière mais il y a une similitude dans le traitement des caractères : la naïveté des femmes contemplant les oeuvres d'art. Théocrite est un réaliste et un grand peintre des moeurs contemporaines et de la vie champêtre qui échappe à la banalité par le lyrisme(25). L'art d'Hérondas consiste à découvrir dans la nature le trait qui sort de l'ordinaire, et à le pousser jusqu'à l'exacte limite où il prend un relief aigu sans cependant dépasser la vraisemblance : c'est comme nous dirions aujourd'hui, un humoriste(26). Ses mimes

(25) E. Chambry, Les Bucoliques grecs, Paris (1931), p. 9.
(26) Hérondas, Mimes trad. par L. Laloy, Les belles Lettres, Paris (1928), pp. 29, 30.

fortement marquées, à la fois par l'architecture même du caveau et par la décoration intérieure, exécutée sur calcaire stuqué et polychrome. Dans le pronaos, les tableautins montrant la préparation des offrandes du culte funéraire ont été exécutés avec une verve dont l'art alexandrin héritera; les fils et les filles du mort qui apportent l'hommage à Pétosiris et à sa femme ont l'air fort exotique. Les filles surtout : costumées à la grecque mais coiffées à l'égyptienne, semblent, comme on l'a dit, "unir dans leurs gracieuses personnes les deux civilisations alors en contact". Une lamentation à la tombe, un sacrifice de deux taureaux, sont des thèmes caractérisés, évoquant l'art et le culte grecs(23).

L'art grec avait commencé par coexister en Égypte avec l'art national, sans l'influencer trop ni toujours : progressivement, une école mixte devait apparaître, qui consentit à conserver par bienséance certains éléments indigènes, mais empruntait à l'étranger triomphant sa direction essentielle dans la statuaire. Le style hybride gréco - égyptien nous est connu par le Ptolémée VI Philométor (1480 - 145 av. J. - C.) découvert à Egine, et conservé à Athènes (voir fig. 6). Le prince est coiffé du klaft et porte la couronne avec l'uraeus; il s'adosse à un pilier, dans l'ensemble, sa parure est égyptienne, pourtant la tête aux mèches en désordre révèle assez bien l'influence hellénique(24).

(23) Picard, op.cit., pp. 284, 285.
(24) ibid. p. 282.

égyptiennes. Le nombril y est indiqué avec force comme sur toutes les statues égyptiennes ptolémaiques. Mais le style des cheveux, les traits et le corps sont purement grecs[22].

Un relief dans le temple de Louxor sur le mur du nouveau sanctuaire (voir fig. 4), nous représente deux figures face à face Alexandre à gauche, comme un Pharaon, présente des offrandes à Amon qui est à droite. Alexandre, debout portant la double couronne sur la coiffe royale ayant un uraeus sur le front, un large collier autour du cou et un pagne royal pointu à sa fin. Il porte des deux mains, devant le dieu, quatre coupes sur un large plateau. Le dieu tient de sa main droite tendue le sceptre Uas et de sa main gauche l'emblème de la vie. Tous deux ont la tête et les jambes de profil mais corps et épaules sont de face comme d'habitude dans le style égyptien. La scène que nous avons décrite est, entièrement, égyptienne par sa forme, son entourage et le style sauf qu'elle représente un Grec comme un Pharaon égyptien.

Voici le meilleur exemple de la mixité gréco - égyptienne. Il s'agit des scènes sculptées sur le tombeau de Pétosiris (voir fig. 5) dans la nécropole de Tounah - el Gebel vers 300 av. J. - C. Là était la sépulture d'une famille sacerdotale de khmounou - Hermopolis dont Pétosiris, principal représentant, a vécu vers le milieu du IVe siècle av. J. - C. Les influences grecques paraissent là

(22) ibid. p. 138.

est exprimé non seulement par la position de chaque membre séparé mais par chaque muscle du corps : chacun d'eux est marqué d'un mouvement violent ou doux. La peinture atteint maintenant une supériorité technique absolue(20).

Nous avons mentionné que la fusion entre l'art grec et l'art oriental qui est une propriété trés importante de l'art alexandrin. Nous allons, donc, examiner quelques exemples de transpositions spécialement gréco - égyptiennes, comme celle qui a pu produire, par exemple, la jolie tête d'Isis (à Rome) (voir fig. 2). Elle date du deuxième siècle av. J. - C. Cette tête de marbre est peut-être le portrait d'une reine à l'époque des Ptolémées. Elle porte une perruque et un coiffe en forme de vautour c'est l'oeuvre d'un sculpteur grec.

Elle nous semble être un essai défini pour produire un effet égyptien sur la face, non seulement en mettant haut les oreilles mais par une simplicité étudiée concernant le modelage général, et le dessin des yeux(21).

Un autre exemple de cette fusion des styles est le colosse de granit rouge d'Alexandre (Voir fig. 3) qui est debout dans une attitude égyptienne conventionnelle adossé à un pilier et le pagne égyptien et une coiffe avec un uraeus sur le front, comme d'ordinaire dans les statues

(20) Rostovtzeff, op.cit., p. 393.
(21) I. Noshy, op.cit., p. 139.

Au pays du Nil, l'art égyptien emprunte ses sujets avec une préférence marquée pour le royaume des fleurs, des animaux et des oiseaux[17] : tout comme le dessin, la sculpture égyptienne s'est développée en premier lieu au service de l'art industriel. Le goût inné des Égyptiens de l'époque primitive pour le modelage artistique les poussa de bonne heure à donner aux pieds de leurs sièges et de leurs lits la forme des pattes du lion, du boeuf ect..., ils se sont plu aussi à décorer les manches de leurs cuillères en ivoire en y sculptant des animaux de toutes espèces, ou encore à donner à leurs vases en terre ou en pierre la forme d'hippopotames, d'oiseaux ect...[18]. En même temps, on trouve déjà dans les tombes où le cadavre était placé dans la position contractée, les premières manifestations d'une sculpture en ronde - bosse des figurines en argile, en pierre, en ivoire ou en faïence, qui représentent des lions, des gazelles, des chiens portant un collier. Placées à côté du cadavre, ces figurines devaient procurer au défunt la possibilité aprés la mort, de s'adonner aux plaisirs de la chasse auxquels il se livrait de son vivant[19].

Un troisième trait essentiel de l'art alexandrin est **le mouvement** : les sculpteurs alexandrin ont attaqué et résolu le problème le plus difficile de la sculpture en général : celui du mouvement. Le mouvement des statues

(17) Erman & Ranke, La civilisation égyptienne, Paris (1952), p 576.
(18) ibid. p. 554.
(19) ibid.

naturalisme se trouve dans le portrait d'une tête féminine d'Arsinoë III (voir fig. 1) les cheveux sont esquissés par derrière, les yeux largement ouverts, les paupières sont proéminentes. Ce portrait est traité dans un style impressioniste(12).

L'évolution commencée au IVe siècle s'est accélérée en Asie, en Syrie, comme en Égypte; là le caractère individuel s'imposa davantage. A la fin du III siècle, le bel Antiochos III Le Grand, du Louvre, trahit un progrès sensible dans l'expression psychologique; le visage est amaigri, le regard fiévreux(14). Le naturalisme s'exprime par la décoration : "la guirlandomanie" qui n'a pas dû être une mode seulement alexandrine, ce sont pourtant peut - être les beaux jardins des Ptolémées qui l'avaient justifiée, sinon déterminée(15). L'art alexandrin, fort intéréssé par la décoration des parcs, a excellé d'ailleurs dans l'observation littéraire ou plastique des bêtes : l'art alexandrin a multiplié les "putti"; il a étudie avec prédilection le thème de leurs menues colères, de leurs caprices, de leurs déboires. On connaît l'Enfant à l'oie dit de Boéthus de Carthage. Une petite statuette d'argent exhumée à Alexandrie montrait comme une épisode comique de la même dispute : le canard récalcitrant qui happe l'oreille du bambin et la serre vigoureusement(16).

(14) Ch. Picard, op.cit., p. 305.
(15) ibid. p. 299.
(16) ibid. p. 307.

l'action du milieu indigène devait également se traduire avec force dans les oeuvres, si nombreuses, où furent représentées tantôt la vie des gens adonnés à de modestes professions (pêcheurs, marins, paysans danseuses bouffones ect.), tantôt des scènes impudiques ou grimaçantes[11]. L'humeur caustique et humoristique, qui jamais n'a manqué dans le Delta, l'influence même d'une littérature locale descriptive - tantôt précieuse, tantôt très réaliste, - fortifiaient de telles tendances. De cette inspiration témoigneraient les personnages rustiques dans les idylles de Théocrite, dans les épigrammes de Léonidas de Tarente et dans les Mimes d'Hérondas. Ce même écho se trouve à Tell el - Amarna, à Bubastis : danses immodestes des "pueri alexandrini", grimaces des bouffons, puis, les simples sujets paysans, mettant en scène les fellah des nomes et des cômes ou le gamin qui, à coup de mottes, défend contre les oiseaux voraces le champ ensemencé[12].

Le réalisme de la sculpture alexandrine est dû aux leçons que les artistes d'origine grecque puisaient dans la vieille esthétique indigène, trés soucieuse de reproduire les différents aspects de la nature et de la vie[13]. Ce qui nous mène à une autre propriété importante de l'art alexandrin :

Le naturalisme qui devait transformer particulièrement le type du portrait. Un bon exemple de ce

(11) Paul Cloché, Alexandre Le Grand : et les essais de fusion entre l'Occident gréco - macédonien et l'Orient, Neuchatel (1947), p. 261.
(12) I. Noshy, op.cit., p. 94.
(13) P. Cloché, op.cit., p. 261.

nouvelles; ils voulurent accompagner leur temps, sinon le devancer[7]. Aprés ce coup d'oeil panoramique, analysons un peu ce qui fera de cet art une fusion et non une juxtaposition.

Il est à signaler qu'une civilisation mixte naquit en Égypte grâce à la victoire du conquérant macédonien, héritier des Pharaons, Alexandre Le Grand et à la fusion de son esprit grec avec celui de l'Orient[8]. Alexandrie en subit alors les conséquences jusque dans l'art où vont se fondre les cultures grecque et orientale. Aussi est - il trés important de connaître les caractéristiques essentielles de l'art à cette période nous aurons l'audace d'employer des termes modernes pour mieux expliquer les traits de l'art. Nous espérons que ces termes nous permettrons de bien exprimer le sens que nous voulons. **Le réalisme** : l'artiste alexandrin a remis en honneur l'idéal de la période classique : sérénité, harmonie, équilibre entre violente passion, et réalisme sincère, par la vivacité du mouvement[9]. Les portraitistes classiques, par exemple, nous présentent un homme d'État ou philosophe, vieux en réalité, mais dessiné dans la fleur de son âge. L'art alexandrine est pourtant réaliste car il nous donne des portraits de femmes vieilles et fatiguées[10]. La tendance réaliste qui se manifeste ainsi dans l'art alexandrin sous

(7) Picard, op.cit., p. 194.
(8) ibid.
(9) Bieber, op.cit., p. 6.
(10) M. Hadas, Hellenistic Culture : fusion and diffusion, London (1959), p. 323.

d'Athènes, avait exécuté pour la nouvelle capitale d'Egypte la statue principale du Sérapeion Σεραπεῖον [2]. Il est certain qu' il fallait un nombreux personnel d'artistes immigrés pour satisfaire aux exigences de l'art de la cour : la sculpture alexandrine a été influencée par les oeuvres des maîtres du quatrième siècle av. J. - C.: Praxitèle, Scopas et Lysippe qui ont introduit de divers préceptes nouveaux et ont pavé vers l'expression, de la passion et du naturalisme[3]. Le goût essentiel de Lysippe comme sculpteur de la cour d'Alexandre Le Grand est de faire les portraits du grand vainqueur dans toutes les étapes de sa vie[4].

Un mouvement scientifique dans la ville d'Alexandrie pousse les artistes selon le goût de l'époque vers l'esprit de recherche et d'intelligence analytique[5]. Les nouveautés de l'art à l'époque alexandrine ressemblent aux nouveautés de la littérature : les artistes cherchent des chemins nouveaux pour leur art[6]. Si le passé trop counu leur a suggéré des réminiscences, on voit qu'ils savaient à l'occasion varier leurs thèmes, les combiner selon des arrangements nouveaux, ils abordaient même hardiment certaines voies

(2) Charles Picard, op.cit., p. 290.
cf. Guy Dickins, Hellenistic Sculpture, Oxford, (1920), p. 33.
(3) I. Noshy, op.cit., p. 96.
cf. Picard, op.cit., p. 288.
(4) M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age, New York, (1961), p. 47.
(5) I. Noshy, op.cit., p. 97.
(6) M. Rostovtzeff, A History of the Ancient World vol. 1 : The Orient and Greece (1928), p. 392.

L'ART PLASTIQUE VU DANS LES TRAVAUX DE QUELQUES POÈTES DE L'ÉPOQUE ALEXANDRINE

Ophélia Fayez Riad

* Les Caractéristiques de l'art alexandrin

Alexandre d'Egypte existe depuis le jour où le jeune vainqueur macédonien : Alexandre Le Grand la fonda pour qu'elle devint Capitale du monde en 332 av. J. - C. L'époque alexandrine commence par la mort d'Alexandre en 323 av. J. - C. et devient le centre incomparable d'une culture régénérée. Elle se termine par la bataille à Actium 31 av. J. - C.(1)

Avant de commençer cette étude, il faut d'abord citer les caractères propres de l'art alexandrin. Les Ptolémées avaient attiré à leur cour divers artistes étrangers, d'Asie ou de Grèce. Démétrios de Rhodes et Théon d'Antioche, par exemple, travaillèrent un jour au Delta, déjà Bryaxis

(1) Charles Picard, La sculpture antique de Phidias à l'ère Byzantine, Paris (1926), p. 279.
cf. Ibrahim Noshy, The Arts in Ptolemaic Egypt, London, (1927), p. 1.

under the title *"Hercules Furens"* (*Heracles' madness*). We believe that such heroic temper reflects the political life of the Greeks. Athens of the fifth century B.C. behaved in the same way. Sometimes the Athenian community is aroused to anger to such a degree that it banishes or even kills a very popular leader. The most famous example is the case of Socrates. In brief a Greek city-state is itself of a heroic nature.

Heroism is connected with politics also in the Hellenistic age when a new worship appears : the ruler-cult. This cult has an Oriental origin from the Egyptian religion of the Pharaohs. Yet the ideas of immortality and the conceptions of heroism popular among the Greeks from ancient times played a great role in spreading the ruler-cult everywhere in the Hellenistic Kingdoms. A Hellenistic ruler was considered as the son of a certain god and raised himself to the rank of gods. The Roman emperors exploited these ideas to establish themselves as gods, or rather to be deified.

The modern European idea of the king as the shadow of God on Earth is perhaps a classical heritage which takes us back to paganism.

of death. Committing suicide to the Stoics is the final solution one resorts to if one wants to keep his dignity. In other words when a Stoic hero is to choose between the two following alternatives : life without any sense of self-respect and death as salvation from this situation, he prefers the latter course, Death thus is the liberator, and a Stoic hero by taking his own life frees himself and humanity in general, from the slavish love of life under any condition. Here we note that a Stoic hero like many other mythological heroes, is represented as the conqueror of Death. For this reason the Stoic philosophers took Heracles as a model of Stoic heroism. This hero in mythology has invaded the Underworld and brought the watch dog Kerberos up to Earth.

To prove that the idea of heroism is the basic clue to understand Greek civilization as a whole, we may look into the resemblance between the Greek heroes and the city-state (polis) itself. A Greek hero is egocentric, selfish, capricious and passionate. His passions, whether for love or hatred, are very sharp.

A hero can be easily aroused to anger, and how terrible the heroic anger is or how catastrophic the heroic revenge. Thus the "*Iliad*" of Hormer is an epic on the destructive wrath of Achilles. Heracles in mythology is subject to fits of madness, during one of them he kills his wife and his own children. And about the madness of Heracles Euripides wrote a tragedy which was imitated by Seneca

So the Greeks estimate much the beauty of the human body to such a degree that they imagine their gods in a human form. All these ideas help us to understand how an athlete, winning a victory in the Games, is considered by his fellow citizens as a hero-god. That much we can gather from the Olympian song no. 1 (1–6) of Pindar as he says :

Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ
ἅτε διαπρέπει νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλοίτου·
εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν
ἔλδεαι, φίλον ἦτορ,
μηκέθ' ἁλίου σκόπει
ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἁμέρᾳ φαεννὸν ἄστρον ἐρή-
μας δι' αἰθέρος,

Water is the best thing of all, and gold
Shines like flaming fire at night,
More than all a great's man's wealth
But if, my heart, you would speak of athletic games,
Seek no more in the empty sky for any star
More warming than the sun".

As from the fourth century B.C. onwards philosophy takes the leadership and wins over mythology. Yet the different philosophical conceptions of heroism were themselves built upon a mythological basis. We refer to one example only, namely, the Stoic hero being portrayed as a man who first of all has conquered himself and who in particular has overcome his passions and banished any fear

can be considered, then, as an apotheosis procession of the human, or tragic, pains. It testified that one must pay a lot in order to reach the status of a hero-god. Everyone who is ready to pay such a price as Oedipus did can achieve it.

Noteworthy is that generally speaking, epic heroism compared to the tragic one is more warlike. Physical strength is the essential characteristic of an epic hero. Even nowadays we still connect epic heroism with the battlefields. Yet even in the frame of Homeric epics we can discern other fields of heroism. Odysseus for example depends upon his intellectual talents, rather than his sword, to escape many plights and dangers. In the "***Odyssey***" also we have Penelope, the heroine of married life. She remained faithful to her husband in his absence for twenty years. But heroism, of any kind, is restricted in Homer to the nobles that is only kings and princes. This was bequeathed to tragedy, and Aristotle underlines it as a tradition, which continued even to the Renaissance drama.

The Games offered a great opportunity for any Greek to achieve the glory of heroism. Here we must take into consideration that athletics to the Greek mentality are something religious. The Games are held in honour of a certain god and under his auspices. Athletics also reflect the Greek cult of beauty because the young people practice the games naked.

station and to cross the limits at the expense of loseing his life itself, to obtain immortality. Take the example of Oedipus again. This hero blinded himself when he discovered that he had killed his father and married his mother, and that he is the father of his own brothers and sisters. He was also banished from Thebes. In other words he loses everything, family, country, sight, and of course the psychological balance and the harmony with life in general. Yet our estimation of this man is very high, and he wins our respect and sympathy more and more. His solid character is admirable, we feel that he is not a simple human being. He deserves to rise to the higher realms i.e. the divine world.

This Sophocles portrays in ***"Oedipus at Colonus"*** where we find this hero as a blind beggar, an outcast scapegoat whom the people fear to deal with. This is the impression we get from the first glance upon this play. Yet step by step, we change our mind, because we realise that this blind beggar is more powerful, more revered and honoured than anyone else in the play. Thebes and Athens are contending to obtain from him the approval to be buried in each one's soil, because after death his bones will be a source of blessedness. This blind beggar knows his way and guides all the others around him, although they can see. This blind beggar enjoys now the clearness of the divine vision. He is now on the gates of the godly kingdom going to be a hero-god, ***"Oedipus at Colonus"***

source of tragic suffering. The most indicative example is Oedipus who solves the riddle of the Sphinx, but fails to know himself, he is even ignorant who his parents are. He spends his life seeking the truth and when he finally discovers everything it is too late, all the catastrophes he tries to evade have already taken place. Consequently, we can say that the continuous efforts of Oedipus to know himself form the kernel of the dramatic action in "***Oedipus Tyrannos***". "Know yourself" in the context of a Greek tragedy means "know your rank", know to which of the three circles you belong, and consequently it means do not overpass the limits of human existence, or in Greek terms do not commit a "hvbris" ὕβρις or else you will be subject to "nemesis'νέμεσις, the punishment of arrogance.

If any one obeys this divine order and keeps within his limit, he loses every claim to heroism. He is a simple human being who is not equal to the challenge. He is not willing to pay the price of greatness and glory, he prefers his earthly simple everyday life. This type of human beings is represented in the Sophoclean plays by Ismene and Chrysothemis. They know their weak abilities and they refuse to take part in any big action.

On the other hand any tragic hero in general, and any Sophoclean hero in particular, is ready to do everything, and to pay any price in order to achieve the glory of heroism. He spends all his life in painful efforts, he sacrifices his happiness for the sake of rising above his

And before dealing with the close connection between this religious conception of heroism and tragedy, we should underline the fact that Aristotle never mentioned the word "hero" in his definition of tragedy in the ***Poetics***. He always speaks about "ethos" i.e. characterization. And so we can say that the expression "tragic hero" or even Aristotelian hero is the creation of the Aristotelianists rather than the first critic himself.

There is a theory, not mentioned by Aristotle, that tragedy was born from the hero-cults, and not from Dionysus myth, or else it was born from the latter's cult as a hero but not as a god. The followers of this theory have many arguments among which is the fact that many of the extant Greek tragedies deal with the subject of death and burial rites as the essence (or in Latin "sine qua non"), of the tragic vision itself. We mention here, for instance, the ***Oresteia*** of Aeschylus especially the second play, ***Libation Bearers,*** where the tomb of Agamemnon actually plays the central role in the dramatic action. From Sophocles we refer to ***"Aias", "Antigone", "Women of Trachis"*** and ***"Oedipus at Colonus".*** The last is an apotheosis procession of the hero on his way to death.

Very often the destiny of a tragic hero comes as an explanation of the ancient Greek wisdom inscribed on the facade of Apollo's temple in Delphi, viz, "know yourself" γνῶθι σαυτὸν. In other words the shortage of the human knowledge or even late-learning ὀψιμαθεῖν is the principal

heroes and gods on the other hand. The first step is called in mythology "heropoiesis" the second is "apotheosis". The first is achieved after a miraculous death which is sometimes considered as purification, and for this reason many heroes burn themselves alive. Heropoiesis brings a man nearer to the realm of gods, nevertheless a small number of selected heroes obtain the privilege of apotheosis. Only the favorite heroes, and especially those who are the offspring of any god or goddess, are received on Olympus. Two well indicative examples can be mentioned here namely, Dionysus, son of Zeus from Semele, and Heracles, son of Zeus again from Alkmene. Any hero looking for the apotheosis is resisted by the Olympian gods themselves.

They may even punish him, or throw him down, unless Zeus interferes. Jane Harrison says ; "If a local hero became famous beyond his own parish the Olympian religion made every effort to meet him half-way". And she adds speaking about Heracles' reception on Olympus : "He is allowed the Olympian burnt sacrifice, he is passed through the folds of Hera's robe to make him her child by adoption, he is married in Olympus to Hebe. ...the vase painter diligently paints his reception into Olympus, he is always elaborately entering, yet he is never really in, he is too much a man to wear at ease the livery of an Olympian."(1)

(1) Harrison, Prolegomena to the Study of Religion (Cambridge, 1903), pp. [illegible] 7.

time. One is the actual fighting around Troy between the Greeks and the Trojans, the other level is divine where the Olympian gods are divided into two parties, some help the Greeks while others are on the side of the Trojans. The first group encourages the agressiveness of the Greeks embodied in Achilles, the second group defends the cause of the Trojan patriotism personified in Hector. And so each kind of human heroism finds its symbol and patron on the divine level.

The Homeric anthropomorphism or the movement of the gods downwards to the rank of heroes and human beings goes side by side with the parallel movement of the human beings upwards to the rank of heroes and gods. All the Homeric prominent characters enjoy superhuman abilities, whether as warriors or even singers. The epithets "divine", "godly", "semi-god", or the like, are bestowed on almost all the Homeric heroes. Many of them challenge the gods themselves in the field of their specialization, for example a hero may wound Ares, the god of war, or surpass Apollo in the field of music. Odysseus going to the underworld, then returning back has conquered Death itself, and the god of the dead, Hades. So these human beings are represented in Homer as superior, in some aspects, to the gods themselves.

The upgrading of a man to the realm of the gods takes him to cross the two intersections, the common area between men and heroes on the one hand, and that between

applied to Helen of Troy, for instance, as she was in the mythological tradition, before Homer, a goddess of fertility worshipped under the divine epithet Dendritis, Δενδρτις i.e. the protectoress of trees. Herodotus applies this theory to Heracles saying that he was originally an Egyptian god who was introduced to the Greeks as a hero.

Consequently we can say that the Epics of Homer are based on tales about gods whom Homer inherited from older times, and whom he humanized. Thus Homer is responsible for what we call in mythology the anthropomorphism i.e. representing the gods as if they are, in form and behaviour, human beings. In other words Homer brought the Heavenly gods to the level of life upon Earth. Homeric gods live on Olympus exactly as a human family may do, Zeus being on the head of this family. This god himself is cheated many times by this member or that of his family. He knows many things, but he is not omniscient. He sometimes ignores the recent news of the Trojan War for example.

The members of the Olympian family quarrel with each other. They are very often not faithful, as husbands or wives. Yet they are immortal, and enjoy everlasting youth and happiness.

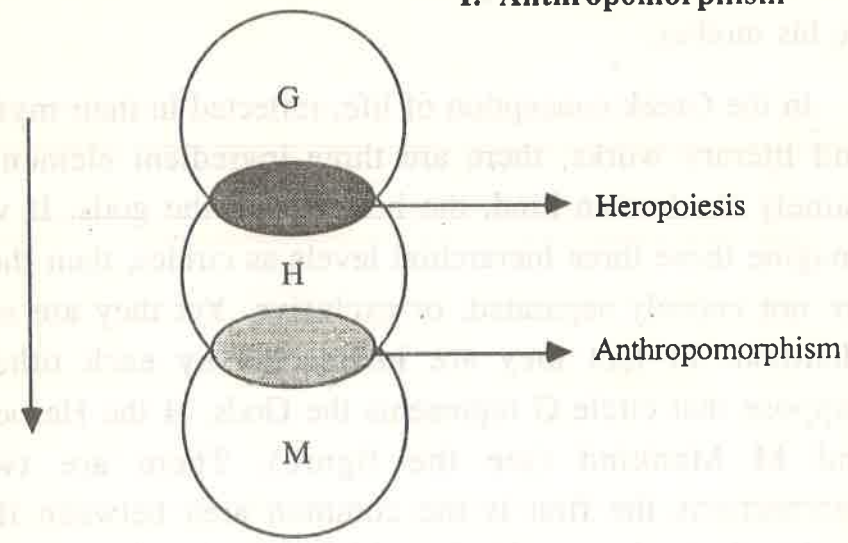
Noteworthy is that anthropomorphism helped Homer to duplicate the epic action. For the Trojan War in his "***Iliad***" takes place on two parallel levels and at the same

the hand of the widow-queen, whom later he discovers to be his mother.

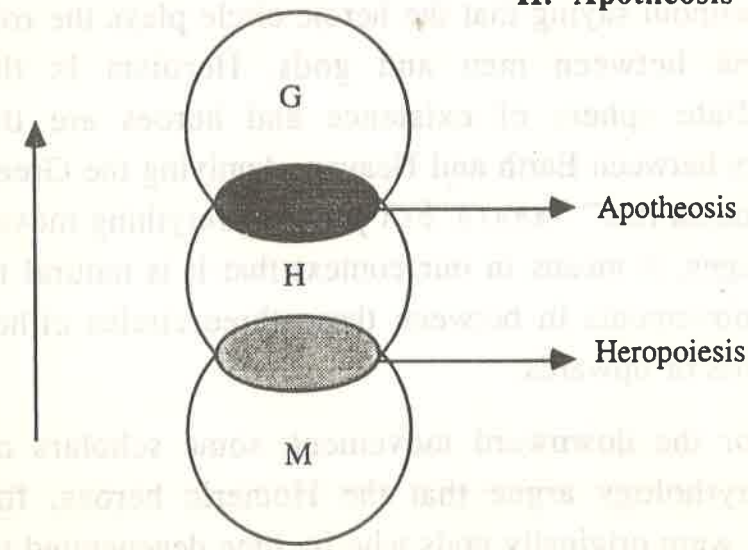
In the Greek conception of life, reflected in their myths and literary works, there are three ingredient elements, namely the human kind, the heroes, and the gods. If we imagine these three hierarchial levels as circles, then they are not entirely separated, or exclusive. Yet they are not identical. In fact they are intersected by each other. Suppose that circle G represents the Gods, H the Heroes, and M Mankind (see the figure). There are two intersections the first is the common area between the world of the human kind and heroes, the second lies between the realm of the heroes and the realm of the gods. This means that there is something heroic in human existence, as there is something godly in the heroic nature. It goes without saying that the heroic circle plays the role of a link between men and gods. Heroism is the intermediate sphere of existence and heroes are the mediators between Earth and Heaven. Applying the Greek saying "panta rhei" πάντα ῥεῖ, that is everything moves and changes, it means in our context that it is natural to expect movements in between these three circles either downwards or upwards.

As for the downward movement, some scholars of Greek mythology argue that the Homeric heroes, for example, were originally gods who by time degenerated to the rank of heroes and human beings. This theory is

I. Anthropomorphism



II. Apotheosis



G = God **H = Hero** **M = Man**

buried through a hole digged particularly for the purpose. Upon this hole an animal was slaughtered with its head kept down and its eyes turned to the earth. But this animal itself must gaze at Heaven if it is to be sacrificed in the honour of a god.

Nevertheless, these distinctions between hero-cults and the rituals of the gods almost disappeared in the Hellenistic period, that is from the third century B.C. onwards. Sometimes we cannot distinguish between a god and a hero on the strength of the rites of worship only. At other times we find this or that mythological character worshipped in a place as a hero, and in another place as a god. An obvious example is Heracles.

In the mythological tales related about the heroes, we note that no hero achieves glory except after he wins victories in any field of the human activities, such as war, athletics, poetry, music etc. The earthly career of a hero is a series of adventures, dangers and tests, which are crowned at the end by success. Odysseus suffers twenty years of estrangement before he returns back home. Heracles fulfills the twelve labours by the order of another man less than him in strength and value, Oedipus solves the riddle of the Sphinx. Every one of them deserves a reward. Odysseus saves his wife and his son from the suitors, Heracles is deified and in Olympus he marries Hebe, the goddess of youth. Oedipus is enthroned as the king of Thebes, the city which he saves. He is also given

If a Greek hero dies abroad, his fellow citizens do their best to restore his bones and bury them in the earth of the homeland. Many times wars are waged just to get back such bones. Here we are to remember Priam, Hector's father, going to the tent of Achilles and begging for the restoration of Hector's corpse. We also are to remember "***Oedipus at Colonus***" by Sophocles where there are two parties quarrelling about the possession of Oedipus's bones after his death. It is obvious then that hero-cult is a sort of worshipping the dead. And so it is rather an earthly cult than a heavenly one because Heaven is the realm of Gods.

There are other differences between hero-cults and god-cults reflected in terms used to describe them, and also in the kinds of animals, or other materials, offered to them as sacrifices or offerings. But the most important difference is that an animal sacrificed to a hero is wholly burnt "holokautein" ὁλοκαυτεῖν i.e., the people offering it do not taste even a little piece of it. But in the case of the gods there is a "symposion", συμπόσιον or, in Latin, a "communio", or in other words "a common meal", in which men eat together with the gods from the sacrifices they slaughter on the altars. Here we remember the myth of Prometheus and how he was punished, when he cheated Zeus of his share of the sacrifice.

Offering a sacrifice to a hero blood must seep into the depth of the earth, i.e., to the tomb where the hero lies

on the earth is full of troubles, pains and adventures. After the death of a hero he is buried in a tomb, which becomes gradually the centre of the hero-cult. The bones of a hero within his tomb represent the focus of the worship, since they are revered either for love or for fear. In other words these bones can offer many useful services to the people around and they also can endanger their existence itself in case the hero is aroused to anger. And there is a Greek proverb preserved by Apristophanes,(1) which says "to stir Anagyrus" Ἀνάγυρον κινεῖν . But the power of a hero is naturally restricted to the area around the tomb, he never becomes a pan-hellenic.

On the other side gods do not suffer death, and consequently they are not buried but they dwell in Heaven forever. Their temples spread everywhere and thus their power and influence are universal. The temple of a god is always looking to the East and sunrise. This, one can realize if one goes to cast a look on the "Parthenon" situated on the Acropolis of Athens, or if one visits the temple of Zeus in Olympia. On the contrary, a hero-shrine faces the West and sunset. God–festivals, rituals and sacrifices are performed in broad daylight. But hero-festivals and rituals are performed in the darkness of the night. They take place once a year, on a definite date which is most probably the date of the hero's death.

(1) Aristoph., Lys. 68.

THE CONCEPTION OF HEROISM IN GREEK LITERATURE

Ahmed Etman

The purpose of this paper is to present an interpretation of the Greek conception of "heroism" as the essential clue to a well-balanced understanding of Greek literary tradition.

What is a Greek hero ? Let us begin with the mythological conception, since it is the basis of every other conception. We can deduce the mythological conception of heroism from two sources : the rituals of hero-cult and the versions related and passed from one generation to another.

As for the rituals, there is a distinction between hero-cults and god-cults. This distinction itself denotes the fundamental difference between the heroic nature and the godly. Gods are immortal, and their happiness and youth are eternal, while heroes are originally mortals whose life

These were later collected as 'Philohellas' in Awad's ***Studies in Arabic and Western Literature*** (Cairo, 1965). The present memorial volume is the first significant contribution to Khafagiana in thirty years. It picks up where Awad left off.

- 'Flattery of Rulers in Alexandrian Poetry' (October 1962), on Claimachus and Theocritus.
- 'Love in Alexandrian Poetry' (November 1962), on Theocritus.
- 'Pastoral Poetry : A Most Splendid Genre of Alexandrian Literature' (December 1962), on Theocritus.
- 'Greek Myths : Komatas' (January 1963), on Theocritus.
- 'Greek Myths : The Dioscuri, or Sons of Zeus' (March 1963).
- 'Greek Myths : Polyphemus' (July 1963), on Theocritus.
- 'Studies in Greek Fiction' (September 1963), on Longus' ***Daphnis and Chloe***.

Writings on M.S. Khafaga in Arabic are surprisingly small in number and generally of a not very high quality. There are two notable exceptions, however. Dr. Fatma Moussa – Mahmoud contributed a valuable review of Khafaga's ***Greek Literary Criticism*** to ***Al-Qatib*** for May 1963. The review was later reprinted in her ***Journeys in Two Literatures : Studies in Arabic and English Literature*** (Cairo, 1965). On Khafaga's death the late Dr. Lewis Awad, then literary editor of ***Al-Ahram***, published three articles on the deceased, to my mind the most important contribution to the study of Khafaga's achievement so far: 'The Poisoned Shirt', 'Homer's Companion' and 'Pages from the Ancients'.

- 'Some Characteristics of Greek Literature' (12 November 1963).
- 'Greek Historians' (24 December 1963), chiefly concerned with Herodotus.

Contributions to ***Al-Qatib*** :

- 'Achilles : Hero of the ***Iliad*** and ***Odyssey***' (May 1961).
- 'Adonis and his Legendary Beauty' (July 1961).
- 'Medea : her Overwhelming Passion and Lethal Jealousy' (August 1961), with special reference to Euripides and Apollonius of Rhodes.
- 'Studies in Greek Criticism' (September 1961).
- 'Studies in Greek Criticism' (October, 1961), on the Sophists.
- 'Studies in Greek Criticism' (December, 1961), with special reference to Aristophanes.
- 'Studies in Greek Criticism' (January 1962), on Aristophanes (contd.)
- 'Social Justice in Greek Literature' (April 1962).
- 'Studies in Greek Criticism' (June 1962), on Plato.
- 'Woman in Greek Literature' (July 1962).
- 'Woman in Greek Literature' (August 1962), on Sappho.
- 'Woman in Greek Literature' (September 1962), on Euripides.

Contributions to ***Al-Adab*** :

- 'Greek Epics' (April 1956).
- 'Alexandrian Literature : Pastoral Poetry' (with special reference to Theocritus) (May 1956).
- 'Athenian Democracy' (July 1956).
- 'Alexandrian Literature : Specimens of Pastoral Poetry' (Chiefly from Theocritus) (September 1956).

Contributions to ***Turath Al Insaneya*** :

- 'Homer's Iliad' (5 April 1963), on Homer's life and times, his influence and rank, the Homeric problem, the ***Iliad*** and its greatness with selected extracts.
- 'Aristophanes' ***Frogs***' (5 July 1963), on the rise and development of Greek comedy, Aristophanes : his life and works, his place among world dramatists and the play in question with passages in translation.

Contributions to ***Al-Thaqafa*** :

- 'Peace' (20 August 1963), on a play by Aristophanes.
- 'The Miracle' (3 September 1963), (on the so-called Greek miracle).
- 'Trojan Women' (8 October 1963), on a play by Euripides.
- 'Euripides in his Old Age' (22 October 1963), on the later works.

Radio Two of the Egyptian Broadcasting Corporation).

Khafaga also revised the Arabic translations of the following works :

1. Erwin Shrödinger's ***Nature and the Greeks*** (Tr. Ezzat Quarni, 1962).
2. Rex Warner's ***The Young Caesar*** (Tr. Rushdi Al-Sissi, 1963).
3. Arnold Toynbee's ***Hellenism : The History of a Civilization*** (Tr. Ramzi Abdou Jirjis, 1963).
4. Trentius' ***The Eunuch*** (Tr. Mohamed Selim Salem and Ahmed Refaat, 1964).
5. Arnold Toynbee's ***Greek Historical Thought*** (Tr. Lamiee al-Muttiee, rev. ed. 1990).
6. Donald R. Dudley's ***The Civilization of Rome*** (Tr. Jamil Yuaqim Al Dhahabi and Farouq Farid).

No less significant are Khafaga's contributions to a number of literary and cultural magazines in the late 1950s and early 1960s. The most important of these magazines are ***Al-Adab*** (Literature), ***Turath Al Insaneya*** (Human Legacy), ***Al Thaqafa*** (Culture) and ***Al Qatib*** (The Scribe). Following is a list, by no means exhaustive, of his contributions to these periodicals. Some of them have been incorporated in his above-mentioned books, while others remain hitherto uncollected in book form.

6. ***Latin : A Primer*** (1960; in collaboration with Dr. Abdel Latif Ahmed Ali), a textbook for the use of university students.
7. ***Greek Literary Criticism : Homer to Plato*** (1962), studies of the Sophists, Aristophanes and Plato.
8. ***Studies in Greek Drama*** (new edn. 1986), a historical survey of tragedy and comedy with an account of theatrical conditions, the stage, costumes and dramatic competitions and festivals. These are followed by excerpts from Euripides' ***Medea*** and ***Cyclops*** and Aristophanes' ***Frogs***.

Works translated into Arabic by Khafaga include :

1. Philip Legrand's ***Alexandrian Poetry*** (1952).
2. Plato's ***Ion*** (in collaboration with Dr. Suheir El Qalamawi).
3. Chapter on 'Persia and the Ancient World' in ***The Legacy of Persia*** (1958).
4. Chapters on 'Letters and Science in Alexandria' and 'Latin Language and Literature' in A. Hammerton's ***World History***.
5. Longus' ***Daphnis and Chloe*** (1959).
6. Herodotus' ***History*** (1966; with Introduction by Dr. Ahmed Badawi).
7. Sophocles' ***Oedipus the King*** and Aristophanes' ***The Frogs*** (in one volume, 1974, earlier broadcast by

Aeschylus' ***Prometheus Bound*** and Sophocles' ***Oedipus the King*** with a Preface, an Introduction and Notes. The ***Glossary,*** a slim volume of some 53 pages, has a useful Introduction. The entries, besides a brief definition, give the Greek and/or Latin roots of the terms included.

For the reader of Arabic Khafaga produced eight volumes, place of publication in all cases being Cairo. These are :

1. ***A History of Greek Literature*** (1956).
2. ***Homer : An Immortal Poet*** (1956). It treats of Homer's life and times, the Homeric problem, the ***Iliad*** and the ***Odyssey,*** his characters and samples of his poetry and an account of his influence on later poets.
3. ***Pastoral Poetry*** (1958). Subjects covered include Alexandrian literature, Theocritus, Moschus, Bion and Virgil.
4. ***Greek Myths*** (1959; in collaboration with Dr. Abdel Latif Ahmed Ali), a re-telling of the stories of the Olympians, the Argonaut and the travels of Odysseus, etc ...
5. ***Greek Tragedy in the 5th Century B.C.*** (1960; in collaboration with Abdel Mutti Sharawi), an account of the rise of Greek tragedy followed by studies of the Big Three : Aeschylus, Sophocles and Euripides.

Born in a small rural town near Qalyyub on 1 November 1919, Khafaga read classics at the Faculty of Arts, University of Cairo, graduating with a B.A. in May 1940. This was followed by an M.A. in May 1945 and two Ph.D's from the Sorbonne (with honours) in March 1949 and May 1951 respectively. Before doing so, however, he was for a few years a school-teacher at elementary schools, earning a Diploma in Education before his appointment as junior member of staff in the Department of Classics at his alma mater in 1945. On his return from Paris he was appointed (in succession) as lecturer, assistant professor, professor and head of his home department. He later became vice-dean (November 1961) and then dean (November 1963) of the Faculty of Arts, University of Cairo. He prematurely died of a brain haemorrhage on 2 January 1964 at the early age of forty-four.

Khafaga's writings in English for that composite and - some would say - legendary monster, the 'common reader', include three works : ***Greek Anthology; Introduction to Greek Tragedy;*** and ***Glossary of Literary Terms,*** all published by the Anglo-Egyptian Bookshop in Cairo. The first work - as its title indicates - is an anthology of poems and prose passages covering the fields of epic, didactic, lyric and pastoral poetry, as well as specimens of Greek tragedy and comedy, writings on history, philosophy and politics and a sampling of epigrams. ***Introduction to Greek Tragedy*** prints

M.S. KHAFAGA : POPULARIZER OF THE CLASSICS

Maher Shafiq Farid

Like many a classicist before and after, M.S. Khafaga wrote for two kinds of reader : the fellow-specialist and the layman. Under the first heading one may include such writings as 'Absolutio Helenae' (***Bulletin of the Faculty of Arts,*** Cairo University, 1952), 'La Naissance d'Herakles' (***Les Annales,*** Faculté des Lettres, Université d'Ein Shams, 1953), 'L'Authenticité d'une Epigramme' (***Bulletin of the Faculty of Arts,*** Ain Shams University, 1955) and 'Komatas : Un Mythe Inédit' (***Bulletin of the Faculty of Arts,*** Cairo University, 1956). As a layman myself, with a 'little Latin and less Greek' I am not qualified to discuss this side of his work. I would rather say a word or two about his efforts towards the dissemination of classical lore among a wider readership.

N'est-elle pas digne de l'admiration des Dieux ? Certes; ceux-ci, d'ailleurs, à la prière du poète, honoreront ses noces et favoriseront son union.

Voilà comment Théocrite conçoit Hélène ! Elle est, à ses yeux, une femme sans tache contre laquelle il ne profère aucune injure. Il en donne un portrait original, sans imiter aveuglément ses devanciers et sans tenir compte de jugement de ses contemporains sur la Tyndaride. Son Hélène est aussi belle qu'Aphrodite, aussi chaste qu'Artémis et Athéné qu'elle chante.

n'est pas une autre pareille à Hélène, aucune des splendides Lacédémoniennes, n'est à l'abri du reproche, si on la compare à la fille de Zeus"[1]. Celle-ci, en effet, grâce à sa beauté incomparable est 'la parure de Sparte'[2]. Le poète signale, ensuite, les autres qualités de la nouvelle mariée[3]. Elle l'emporte sur toutes les femmes en filant la laine[4] et elle est d'une habileté remarquable à faire résonner la lyre[5]. Ce talent de musicienne, Théocrite est le seul à le mentionner. Hélène est, ainsi, pour lui, l'épouse parfaite et la mère idéale qui met au monde une progéniture aussi belle[6] qu'elle. Comment cette beauté rare n'exciterait-elle pas la rivalité parmi des princes innombrables ?[7]

(1) Théoc. XVIII, 20-25.

(2) Théoc. XVIII; 31.

(3) Que signifie cette expression - "nouvelle mariée - 14 ? A mon avis, elle veut dire, qu'Hélène se marie pour la première fois; ainsi elle n'a pas été enlevée par Thésée. Ce qui ne prouve pas que Théocrite ignorait cette histoire mais il la passe sous silence pour présenter l'épouse de Ménélas sous un jour favorable. Sans doute, le poète donne-t-il les détails du vers 3 (installer le jeune ménage dans un appartement neuf, etc...) pour accentuer cette idée. En effet, le mariage d'une vierge est, en Orient, célébré avec plus d'éclat et de gaieté que celui d'une femme deux fois mariée. Cf. Théoc. Idy. XII, 5.

(4) Homère, Ody. IV, 131; II; VI, 127 et suiv.

(5) Theoc. XVIII; 35.

(6) Théoc. Idy XVIII; 50; Cf. Homère; Ody. IV. 14; "Elle avait mis au monde l'enfant charmante, qui avait la beauté d'Aphrodite".Chez Lucien, Dial. Des Dieux; XX; 13; c'est Hélène qui est semblable à Aphrodite. Voir, à ce propos, l'article de M. Chapouthier, dans Rev. Etuds. Ancs. T. 42, 1940 (Mélanges Radet) - 'Hélène sœur d'Aphrodite' pp. 59-63. L'auteur accumule les preuves de l'affinité entre les deux déesses. Cf. Grégoire (H.); L'etymologie du nom d'Hélène, dans Bulletin de la classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques, T. 32; 1946; p. 255-256. Voir, aussi L'inscription incisée sur une minuscule coupelle d'or au Musée Egyptien au Caire, reproduite et commentée par M. Perdrizet dans les Annales du Service des Antiquités d'Egypte; T. 36; 1936, pp. 5-10.

(7) Les princes représentent, chez Théocrite, les prétendants; Cf. Isoc., Eloge d'Hélène; 39; il les appelle ἅπαντες οἱ τότε βασιλεύοντες καὶ δυναστεύοντες.

réticence. Quand l'héroïne se prodigue à elle-même des reproches, quand, se souvenant de son noir passé, elle s'accuse sévèrement, cela nous porte à croire que le poète, doutant de l'innocence de cette femme, n'arrive pas tout à fait à l'absoudre malgré ses bonnes intentions et son habileté artistique. Gorgias[1], lui non plus, ne tait pas les honteuses aventures d'Hélène; il reconnaît, avec les accusateurs, les fautes de la Tyndaride, seulement il s'applique à la défendre, et toute sa thèse repose sur cet argument : la fille de Zeus fut une victime du destin, elle n'est pas coupable parce qu'irresponsable. Néanmoins quand le sophiste fait mention de ses crimes, leur rappel laisse dans l'esprit du lecteur une impression fâcheuse. De même, l'éloge d'Isocrate n'est pas très heureux. Bien que le rhéteur la mette au rang des dieux, il ne peut passer sous silence les erreurs qui entachent la vie d'Hélène.

Théocrite, au contraire, ne lui reproche rien et son poème tout entier est une glorification de la fille de Léda. A l'occasion de son mariage avec le jeune Atride, il la comble de louanges. Il commence par signaler sa filitation divine dont Ménélas est fier - Ζανός [2] τοι θυγάτηρ ὑπὸ τὰν μίαν ἵκετο χλαῖναν — XVIII. 19. Puis, vient la description de sa beauté si merveilleuse qu'elle éclipse toutes les autres femmes : "Parmi toutes les Achéennes, il

(1) Gorgias, Eloge d'Hélène, 20.

(2) Parfois le poète l'appelle aussi 'La Tyndaride', la fille de Tyndare, son père putatif; Idy. XVIII. 5; XXII, 216. Quant à sa mère, le poète ne la nomme jamais. N'est-ce pas pour s'éloigner des versions confuses sur ce point ?

affirmer que le souci dominant de Théocrite dans cette idylle était de révéler les origines du culte spartiate d'Hélène Platanitis. Une telle constatation serait injustifiée, car l'aitiologie ne fut pas une manie de notre poète, comme elle fut celle de beaucoup de ses contemporains[1].

A notre avis, il prend plaisir tout simplement à composer un chant, plein de grâce et de fraîcheur en l'honneur d'une jeune mariée qu'il s'efforce de rendre aussi attachant que possible. Il laisse donc de côté tous les autres épisodes de la vie d'Hélène comme s'il les ignorait et choisit intentionnellement le jour de ses noces pour la parer de toutes les qualités et de tous les attraits. Rien, d'ailleurs, ne nous offre, sur ce point, une preuve plus solide que l'analyse de la légende d'Hélène présentée par lui dans l'idylle XVIII.

Bien que la fable ait été maintes fois traitée auparavant, Théocrite la présente d'une façon toute nouvelle. Il s'inspire des traditions anciennes mais il ne les suit pas servilement. Il réussit à donner une variante qui est tout à l'honneur d'Hélène. Sans prononcer un seul mot sur son enlèvement, ou sur ses autres aventures, il cherche seulement à la peindre comme une femme parfaite et une épouse idéale. Dans l'Iliade et dans l'Odyssée, comme nous l'avons noté, Hélène est présentée sous un jour favorable; pourtant Homère nous laisse deviner une certaine

(1) Legrand, La Poésie Alexandrine, Paris, 1924, p. 57.

effet, en traitant les mythes d'Hylas[1], Des Dioscures[2] et d'Héraclès[3], le poète ne dit pas un seul mot de leur culte et ne fait qu'une rapide allusion à leur divinisation. Quant aux détails des vers (43-48) les seuls vers qui, à la rigueur, dénotent quelque intention aitiologique - ils sont, peut être, les traces des lectures érudites que le poète a faites dans un ouvrage spécial sur les antiquités de Sparte, comme celui de Sosibios[4]; ou bien il les puise, probablement, dans l'Hélène de Stésichore. Aussi est-il possible que Théocrite, en écrivant ces vers, ait seulement voulu déployer son érudition : et s'il insiste sur les honneurs rendus à la Tyndaride, c'est que la jeune épouse de Ménélas[5] n'est pas une femme quelconque. Le poète n'oublie pas qu'il chante une déesse mais, selon son habitude, il s'efforce de se maintenir le plus possible dans le domaine de la vraisemblance. Il s'attache trop aux personnages simplement 'humains' pour s'égarer dans l'histoire obscure des origines rituelles. Si l'on compare, en effet, son épithalame au discours d'Isocrate sur Hélène (de qui il s'inspire peut-être), on constate facilement la différence énorme entre la conception des deux écrivains : l'un idéalise Hélène comme épouse, l'autre la divinise. Ainsi rien ne noùs autorise à accepter la thèse de Kaibel et à

(1) Idy. XI.
(2) Idy. XXII.
(3) Idy. XXIV.
(4) Legrand, Bucs. Grecs, T. I. p. 158.
(5) Remarquons que Ménélas n'est point le guerrier farouche d'Homère mais un mari délicat digne d'une pareille femme. Il ne pensé qu'au plaisir et au repos vv. 10 et suiv.

Honore-moi, je suis l'arbre d'Hélène".

Mais c'est dans la construction du premier vers que Kaibel croit trouver la preuve la plus solide à l'appui de sa thèse. Le (ἄρα) de ce vers, pour lui, se rattache nécessairement à quelque chose de sous-entendu, ce quelque chose, il le restitue ainsi "Ich will euch erzählen, warum alljahrlich spartanische Mädchen ander heiligen Platane einen Kranz weihen ein Opfer darbringen. A Sparte donc...". Ainsi il conclut que l'ensemble du poème fut composée pour révéler des détails aitiologiques.

Cette thèse n'est pas, pourtant, irréfutable[1]. Tout d'abord, la supposition concernant (ἄρα) n'est pas plausible. Nous savons, en effet, que les Alexandrins ne craignaient pas de donner à leurs œuvres une apparence fragmentaire[2]. Plusieurs de leurs poèmes montrent, en outre, qu'ils sont composés à la suite d'une conversation de l'auteur avec un ami ou qu'ils se rapportent à un évènement précédent[3]. "Donc (ἄρα) – Eh bien oui - signifie tout au plus que l'épithalame fait suite à une demande auparavant adressée à Théocrite pour qu'il traite ce sujet"[4]. Signalons encore qu'aucun des poèmes de Théocrite ne témoigne de préoccupations aitiologiques. En

(1) Voir Legrand, Etude sur Théocrite, p 80; Becker, Helena, 1hr Wesen... p. 101.
(2) Legrand, Bucs. Grecs, T. I, p. 158.
(3) Les idylles XI, XIII sont présentées comme faisant suite à une conversation que Théocrite aurait eu avec son ami Nikias.
(4) Edmonds, The Greek Bucolic Poets; p. 223.

commune[1], pour y installer Ménélas auprès de son beau-père, il se prépare à son sujet essentiel. Il n'omet aucun détail, pour donner au lecteur cette impression qu'Hélène est liée à jamais à Sparte : quand il dit par exemple que la femme du jeune Atride et ses compagnes se baignent dans les ondes de l'Eurotas[2] et qu'elle chante Artémis et Athénée, comme deux divinités lacédémoniennes[3]. En outre, quand les jeunes filles célèbrent, avec tant de vénération, l'hymen de leur compagne, le critique prétend qu'elles inaugurent un culte qui sera, plus tard, instauré en l'honneur d'Hélène, divinité spartiate. Il est vrai que la jeune épouse est l'objet d'une attention et d'un respect exceptionnels: "Les premières, chantent les jeunes filles, avec le lotos qui pousse tout près de terre, nous, quatre fois soixante[4] vierges, tresserons en ton honneur une couronne, et nous l'irons suspendre à un platane ombreux... Et une inscription sera gravée sur l'écorce pour être lue du passant, à la mode dorienne[5] :

(1) La tradition courante plaçait les noces d'Hélène à Amyclée. Théocrite suit une autre version; Cf. Isocrate, Eloge d'Hélène, 39.

(2) Théoc. XVIII, 23.

(3) Kaibel, Hermes, T. 27; p. 255; pense qu'Hélène, chez Théocrite, chante Artémis Orthosia et Athéné Chalkioikos, divinités spartiates. Pourtant, il n'y a rien dans le poème qui confirme cette idée. Il est possible que le poète les honore simplement comme déesses vierges. Voir, Legrand, Etude sur Théocrite, p. 48, note 3.

(4) Ce nombre, selon Kuiper (M.), cité par Legrand; Bucs. Grecs; T.I. p. 161 note 3, contiendrait des références précises à l'organisation de la jeunesse féminine lacédémonienne. D'autres détails témoignent, en effet, de la précision - vv. 7, 8- où le poète, avec intention, note cette façon de danser propre aux Spartiates qui 'écartent les jambes pour faire de grands pas'.

(5) Que faut-il entendre par ce mot, 'à la mode dorienne' ? C'est l'invitation à rendre un culte à cet arbre, l'élévation de cet arbre à la dignité d'objet sacré; Cholmeley, Theocritus, p. 325.

épithalames de Sapho; d'autres[1] croient, peut-être à tort, qu'il est rempli de comparaisons empruntées au 'Cantique des Cantiques'. Mais comme d'une part, il nous est difficile, faute de documents, de contrôler ces allégations et comme, d'autre part, nous n'avons pas à aborder ce problème dans un article sur la mythologie, il nous suffit d'étudier la légende telle que la présente Théocrite dans l'œuvre qu'il nous a laissée.

L'épithalame a soulevé aussi un autre débat qui reste ouvert et sur lequel on n'a pas encore fait la lumière. Il a été question de savoir si Théocrite n'avait eu qu'une seule préoccupation: révéler les origines du culte d'Hélène Platanitis[2] ou bien s'il avait écrit son poème simplement pour chanter la fille de Léda, comme l'épouse parfaite de Ménélas (en ce cas là le développement aitiologique des vers 43-48 n'est qu'un épisode dans la pièce).

M. Kaibel[3] soutient la première thèse. Cette pièce, dit-il, a été écrite pour commémorer l'institution à Sparte du culte d'Hélène et pour en expliquer les origines. Pour confirmer sa théorie, il donne les arguments suivants. Quand le poète choisit Sparte, contrairement à la tradition

(1) Cette thèse paraît absurde; elle ne fut jamais soutenue sauf dans l'ouvrage bien vieux de M. Shoell; Histoire de la littérature grecque profane, Paris, 1824; T. III, p. 146 et suiv.

(2) Pausan. III. 19.10 - il y avait à Rhodes un ἱερόν Ἑλένης Δενδρίτιδος, cf. Pausan. III. 15.3. Il y avait à Sparte un hiéron d'Hélène auprès d'un bosquet d'arbres appelé Platanistas.

(3) Kaibel, Hermes, 1892; T. 27; p. 255.

reprises le thème de son rapt par Pâris, pour l'avilir toujours Il l'appelle la chienne de Pephané[1] et la méprise profondément. Pour lui, elle est une femme légère[2] et voluptueuse à qui il reproche ses unions successives[3]. Le poète aussi bien que son collègue, Callimaque, la considère comme responsable de la guerre de Troie[4]. Aux yeux d'autres Alexandrins[5], la fille de Zeus reste, cependant, l'idéal de la beauté; ils la chantent, mais, à vrai dire, dans des passages très courts. Parmi ceux dont les poèmes nous sont parvenus intacts, Théocrite est le seul qui, non seulement vante Hélène et admire sa beauté dans plusieurs poèmes[6], mais lui consacre aussi une de ses plus charmantes[7] idylles intitulée, Epithalame d'Hélène.

Ce petit poème a déjà été l'objet de multiples discussions. Au point de vue littéraire, quelques érudits[8] trouvent qu'il a été inspiré de l'Hélène de Stésichore et des

(1) Pephané est un cap de Laconie où s'embarquent Hélène et son ravisseur; v. 87; Cf. Alexand. 104-105. Chez Euripide, le vieux Pélée l'appelle "une chienne traîtresse", Androm. 627.

(2) Eschyle, Agamem. 799-802; traite Hélène d'impudique; elle est née, en effet, dit-il, pour perdre les vaisseaux, des hommes et les villes : 685 et suiv.

(3) Lycoph. Alexand. 146 ***Pentagambra*** : Cf. 104-105. Les cinq maris sont : Thésée, Ménélas, Pâris; Déiphobe et Achille. Eschyle, Agamem. 62; Hélène est appelée ***poluánor***.

(4) Lycoph. Alexand. 180 et suiv. Callim. Hym. III. 232; Esch. Agamem. 1454-56

(5) Moschos; III. 78 : χώ μέν (Homère) τυνδαρέοιο καλὰν ἄεισε θύγατρα, Cf. Bion, II 10; Idy. XXVII. 1.

(6) Théoc. Idy. XV: 110 - Hélène est considérée comme le symbole de la beauté.

(7) Becker, Helena, Ihr Wesen und Ihre Wandlungen, p. 100. "Besitzen wir ein reizvolles gedichten, ein Idyll des Syrakusaners Theokrit, mit dem Titel - Ἑλένης ἐπιθαλάμιος Idy; XVIII.

(8) Sch. Theoc. Idy. XVIII; Argument; Cf. Kaibel, Hermes, 1892. T. 27; pp. 258-259.

punir et de pardonner, fallait-il l'apaiser et l'honorer par des offrandes, des sacrifices et par les supplications habituelles[1]. Cette femme merveilleuse ne subit donc pas la destinée des mortelles. La vieillesse ne peut la flétrir, le temps n'ose point l'attaquer. Elle remonte au ciel auprès de son père auguste, et devient ainsi l'objet d'un culte fervent[2].

II. HÉLÈNE, DANS L'ŒUVRE DE THÉOCRITE

Avant d'étudier l'Hélène de Théocrite, nous estimons utile de montrer comment les Alexandrins ont conçu la fable de l'Argienne[3]. D'après ce qui nous reste de leurs œuvres, nous pouvons constater qu'à l'époque hellenistique, comme à la période classique, les poètes furent divisés au sujet d'Hélène: les uns la diffamèrent, les autres la portèrent au pinacle.

Lycophron, dans Alexandra, reprend à plusieurs[4]

(1) Isocrate, Eloge d'Hélène, 66.

(2) A Sparte nous voyons son culte nettement constitué. Il y avait dans la ville un hiéron consacré à Hélène, près du tombeau d'Alcman; Paus. III 15.3. A Therapnae on l'adorait dans un temple où son tombeau se trouvait à côté du tombeau de Ménélas; Paus. III. 19.9. Pindare y place aussi les tombeaux des Dioscures; Pyth. XI. 95; Cf. Isoc. Eloge d'Hélène, 63. Pour son culte dans le monde entier; voir Chapouthier; Les Dios. au Ser. d'une déesse; pp. 144, 147, 148.

(3) Epithète employée par Homère; Ody. XXIII. 218; et Lycoph. Alexand. 850; pourtant Hélène était de Sparte non d'Argos mais Hésychius explique *Argeia* par *Peloponnesia*.

(4) Lycoph. Alexand. son enlèvement par Pâris; 86 et suiv. Protée, à son tour, l'enlève à Pâris : 110 et suiv. Le crime de Pâris appelle les Grecs à la vengeance : 180 et suiv.

La poésie n'est pas seule à absoudre l'épouse de Ménélas; mais celle-ci trouve même en deux rhéteurs, Gorgias et Isocrate, de fervents défenseurs.

Le premier[1] déploie tout son talent d'avocat pour l'acquitter. A toutes les attaques dont Hélène a pu être l'objet, il répond qu'elle est innocente. Le second, dans son éloge d'Hélène la glorifie et l'élève même au rang des Dieux. Dès le début de son discours, il insiste sur sa race divine. "Elle est la seule femme dont Zeus consentit à être appelé le père (16); il la dota d'une beauté digne d'attirer tous les regards à la ronde et capable de susciter de grandes rivalités"[2]. Une telle beauté méritait, selon Isocrate, d'être divinisée. Sa puissance, dit-il, fut égale à celle des dieux[3]. Elle commença par introduire au rang des divinités ses frères et ensuite son mari à cause des souffrances qu'elle-même lui avait infligées[4]. Son pouvoir s'étendait encore plus loin puisqu'il lui fut possible de châtier Stésichore[5] qui l'avait offensée. Aussi comme elle était capable de

(1) Gorgias, Eloge d'Hélène; Voir Chapouthier; Les Dioscures au Service d'une déesse; p. 135.

(2) Elle était d'une beauté rare; Thésée l'enleva même avant qu'elle fût nubile; Voir Plut. Vies; Thésée 31 où il nous donne les diverses variantes sur cet enlèvement. Selon Diodore, elle avait, alors, dix ans, IV. 63; ou 7 ans selon Hellanikos, frag. 74; ou 12 ans selon Apollod. I 23. Quant à ses prétendants, ils sont 29 selon Apollod. III, 10.8; 38 selon Hygin. fable 81; innombrables (mille) selon Ovide; Héroides; Hélène à Paris, 105 et suiv. Euripide; Hélène, 99; nomme Achille parmi ces prétendants; Cf. Lycoph. Alexand. 172. Il s'agit d'Achille comme cinquième mari d'Hélène.

(3) Isocrate, Eloge d'Hélène, 61-64; Cf. Hérodote, VI; 61.

(4) Isocrate, Eloge d'Hélène, 62.

(5) Isocrate, Eloge d'Hélène, 64; Cf. Ibid; 65; elle apparaît à Homère en lui demandant de composer un poème sur la campagne de Troie.

Pendant toute la guerre, elle vécut chaste et pure, confiée à la protection du sage Protée. Après la mort de celui-ci, elle fait tout pour se soustraire aux instances du jeune prince, Théoclymène, qui veut l'épouser; et reste jusqu'au bout digne de Ménélas. Ce dernier, à son retour de la guerre, aborde en Egypte, y retrouve Hélène et celle-ci, pour s'échapper avec lui imagine un artifice qui réussit à merveille.

Voilà la légende telle qu'Euripide la conçoit dans sa tragédie (Hélène). L'héroïne n'y est pas seulement(1) réhabilitée mais, à la fin de la pièce, elle est aussi admise au partage des honneurs divins(2). Le poète dans cette Palinodie(3), pour ainsi dire, répare son erreur de ne pas avoir ménagé Hélène dans les Troyennes(4) et l'Oreste(5).

---

(1) Euripide, Hélène, 1506-1511; la lave de la honte d'un lit barbare.

(2) Euripide, Hélène, 1666 et suiv.

(3) Notons le rapport entre cette version et le passage de l'Odyssée, IV. 85. Hélène et Ménélas à leur retour de Troie, jetés par une tempête sur la terre d'Egypte, y séjournent un certain temps. Selon Hérodote, II. 112 et suiv. Hélène reste avec Pâris seulement pendant la traversée; une tempête la jette en Egypte, où elle est retenue par Protée et où Ménélas la retrouve après la prise de Troie. On retrouve cette histoire dans l'Oreste, 1611 et suiv. Lycoph. Alex. 142 et suiv.

(4) Dans cette pièce, le poète rabaisse l'héroïne au rang d'une adultère vulgaire, craignant fort la colère de son mari qui, du reste, la traite assez durement (v. 1040) et s'efforçant de se disculper avec une odieuse impudence (915). Sénèque dans son imitation d'Euripide (Les Troyennes) donne à Hélène à peu près le même caractère que lui avait donné le poète grec, mais en l'outrant au delà de toutes limites. Remarquons, à ce propos, qu'en général le nom d'Hélène ne reveillait guère chez les Latins que des idées de libertinage; Cf. Horace, Satires; I. 3. 107; Ovide, Ars. Amat. II. 359; III. 255.

(5) Euripide l'insulte d'abord lorsqu'elle rentre de nuit dans Argos mais bientôt le charme d'Hélène arrache un cri d'envie à Electre; 126 et suiv. Cf. Lucien, Hist. Verit. II 26; lui aussi ravale la Tyndaride quand il parle de sa fuite avec un certain Cinyre. Ménélas les poursuit et leur fait subir un châtiment infâmant.

à ses successeurs d'autre alternative que de s'inspirer de lui et l'imiter ou de faire moins bien en voulant faire autrement. Les uns suivirent sa tradition et comblèrent Hélène de louanges; les autres, en s'en écartant, s'égarèrent dans des fictions sans agrément. C'est ce qui est arrivé à Stésichore.

Un jour le poète d'Himère, dans les premiers vers d'un chant, lança quelques paroles impies contre Hélène; il fut frappé de cécité, puis, lorsqu'il eut connu la cause de son malheur et qu'il eut composé ce que l'on appelle la Palinodie, il recouvra la vue. Cette fable(1) fut, sans doute, un ingénieux avertissement donné aux poètes de ne pas flétrir dans leurs vers la gracieuse création d'Homère. Ainsi la mémoire d'Hélène devient une chose sainte; il est défendu d'y toucher. Même si l'on ne suit pas la tradition épique, les innovations apportées ne doivent pas diffamer la fille de Zeus. Aussi trouvons-nous une nouvelle version(2) qui absout entièrement Hélène. Selon cette variante(3), le fantôme d'Hélène seul avait suivi Pâris à l'intérieur des murs de Troie tandis que la véritable épouse, cachée en Egypte, attendait l'arrêt du destin.

(1) Isocrate, Eloge d'Hélène, 64; Cf. Platon, Phèdre, 243 a. Voici le fragment connu de cette Palinodie, cité d'aprés Platon :

οὐκ ἔστ'ἔτυμος λόγος οὗτος / οὐδ'ἔβας ἐν νηυσὶν ἐϋσσέλμοις οὐδ'ἵκεο Πέργαμα Τροίας.

(2) Il s'agit de 'La nouvelle Hélène d'Euripide, ainsi appelée par Aristophane. Dans cette pièce, Euripide ce misogyne, qui partout ailleurs s'est acharné contre Hélène, Androm. 103; Hécube, 264. Elect. 479; Oreste, 518, - réhabilite le personnage de la légende homérique.

(3) Eurip., Hélène, 16-65.

Dans l'Odyssée, Hélène est présentée sous un jour aussi favorable et sa situation est même enviable[1]. Nous la voyons revenue au foyer de son premier époux, honorée et respectée, à l'égal de la plus chaste épouse[2]. Lorsqu'elle descend à l'arrivée de Télémaque, tous les regards se tournent vers elle. Adrasté lui avance une chaise bien ouvragée; Phylo lui présente une corbeille d'argent remplie de fils merveilleux et place entre ses mains une quenouille chargée de laine violette, symbole de l'épouse honnête et laborieuse au foyer grec[3]. La vertueuse Pénélope même défend Hélène car "assurément, dit-elle, c'est un dieu qui lui inspira l'infâme désir; mais son cœur n'avait pas le premier conçu l'idée de la faute funeste"[4].

Pour Homère, Hélène est donc une femme fidèle, innocente[5] qui "souhaitait toujours revenir en sa maison et qui regrettait l'aveuglement dont Aphrodite l'avait frappée quand elle l'avait conduite à Troie, loin de sa patrie, laissant derrière elle sa fille, sa chambre et son époux"[6]. En traçant ainsi cette figure divine, "le poète a surpassé pour la grâce et le charme bien des écrivains d'époques plus récentes et de civilisation plus avancée"[7] ; il n'a laissé

(1) Il faut faire exception des mots durs que le porcher Eumée prononce contre elle : Ody.: XIV 68, 69.

(2) On la compare à Artémis même; Ody IV. 122. ἦλθεν, Ἀρτέμιδι χρυσηλακάτῳ εἰκυῖα.

(3) Théoc. Idy. XXVIII, 14.

(4) Ody. XXIII, 222-223.

(5) Becker, Helena, Ihr Wesen und Ihre Wandlungen ... Leipzig, 1939, p. 28.

(6) Il. III, 171 et suiv.

(7) Chassang, Le Spiritualisme et l'Idéal dans l'art et dans la poésie des Grecs, Paris 1868, p. 157.

épouse[1]. Les Troyens, dont elle ravage les foyers et dont elle décime la jeunesse, eux aussi, l'entourent de respect et d'admiration; "Viens ici, ma fille", lui dit Priam, "assieds-toi... Pour moi, ce n'est pas toi qui es coupable, mais les dieux, qui ont excité contre moi cette déplorable guerre achéenne"[2]. Et les vieillards de Troie, assis aux portes Scées, se lèvent devant elle et murmurent à voix basse[3] :

> Οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς
> Τοιῇδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν.

Encore une fois, au dernier chant de l'Iliade, Hélène reparaît, gémissant et se lamentant sur le cadavre d'Hector-quelle est douce et touchante sa plainte ! "Jamais de toi, je n'ai entendu un mot méchant ou amer; et si quelque autre personne dans le palais, me blâmait, ... toi parlant en sens contraire, tu la retenais, par ta douce sagesse et tes douces paroles. C'est pourquoi je pleure sur toi"[4]. Comme toute grande âme, elle reste sincère et reconnaissante, même dans le malheur et dans l'affliction.

---

(1) Homère, Il; III. 29. 351-354. Cf. Il. XIII, 626 où il s'agit du rapt d'Hélène et du vol d'une partie du trésor des Atrides. Cf. Eschy. Agamem. 534-535. Eurip. : Hélène; 691. Ménélas parle ainsi : Ὦ πᾶν κατ'ἄκρας δῶμ'ἐμὸν πέρσας Πάρις, / τάδε καὶ σὲ διώλεσε μυριάδας τε χαλκεόπλων Δαναῶν.

(2) Il. III. 162 et suiv; Eurip. Hélène; 1660-1661. Voir, Krappe (A.H.); Mythologie Universelle, p. 296. L'auteur pense que la guerre de Troie était une guerre commerciale et capitaliste qui n'avait rien à faire avec l'enlèvement d'Hélène.

(3) Il. III. 156 et suiv.

(4) Il. XXIV, 767 et suiv.

sur la manière dont a eu lieu son enlèvement par Pâris[1]; ce qui est déjà favorable à Hélène. Car l'imagination reste libre de se représenter le rapt à son gré. D'autre part, le poète personnellement ne prononce pas un mot pour blâmer Hélène. C'est elle qui se fait à elle-même beaucoup de reproches[2]. Quand elle pense à sa destinée passée, elle a horreur de la passion funeste qui l'a jetée sur une terre étrangère[3]. Elle reconnaît sa faiblesse devant les aveugles enivrements de l'amour[4]; elle s'en accuse sévèrement et se prodigue à chaque instant maintes injures[5]. Elle a honte d'elle-même pour avoir répandu l'infamie sur ses frères, Castor et Pollux. Ne les voyant pas parmi les guerriers grecs, elle s'écrie du haut des tours; "Ils n'osent paraître dans la mêlée, retenus par l'honte dont s'est couverte leur sœur"[6]. Cependant Ménélas, son premier mari, ne fait aucune allusion qui porte à croire qu'il se considère comme offensé par elle. C'est Pâris seul qui est coupable, à ses yeux; Pâris qui a violé l'hospitalité, qui a ravi son

(1) La fuite d'Hélène avec Pâris est ordinairement représentée chez les poètes comme une infidélité volontaire d'Hélène. Cf. Eschy. Agamem. 803-804. Eurip. Troys; 1036 et suiv. Lycoph. Alexand. 88 et suiv. D'après d'autres traditions locales, Hélène avait été poursuivie par Pâris et enlevée par lui pendant qu'elle chassait sur le mont Parthénios. Voir Decharme (P.), Mythologie de la Grèce Antique, p. 613.

(2) Elle se donne à elle-même le nom de κύων, κυνῶπις ; Il. III. 180; Ody. IV, 145. Cf. Lycoph. Alexand. 850 "La chienne d'Argos".

(3) Homère, Il. III. 171 et suiv. 139 et suiv.

(4) Homère, Ody. IV. 262; II; III. 172.

(5) Homère, Ody. IV. 145.

(6) Homère, II; III. 239 et suiv. Cf. Eurip. Hélène; 142.

ABSOLUTIO HELENAE *

M.S. Khafaga

"..... Φήμας δ'ἡ τάλαινα Τυνδαρὶς
ἄλλως κακὰς ἤκουσεν οὐδὲν αἰτία"
Euripide ; Hel ; 614- 615.

I

D'après les œuvres grecques qui nous sont parvenues, nous savons que les auteurs diffèrent entre eux en ce qui concerne Hélène. Les uns la représentent comme le type de la perversité morale, et la couvrent d'opprobres; les autres la mettent au dessus de toutes les femmes de tous les temps et chantent sa fidélité et sa noblesse. Quant à nous, nous consacrerons notre article seulement à la fille du Cygne qui, dès sa naissance et jusqu'à son apothéose, reste pure et chaste.

Dans les poèmes homériques, Hélène est noble, sérieuse et imposante; le poète l'entoure souvent de respect. Ni dans l'Iliade, ni dans l'Odyssée, Homère ne s'explique nulle part

* Reprint from the Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I University, Vol. XIV, Part I, (May 1952), pp. 85-98.

Professor Khafaga kept up the good fight to the very end when he suddenly passed away overburdened with work. Former pupils, colleagues and friends are following in his footsteps and honouring his memory with the present collection of academic papers.

In editing the present issue I have deemed it fit to reprint a 1952 paper by Prof. Khafaga. A short CV of the deceased is provided together with a list of current members of the Department he chaired, giving the titles of Ph.D. and M.A. dissertations and the fields of specialisation.

The issue is meant as a meeting - ground of the generation of the pioneers and the present generation of classicists. It is our hope that the continuity, both academic and spiritual, between these generations will always be maintained and cherished.

Ahmed Etman

2.1.1994

PROLEGOMENA

This, our third issue of **Classical Papers**, ushers in a new phase : Members of Staff of the Department of Greek and Latin Studies of the Faculty of Arts, University of Cairo, have decided to pay tribute to the memory of the late Prof. Mohamed Saqr Khafaga, on the thirtieth anniversary of his death on 2 January 1964. Both the Faculty Council and the University Council blessed the idea of a memorial volume to be dedicated to his name.

In producing this special issue of their periodical, Members of Staff of the Department of Greek and Latin Studies had two goals in view. On the one hand, it is a gesture of gratitutde to one of the first pioneers of classical studies in this country. On the other, it is meant to make it clear that Greek and Latin Studies in Egypt are now a well-established discipline, with a history of its own. In other words, it is time that we called to halt to contemplate the achievements of the first generation of classicists in Egypt.

A contemplative pause of the kind recommended here would bring scholars, both of the present generation and of the future, nearer to the goals of classical lore. What has been achieved ? What remains to be achieved ? Such are the questions an inventory of the efforts of a previous generation will give rise to.

Articles in Arabic

Contents

Cairo University
Faculty of Arts
Department of Greek and Latin Studies

Classical Papers

Vol. III

Memorial Volume in Honour of The Late

Prof. Mohamed Saqr Khafaga

on the

Thirtieth Anniversary of his Death

Chief Supervisor

Ahmed Etman

Cairo University
January 1994