

# Intertextualité et intergénéricité dans la poésie grecque archaïque : le cas des parthénées\*

Nadine LE MEUR  
Université Paris-Nanterre, UMR7041-ArScAn

## Introduction

Le terme « parthénée » est employé pour désigner une catégorie particulière dans la production poétique grecque archaïque : les poèmes chantés et dansés par des chœurs de jeunes filles. Relevant de la poésie chorale, ces poèmes sont caractérisés par l'emploi du dialecte dorien et de mètres lyriques. La biographie *ambrosienne* de Pindare mentionne ainsi (au moins) deux livres de parthénées sur les dix-sept du poète :

Γέγραφε δὲ βιβλία ἑπτακαίδεκα ὕμνους, παιᾶνας, διθυράμβων β', προσοδίων β'· παρθενίων β', φέρεται δὲ καὶ γ' ὃ ἐπιγράφεται κειωρισμένων παρθενίων ὑπορχημάτων β', ἐγκώμια, θρήνους, ἐπινίκων δ' <sup>1</sup>.

Il a écrit dix-sept livres : (un livre) d'hymnes, un de péans, deux de dithyrambes, deux de prosodies, deux de parthénées et un troisième, intitulé « parthénées mis à part », deux d'hyporchèmes, un d'encômia, un de thrènes et quatre d'épinicies.

Les représentants de ce « genre » qui nous sont parvenus sont le Spartiate Alcman et le Thébain Pindare. Alcman, qui a vécu dans la deuxième moitié du VII<sup>e</sup> s. av. J.-C., est le plus ancien compositeur de poésie chorale dont nous ayons conservé des fragments. Nous n'avons connaissance d'aucun compositeur athénien de parthénées<sup>2</sup>. En revanche, les allusions d'Aristophane, qui vont jusqu'à la parodie à la fin de *Lysistrata*, montrent que ces poèmes étaient connus dans toute la Grèce. Pourtant, l'existence même d'un tel genre a été remise en question, en particulier par Claude Calame dans l'influent ouvrage qu'il a consacré aux *Chœurs de jeunes filles* en 1977, récemment republié aux Belles Lettres<sup>3</sup> : en effet aucune source ne mentionne ce genre poétique de manière explicite avant la période alexandrine. Aristophane, dans les *Oiseaux* (v. 917-919), emploie néanmoins le terme *παρθένειος* pour désigner une forme poétique :

Μέλη πεπόηκ' εἰς τὰς Νεφελοκοκκυγίας  
τὰς ὑμετέρας κύκλιά τε πολλὰ καὶ καλὰ  
καὶ παρθένεια καὶ κατὰ τὰ Σιμωνίδου.

J'ai composé pour votre Coucouville-les-Nuées quantité de belles rondes, et des parthénées et des chants dans le goût de Simonide<sup>4</sup>.

Cette occurrence de *παρθένειος* constitue la seule attestation avant l'époque alexandrine de l'usage du terme dans un contexte poétique. Mais, comme le souligne Claude Calame, le mot *παρθένεια* est vraisemblablement employé ici comme adjectif (et non comme substantif), épithète de *μέλη*, et signifie sans doute « interprétés par des jeunes filles ». Cette limitation conduit le savant à postuler

---

\* Je tiens à remercier les organisateurs de ce Congrès pour leur invitation et à les féliciter de leur persévérance et de leur adaptabilité, dans les conditions difficiles suscitées par la pandémie.

<sup>1</sup> A.B. DRACHMANN I, 1903, p. 3.

<sup>2</sup> F. BUDELMANN, T. POWER, 2015 ont récemment nuancé cette absence, en mettant en lumière un certain nombre d'occasions au cours desquelles les femmes athéniennes participaient à des danses ; mais nous n'avons pas conservé de poèmes composés pour ces occasions.

<sup>3</sup> C. CALAME, 2019.

<sup>4</sup> Traduction H. VAN DAELE. Les autres traductions sont personnelles, sauf mention contraire.

que le genre du parthénée est certainement né dans le contexte des préoccupations éditoriales des Alexandrins, pour qui il s'agissait de répartir, de la manière la plus rationnelle possible, la production des poètes lyriques dans des rouleaux de papyrus de longueur limitée. Les classifications ne donnant aucune définition explicite du parthénée, il est difficile de déterminer les critères utilisés par les savants de l'époque pour classer les poèmes dans cette catégorie. Dans la tradition de la critique littéraire post-alexandrine (scholies, Proclus<sup>5</sup>), le parthénée se définit simplement comme un poème mélique composé pour un chœur de jeunes filles<sup>6</sup>.

Le fragment 1 d'Alcman et le fragment 94b de Pindare étant les principaux représentants de parthénées que nous avons conservés, il est intéressant de les lire ensemble et de les aborder sous l'angle de l'intertextualité, thème de la journée. Cette étude vise à mettre en lumière les liens qu'entretiennent ces poèmes avec d'autres textes, voire entre eux, afin d'essayer d'en dégager d'éventuelles spécificités et de mieux en comprendre certains aspects. Elle commencera par relever les caractéristiques de chacun des poèmes, puis tentera de mettre en lumière les diverses modalités que prend dans ces œuvres l'intertextualité, voire l'intergénéricité, et le rôle qu'elles y jouent. Elle essaiera ainsi de répondre aux questions suivantes : Quels liens entretient chacun des poèmes avec d'éventuels modèles ? sous quelle forme se présentent ces liens ? dans quel but le poète les met-il en œuvre ? Elle s'efforcera également de rattacher ces questionnements à celui de l'existence même du genre du parthénée.

## Alcman, fr. 1 *PMG*

[ ] Πωλυδεύκης·		[.....] Pollux
[οὐκ ἐγὼ]ν Λύκαισον ἐν καμοῦσιν ἀλέγω		[Je ne] me mentionne pas Lycaithos parmi les
[ Ἐνα]ρσφόρον τε καὶ Σέβρον <b>ποδώκη</b>		morts, ... Enarsphoros et Thébros aux pieds
[ ]ν τε τὸν βιατὰν		rapides... et le violent...
[ ] . τε τὸν κορυστὰν	5	et le guerrier casqué...
[Εὐτείχη] τε φάνακτά τ' Ἀρήιον		[et Euteichès] et le seigneur Areios
[ ]ά τ' ἔξοχον ἡμισίων·		remarquable parmi les demi-dieux.
[ ]ν τὸν ἀγρόταν		et le chasseur...
[ ] μέγαν Εὐρυτόν τε		et le grand... et Eurytos...
[ ]πώρω κλόνον	10	... tumulte...
[ ] . τε τὸς ἀρίστως		et les meilleurs...
[ ] παρήσομες		... nous omettrons...
[ ]αρ Αἶσα παντῶν		...le Destin de tous...
[ ] γεραιάτοι		les plus anciens...
[ ἀπ]έδιλος ἀλκὰ	15	la force vaine...
[μή τις ἀνθ]ρώπων ἐς ὠρανὸν ποτήσθω		Qu'aucun homme ne cherche à voler vers le ciel,
[ μηδὲ πη]ρήτω γαμῆν τὰν Ἀφροδίταν		ni n'essaie d'épouser Aphrodite
[ ]άν[α]σσαν ἢ τιν'		la maîtresse ou quelque...
[ ] ἢ παῖδα Πόρκω		ou une fille de Porcos...
[ Χά]ριτες δὲ Διὸς δ[ό]μον	20	... la demeure de Zeus
[ ]σιν ἐρογλεφάροι·		les Charites aux yeux qui inspirent l'amour.
[ ]τάτοι		...
[ ]τα δαίμων		... divinité
[ ]ι φίλοις		... aux chers
[ ]ωκε δῶρα	25	...présents

<sup>5</sup> Proclus (*Chrestomathie*, *Bibl.* Photius 321a, 33) : Τὰ δὲ λεγόμενα παρθένια χοροῖς παρθένων ἐνεγράφετο, « Les poèmes appelés parthénées ont été composés pour des chœurs de jeunes filles ».

<sup>6</sup> Voir C. CALAME, 2019, p. 32, 169, 579 ss.

[ ]γαρέον		...
[ ]ώλεσ' ἦβα		... la jeunesse a perdu
[ ]ρονον		...
[ ].ταίας		...
[ ]έβα· τῶν δ' ἄλλος ἰῶι	30	... un autre d'une flèche
[ ] μαρμάρωι μυλάκρωι		...d'une pierre de meule en marbre
[ ].εν Αἶδας		... Hadès
[ ]αυτοἰ		...
[ ]'πον· ἄλαστα δὲ		... et ils subissent d'insupportables peines
φέργα πάσον κακὰ μῆσαμένοι·	35	pour avoir tramé des œuvres mauvaises.
ἔστι τις σιῶν τίσις· ὁ δ' ὄλβιος, ὅστις εὐφρων ἀμέραν [δι]απλέκει ἄκλαυτος· ἐγὼν δ' ἀεῖδω Ἀγιδῶς <b>τὸ φῶς</b> · ὀρῶ	40	Il existe une vengeance des dieux. Fortuné est l'homme qui, dans la joie, tisse sa journée, exempt de larmes. Quant à moi, je chante l'éclat d'Agido. Et je la vois
ῤ' <b>ῶτ' ἄλιον</b> , ὄνπερ ἄμιν Ἀγιδὸ μαρτύρεται φαίνην· ἐμὲ δ' οὐτ' ἐπαινῆν οὔτε μωμήσθαι νιν ἅ κλεννὰ χοραγὸς οὐδ' ἀμῶς ἐῆι· δοκεῖ γὰρ ἦμεν αὐτα	45	comme un soleil, que pour nous Agido conjure de paraître <sup>10</sup> . Mais à moi, ni la louer ni la blâmer, l'illustre chorège aucunement ne permet. Car elle semble en elle- même remarquable, comme si l'on plaçait parmi
ἐκπρεπῆς τὼς ὥπερ αἴτις ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα τῶν ὑποπετριδίων ὄνειρων·		du bétail un cheval vigoureux, porteur de prix, aux pieds retentissants, un de ceux des rêves ailés.
ἦ οὐχ ὀρήϊς; ὁ μὲν κέλης Ἐνετικός· ἅ δὲ <b>χαῖτα</b> τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιάς Ἀγησιχόρας ἐπανθεῖ <b>χρυσὸς [ὦ]ς ἀκήρατος·</b> <b>τό τ' ἀργύριον πρόσωπον,</b>	50 55	Ne vois-tu pas ? Ce cheval de course est vénète. Et la chevelure ( <i>crinière</i> ) de ma cousine Hagesichora rayonne comme de l'or pur ; et son visage d'argent – pourquoi t'en parler ouvertement ? Voici Hagésichora.
διαφάδαν τί τοι λέγω; Ἀγησιχόρα μὲν αὐτα ταῖ <sup>7</sup> δὲ δευτέρα πεδ' Ἀγιδῶ <b>τὸ ρεῖδος</b> ἵππος Ἰβηνῶι Κολαξαῖος δραμήται· ταῖ Πεληάδες γὰρ ἄμιν	60	Et, seconde après elle en beauté, Agido courra après elle (?) comme un cheval colaxien après un ibénien (?). Les Pléiades s'élèvent comme l'astre Sirius à travers la nuit divine et combattent contre (?) nous, qui portons à Orthria un voile.
Ἐρθρία φᾶρος φεροῖσαις νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἄτε σήριον ἄστρον ἀνηρομένα μάχονται·		
οὔτε γὰρ τι πορφύρας τόσσοι κόροι ὥστ' ἀμύναι, οὔτε ποικίλος δράκων παγχρύσιος, οὐδὲ μίτρα Λυδία, <b>νεανίδων</b> <b>ἰανογ[λ]εφάρων</b> ἄγαλμα, οὐδὲ ταῖ Ναννῶς <b>κόμαι,</b>	65 70	Car l'abondance de pourpre n'est aucunement suffisante pour nous protéger, ni le bracelet-serpent ciselé tout en or, ni la mitre lydienne, parure des jeunes filles au regard de violette, ni la chevelure de Nanno
ἀλλ' οὐ[δ'] Ἀρέτα <b>σιειδῆς,</b> οὐδὲ Σύλακίς τε καὶ Κλησιθήρα, οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρ[ό]τας ἐνθοῖσα φασεῖς· Ἄσταφίς [τ]έ μοι γένοιτο		pas même Aréta semblable aux déesses, ni Thylakis, ni Cléésithéra, et tu n'iras pas chez Ainésimbrotta en disant : « Puisse Astaphis être mienne,

<sup>7</sup> Suivant la conjecture de E.L. BOWIE, 2011, p. 43 au lieu du ἅ transmis.

<sup>10</sup> Ou : « dont Agido témoigne qu'il brille » (E.L. BOWIE, 2011).

καὶ ποτιγλέποι Φίλυλλα Δαμαρ[έ]τα τ' ἔρατά τε φιλανθεμῖς ἀλλ' Ἀγησιχώρα με τείρει <sup>8</sup> .	75	et puisse Philylla me regarder, ainsi que Damareta et la charmante Ianthémis ! » Mais, Hagésichora me fait dépérir (d'amour ?).
Οὐ γὰρ ἂ κ[α]λλίσφυρος Ἀγησιχ[ό]ρ[α] πάρ' αὐτεῖ, Ἄγιδοῖ .... αρμένει θωστήρ[ιά τ'] ἄμ' ἐπαινεῖ. Ἄλλὰ τᾶν [...]... σιοῖ δέξασθε· [σι]ῶν γὰρ ἄνα καὶ τέλος· [χο]ροστάτις, φείπομί κ', [έ]γὼν μὲν αὐτὰ <b>παρσένος</b> μάταν ἀπὸ θράνω λέλακα γλαύξ· ἐγὼ[ν] δὲ ταῖ μὲν Ἀώτι μάλιστα φανδάνην ἐρῶ· πόνων γὰρ ἄμιν ἰάτωρ ἔγεντο· ἐξ Ἀγησιχόρ[ας] δὲ νεάνιδες ἰρ]ήνας <b>ἐρατ[ᾶ]ς</b> ἐπέβαν·	80 85	Car Hagésichora aux belles chevilles n'est pas ici, elle reste auprès d'Agido, et approuve nos fêtes. Allons dieux, acceptez (leurs prières) ; car des dieux dépendent résultat et accomplissement. Cheffe de chœur, je suis moi-même, dirais-je, une jeune fille qui s'égosille en vain, telle une chouette depuis sa poutre. Mais je désire ardemment plaire à Aotis. Car de nos peines elle est le médecin. Et grâce à Hagésichora, les filles atteignent la paix charmante.
τῶ]ι τε γὰρ σηραφόρῳ ..]τῶς εδ..... τ[ῶ]ι κυβερνάται δὲ χρῆ κ[ῆ]ν νᾶϊ μάλιστ' ἀκούην· ἀ δὲ τᾶν Σηρηνη[ί]δων ἄοιδότερα μ[ὲν οὐχί] <sup>9</sup> , σιν γάρ, ἀντ[ί δ'] ἔνδεκα παίδων δεκ[ᾶς ἄδ'] ἀείδει· φθέγγεται δ' [ᾶρ'] ὦ[τ'] ἐπὶ Ξάνθῳ ῥοαῖσι κύκνος· ἂ δ' ἐπιμέρῳ ξανθᾷ κομίσκαι [ ]	95 100	Car (comme) au cheval de volée ... au capitaine il faut sur un navire aussi absolument obéir. Quant à elle, sa voix n'est pas plus mélodieuse, que celle des Sirènes, car ce sont des déesses ; et au lieu de onze (Sirènes ?), nous ne sommes que dix enfants à chanter ici. Et sa (?) voix est comme celle d'un cygne sur les flots du Xanthe. Et elle... sa chevelure blonde désirable...

## Présentation du poème

Le fragment 1 s'ouvre sur trois strophes (de quatorze vers chacune) très mutilées, consacrées à un récit héroïque. Celui-ci narre le conflit légendaire entre Héraclès, Tyndare et les fils d'Hippocoön : Tyndare, l'un des rois légendaires les plus célèbres de Sparte, fut chassé du trône par son frère Hippocoön et ses fils, les Hippocoontides. Mais Hippocoön et nombre de ses fils furent par la suite tués par Héraclès<sup>11</sup> qui rétablit Tyndare sur le trône de Sparte. Le récit nous fait « remonter aux origines constitutionnelles de la cité de Sparte : c'est un mythe politique destiné à légitimer et à fonder l'ordre civique lacédémonien »<sup>12</sup>. Mais il est ponctué par deux *gnomai*, dont la première peut faire penser, comme le souligne Ewen Bowie, que la faute des Hippocoontides était d'ordre sexuel (peut-être s'agissait-il d'une tentative d'enlèvement ou d'une rivalité pour des femmes<sup>13</sup>). Puis, à partir de la quatrième strophe, on assiste à un retour au présent de la *performance* et le chœur, au cours de cinq strophes, fait l'éloge de deux jeunes filles, Agidô et Hagesichora (la chorège), qui se distinguent par leur beauté et semblent participer à une cérémonie. Sans doute le parthénée se terminait-il sur l'éloge

<sup>8</sup> À la leçon du papyrus τείρει, a souvent été préférée par les commentateurs la conjecture τήρει « protège » : E.L. BOWIE, 2011, p. 38, n. 5 suggère un jeu de mot du poète, l'orthographe et la prononciation des deux termes étant proches.

<sup>9</sup> E.L. BOWIE, 2011, p. 49 propose, de manière intéressante, de retenir la conjecture de VON DER MÜHLL, αὐδᾶ au lieu de οὐχί (conjecture de WEIL, adoptée par *PMGF*) : « mais la voix des Sirènes est plus mélodieuse... ».

<sup>11</sup> Hippocoön et nombre de ses fils ont été tués par Héraclès à la suite du meurtre d'Œônos (l'un des compagnons du héros et son cousin) par ces derniers.

<sup>12</sup> C. CALAME, 2019, p. 489.

<sup>13</sup> E.L. BOWIE, 2011, p. 36.

des qualités, notamment vocales, de la chorège : il est très vraisemblable que la comparaison avec le cygne (v. 100-1) la concerne en effet.

Composé par un poète masculin, le poème est chanté par un chœur formé d'adolescentes, qui insistent sur leur identité de jeunes filles : νεανίδων (68), παρσένος (86), παίδων (99) ; ces termes renvoient tous à la qualité d'adolescentes, âge caractérisé par sa position transitionnelle entre l'enfance et l'âge adulte. Les choreutes s'expriment de manière *autoréférentielle*, à la première personne (du singulier ou du pluriel, indifféremment) et se nomment elles-mêmes : Nanno, Aréta, Thylakis, Cléésithéra, Astaphis, Philylla, Damaréta et Ianthémis, sans compter Agidô et Hagesichora. Elles soulignent de manière récurrente, notamment par l'intermédiaire d'une série de comparaisons et de métaphores équestres, l'éclat de leur beauté (τὸ φῶς 40 ; ἐκπρεπῆς 46 ; χαίτα 51... χρυσὸς [ὡ]ς ἀκήρατος 54 ; τὸ φεῖδος 58 ; τό τ' ἀργύριον πρόσωπον 55 ; σιειδῆς 71 et 76) et la richesse de leur parure (64-68) – qui évoque une position sociale élevée. Ces remarques attirent ainsi l'attention et le regard de l'auditoire vers diverses parties de leur corps (chevelure : χαίτα 51, κόμαι 70, ἐπιμέρωι ξανθᾶι κομίσκει 101 ; visage ; yeux : ἰανογ[λ]εφάρων 69 ; chevilles : κ[α]λλίσφυρος 78). Elles introduisent à la fois une forme d'érotisme et une notion d'éducation : tout suggère l'âge particulier des choreutes, qui sont à un moment de passage dans leur vie, entre le statut de jeunes filles (pouliches sauvages) et de femmes (l'image du joug suggère la domination sexuelle). L'auto-présentation insistante du chœur comme jeunes femmes désirables a probablement la fonction symbolique d'une préparation au mariage. Les images pédagogiques des chevaux tirant le char et du capitaine commandant le navire mettent par ailleurs en valeur la fonction directrice du chœur, et de sa chorège, reproduisant en une sorte de microcosme hiérarchie et ordre social. L'étude de Claude Calame a bien souligné la fonction initiatique et sociale de ces poèmes, qui peuvent être interprétés comme une forme de *rites de passage*, un processus d'éducation des adolescentes aux rôles qu'elles jouent en tant que *parthenoi* et joueront en tant que citoyennes dans leur communauté. Les diverses images, ainsi que le mythe qui ouvre le poème, mettent donc l'accent sur la dimension sociale et politique de l'activité chorale, qui constitue, pour les jeunes filles, une parole d'éducation à la vie de citoyennes spartiates.

## Intertextualité épique

Bien que l'univers de ce poème soit fort éloigné de celui de l'épopée, on peut cependant y déceler un certain nombre de traits faisant écho aux poèmes homériques et hésiodiques. Sur le plan lexical, on relève ainsi des reprises de termes (ποδώκη<sup>14</sup>, 3 ; κορυστὰν<sup>15</sup>, 5 ; ἔξοχος, 7...) ou d'expressions (φέργα... κακὰ μῆσαμένοι, 35, cf. *Od.*, 24, 199 : κακὰ μῆσατο ἔργα), mais également la création de mots nouveaux rappelant des expressions épiques : ἐρογλεφάροι (21 : *hapax*) rappelle ainsi Hésiode, *Th.*, 910 : τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος εἶβετο δερκομενάων, « et de leurs paupières l'amour se répandait à chacun de leur regard »<sup>16</sup>. L'allusion aux sirènes (96) fait bien sûr penser au chant 12 de l'*Odyssée*. Sur le plan stylistique, on retrouve une forme d'écriture en catalogue avec ce qui est probablement un catalogue des morts (2-15). Enfin, les images évoquent elles aussi l'épopée. La comparaison d'Hagésichora à un cheval remarquable qui se distingue au milieu d'un troupeau de bétail (45-9) est une réécriture d'une comparaison homérique célèbre, destinée à mettre en valeur la prééminence d'Agamemnon et le fait qu'il se distingue dans la mêlée : le roi est alors comparé à un taureau qui se détache au milieu d'un troupeau de vaches (*Il.*, 2, 480-483) :

ἦύτε βοῦς ἀγέληφι μέγ' ἔξοχος ἔπλετο πάντων

<sup>14</sup> Cf. ποδώκεας ὄρνιθας ὡς *Il.*, 2, 764 ; πόδας ὠκέα Ἴρις, *Il.*, 2, 790 et ποδώκειησι πεποιθὸς 792 ; ποδώκεος Αἰακίδαο, *Il.*, 2, 860 et 874... ; ποδώκεα Πηλεΐωνα *Il.*, 8, 474 ; 13, 113...

<sup>15</sup> Cf. *Il.*, 4, 457 ; 8, 256 ; 13, 201 ; 16, 603 ; 18, 163.

<sup>16</sup> Traduction A. BONNAFE.

ταῦρος· ὁ γάρ τε βόεσσι μεταπρέπει ἀγρομένησι·  
 τοῖον ἄρ' Ἀτρεΐδην θῆκε Ζεὺς ἤματι κείνῳ  
 ἐκπρεπέ' ἐν πολλοῖσι καὶ ἔξοχον ἠρώεσσιν.

Comme un grand taureau dans un troupeau se distingue de toutes les bêtes,  
 car il se détache des vaches assemblées,  
 tel Zeus fit l'Atride ce jour-là,  
 remarquable et se distinguant parmi les nombreux héros.

Le modèle homérique est d'autant plus sensible que le terme ἐκπρεπής (Alcman 1, 46) ne se rencontre que dans ce passage chez Homère.

Pourquoi rappeler de façon si insistante l'épopée dans un poème chanté par un chœur de jeunes filles ? Le poète se conforme à la manière traditionnelle de composer en Grèce à l'époque archaïque, se situant toujours entre tradition (homérique) et innovation. Les divers emprunts et échos signalés s'inscrivent dans cette pratique d'hommage, de révérence à l'illustre prédécesseur. Mais introduire le modèle épique dans un parthénée constitue aussi une forme de gageure pour le poète. Ce défi lui permet de mettre en valeur son propre talent en s'appropriant la matière épique et en l'adaptant à un tout autre contexte, rivalisant ainsi avec son modèle. Cette utilisation de l'intertexte homérique s'apparente à celle qu'opère régulièrement Sappho par exemple, dans un contexte assez proche. Quant à l'allusion aux Sirènes<sup>17</sup>, elle est intéressante par plusieurs aspects. Elle se justifie tout d'abord par le fait que ces êtres sont traditionnellement représentés comme moitié jeunes filles (*parthenoi*), moitié oiseaux<sup>18</sup> dans l'iconographie de la peinture de vases dès la fin du VIII<sup>e</sup> s.<sup>19</sup> (même si ce n'est pas le cas dans *Odyssée*), mais aussi par la situation qui met en présence un groupe de jeunes chanteuses se produisant devant un public, au moins en partie masculin<sup>20</sup>. Elle évoque par ailleurs le célèbre épisode du chant 12 de l'*Odyssée*, au cours duquel Ulysse écoute le chant fabuleux des Sirènes, qui le charme et le subjugue. La mention des Sirènes permet à Alcman de dresser un parallèle entre ses choreutes et les chanteuses fabuleuses, rehaussant ainsi le prestige du chant choral. Mais elle introduit aussi un parallèle entre les publics, Ulysse et le propre public du parthénée, suggérant peut-être à ce dernier de réagir comme le héros. Ce parallèle peut en effet rappeler un procédé homérique, qui consiste à représenter l'admiration d'un dieu pour un spectacle, afin de susciter chez son auditeur un sentiment d'émerveillement similaire, voire encore plus grand : c'est le cas par exemple de la description de l'île de Calypso vue par les yeux d'Hermès au chant 5 de l'*Odyssée*. Enfin, l'admiration que doit ressentir le public se double sans doute d'une forme de désir suscité par les paroles, les corps, le chant et la danse des choreutes.

## Pindare, fr. 94b Maehler

<ΑΓΑΣΙΚΛΕΙ ΘΗΒΑΙΩΙ ΔΑΦΝΗΦΟΡΙΚΟΝ (ΕΙΣ ΙΣΜΗΝΙΟΝ ?) >

~ ~ ~ ~ ~] χρυσοπ[επλ~ ~ ~ ~

I I- ... à la robe dorée...

...]δωμ[...].λέσηστ[....]με.[ ~ ~ ~

... demeure...

<sup>17</sup> La mention des Sirènes se retrouve dans un autre poème d'Alcman, le fr. 30 *PMG* : ἡ Μῶσα κέκλαγ' ἅ λιγυὰ  
 τηρήν, « La Muse crie, Sirène à la voix mélodieuse ».

<sup>18</sup> L'oiseau rappelle le réseau de comparaison ornithologiques qu'on trouve dans le poème : Pléiades  
 métamorphosées en colombes pour éviter le viol par Orion ; chouette ; cygne.

<sup>19</sup> Voir E.L. BOWIE, 2011, p. 50, qui renvoie à E. HOFSTETTER et I. KRAUSKOPF, 1997.

<sup>20</sup> Voir A.-E. PEPONI, 2007, p. 357, n. 23 : « Plut. *Lyc.* 14 provides a good attestation that young men attended  
 choral dances performed by young maidens in Sparta. In a passage referring to the festive calendar of his ideal city, the  
 Athenian of *Pl. Leg.* 771E-772A suggests that young people of both sexes (*koroi* and *korai*) familiarize themselves with  
 each other's sex by mutually viewing and being viewed unclad in choric events so that they avoid mistaken choices at  
 their marriage. Regardless of the many questions Plato's suggestion may raise as concerns its cultural and practical  
 implications – especially as a model potentially applicable to Athenian society – it certainly reflects a mentality where  
 performing and viewing in choric practices is in effect associated with sexual attraction »).

ἤκε]ι γὰρ ὁ [Λοξ]ίας π]ρ[ό]φρω[v] ἀθανάταν χάριν Θήβαις ἐπιμ<ε>ίζων. 5	Car [Lox]ias est venu, bienveillant, mêler une gloire immortelle à Thèbes.
Ἀλλὰ ζωσαμένα τε πέπλον ὠκέως χερσίν τ' ἐν μαλακαῖσιν ὄρπακ' ἀγλαόν δάφνας ὀχέοισα πάν- δοξον Αἰολάδα σταθμόν υἱοῦ τε Παγώνδα 10	Mais ayant ceint ma robe rapidement et dans mes tendres mains portant un rameau splendide de laurier, c'est la très illustre maison d'Aiolodas et de son fils, Pagondas,
ὕμνήσω στεφάνοισι θάλ- λοισα παρθένιον κάρα, σειρηνα δὲ κόμπων αὐλίσκων ὑπὸ λωτίνων μιμήσομ' αἰοδαῖς 15	que je vais célébrer, ma tête virginale fleurie de couronnes ; et j'imiterai le chant sonore des Sirènes, dans mes odes, au son de pipeaux de lotus,
κεῖνον, ὃς Ζεφύρου τε σιγάζει πνοὰς αἰψηράς, ὅπταν τε χειμῶνος σθένει φρίσσων Βορέας ἐπι- σπέρχησ' ὠκύαλον † τε πόντου † ῥ]ιπὰν † ἐτάραξε καὶ † 20 ( <i>desunt vv. aut 8 aut 23</i> )	II II- ce chant qui fait taire les brusques souffles du Zéphyr, chaque fois que le glacial Borée, sous la force de l'hiver, fait rage violemment sur la mer... et soulève une rafale... (...)
.....]φεν[ .....]ασ[[ικ]]μ[ι]ζωννα[ 30	
πολ]λὰ μὲν [τ]ὰ πάροιθ[~ - x ~ - δαιδάλλοισ' ἔπεσιν, τὰ δ' ἀ[x ~ - Ζεὺς οἶδ', ἐμὲ δὲ πρέπει παρθηνήϊα μὲν φρονεῖν γλώσσα τε λέγεσθαι 35	III III- Nombreuses sont les actions passées... en les ornant de mots, Zeus les sait..., quant à moi, il me convient de concevoir des pensées virginales et de les exprimer avec ma langue.
ἀνδρὸς δ' οὔτε γυναικός, ὧν θάλασσι ἐγ- κειμαι, χρή μ[ε] λαθεῖν αἰοιδὰν πρόσφορον. Πιστᾶ δ' Ἀγασικλέει μάρτυς ἦλυθον ἐς χορόν ἐσλοῖς τε γονεῦσιν 40	Mais pour aucun homme ou aucune femme, aux enfants desquels je suis attaché, il ne me faut oublier un chant convenable. Et c'est en témoin fidèle que je suis venue dans le chœur pour Agasiclès et ses nobles parents,
ἀμφὶ προξενίαισι τί- μαθην γὰρ τὰ πάλαι τὰ νῦν τ' ἀμφικτιόνεσσι ἵππων τ' ὠκυπόδων προ[λυ- γνώτοις ἐπὶ νίκαις, 45	du fait de leur hospitalité ; car ils ont été honorés autrefois comme aujourd'hui chez leurs voisins, pour les victoires illustres de leurs chevaux aux pieds rapides,
αἶς ἐν αἰόνεσσι Ὀγγη[στοῦ κλυ]τᾶς, ταῖς δὲ ναὸν Ἴτωνίας α[.....]α χαίταν στεφάνοις ἐκό- σμηθεν ἐν τε Πίσα περιπ[ 49 ( <i>desunt vv. aut 8 aut 23</i> )	IV IV- pour lesquelles sur les rivages de la célèbre Onchestos, et ... sanctuaire d'Itonia, ils eurent la chevelure ornée de couronnes, et à Pise... (...)
ῥίζα τέ [~ -- σε]μνὸν ἀν[~ ~ -- ~ ] Θ[η- βαις] ἑπταπύλοισ<ιν>. 60	racine... sacré... Thèbes aux sept portes
Ἐνήκεν καὶ ἔπειτ[.....]λος τῶνδ' ἀνδρῶν ἐνε[κε]ν μερίμνας σόφρονος ἐχθρὰν [ἔ]ριν οὐ παλίγ-	V V- Et ensuite ... provoqua, du fait de la sage ambition de ces hommes, une querelle ennemie et incessante (?), mais

γλωσσον, ἀλλὰ δίκας [ό]δοῦς π[ισ]τάς ἐφίλη[σ.]ν.	65	ils (?) ont aimé de la justice les voies fidèles.
Δαμαίνας πᾶ[.]ρ[.]...[.]φ νῦν μοι ποδὶ στείων ἀγέο· [τ]ὶν γὰρ ε[ῦ]φρων ἔψεται πρώτα θυγάτηρ [ό]δοῦ δάφνας εὐπετάλου σχεδ[ό]ν βαίνοισα πεδίλοις,	70	(Père ?) de Damaina avance maintenant et, conduis-moi d'un pas... ; car en premier te suivra sur la voie ta joyeuse fille, marchant près du laurier au beau feuillage, dans des sandales,
Ἀνδαισιτρότα ἄν ἐπά- σκησε μήδεσ[ι.]...[.]τ[.]...[.] ἃ δ' ἔρ[γμ]ασι [— μυρίων ε[.....]αῖς ζευξά[— — — (...)	75	et qu'Andaisitrota a entraînée par son art ... et elle... par ses actions... de nombreux... ayant attelé... (...)

## Présentation du poème

Le fragment 94b de Pindare est un poème à la fois déroutant et fascinant. Il a été composé en l'honneur de membres d'une famille éminente de Thèbes : celle d'Agasiclès, et de son père (probablement), Pagondas, fils d'Aioladas. Leurs louanges sont placées dans la bouche de jeunes filles. Grenfell et Hunt, les premiers éditeurs du papyrus qui nous a transmis ce texte, ont reconnu le fragment comme un parthénée, d'une catégorie particulière, typique de Thèbes, un chant daphnéphorique (*daphnephoricon*), comme le suggèrent les deux occurrences du mot δάφνας, et l'action de porter des lauriers (ὄρπακ' ἀγλαόν / δάφνας ὀχέοισα 7-8 ; δάφνας εὐπετάλου 69). Ce genre de poèmes était composé pour accompagner la cérémonie de la Daphnéphorie, qui se déroulait à Thèbes tous les huit ans et consistait à porter des branches de laurier aux sanctuaires d'Apollon. Proclus, dans sa classification de la poésie mélique, indique que les parthénées et les chants daphnéphoriques sont des genres mixtes : dédiés aux dieux, ils comportent aussi des éloges d'hommes<sup>21</sup>. C'est sans aucun doute le cas de ce poème, probablement écrit en l'honneur à la fois de la famille du Thébain Agasiclès et d'Apollon – même si la présence des dieux est assez minime dans le texte, sans doute en raison de lacunes.

## Liens intertextuels avec Alcman

Le poème partage un certain nombre de caractéristiques avec les parthénées d'Alcman (et le fragment 1 en particulier) avec lesquels il semble dialoguer. Il est interprété par un chœur de jeunes filles, comme le montrent clairement les participes féminins (ζωσαμένα 1, ὀχέοισα 3, θάλλοισα 6-7, δαιδάλλοισ' 32 – s'il s'agit bien d'un participe et non d'une troisième personne du pluriel, ce qui est également possible) ou l'adjectif πιστά (38), ainsi que la répétition du radical *parthen-* (παρθένιον κάρα 12, παρθενήϊα μὲν φρονεῖν 34). Comme le font les choreutes d'Alcman, celles de Pindare nomment un certain nombre de personnages prenant part à la cérémonie – l'identification du rôle précis des différents personnages mentionnés n'est cependant pas aisée. Mais contrairement à ce qui se passe chez Alcman, elles nomment des hommes et des femmes : Damaina, la fille (68) de l'homme qui est sommé de prendre la tête de la procession (ἀγέο 67), est la première à le suivre ([τ]ὶν... ἔψεται 67), près du laurier fleuri (porté par le daphnéphore sans doute) ; il s'agit vraisemblablement de la chorège ou de la première des choreutes, préparée dans cette fonction par la mystérieuse Andaisitrota (71-72). Les noms des deux femmes, Damaina et Andaisitrota, sont mis en valeur par leur place à l'ouverture de strophes (66 et 71). Elles appartiennent probablement à des familles illustres, comme

<sup>21</sup> Proclus ap. Photius, *Bibl.*, 320a, 4-7.

le suggèrent leurs noms : Damaina<sup>22</sup> est construit sur δᾶμος<sup>23</sup> et Andaisistrotā<sup>24</sup>, sur στροτός (στρατός). Les jeunes choreutes décrivent leur propre *performance* en train de s'accomplir et insistent sur leur rôle dans le chant, lié à un certain rituel. La choralité est ainsi mise en valeur et on note une auto-référentialité importante.

Comme chez Alcman, les choreutes parlent d'elles-mêmes et se mettent en scène en tant que chœur de *parthenoi*, mentionnant leurs vêtements (ζωσαμένα τε πέπλον 6) et des parties de leur corps : leurs mains (χερσίν 7), leurs cheveux (στεφάνοισι θάλλοισα παρθένιον κάρα 11-12) – ce qui n'est pas fréquent dans la poésie ancienne<sup>25</sup>. Elles attirent ainsi l'attention du public sur la beauté de leur corps, d'une façon qui suggère la sensualité, notamment par l'évocation de la douceur de leurs mains (χερσίν τ' ἐν μαλακαῖσιν 7). La présentation insistante des choreutes comme jeunes femmes désirables a probablement la même fonction symbolique de préparation au mariage que dans le fragment 1 d'Alcman. Elle est appropriée au contexte rituel dans lequel le chant est interprété, représentant une célébration du printemps et de la fertilité. La procession de la Daphnephorie conduisait en effet aux temples d'Apollon Ismenios et d'Apollon Galaxios<sup>26</sup>, qui favorisaient la fertilité et la reproduction. Les termes χάριν (4) et ἐπιμ<ε>ίξων (5) peuvent d'ailleurs comporter des connotations sexuelles<sup>27</sup> ; il est possible qu'il en aille de même de l'expression ζωσαμένα τε πέπλον (6), qui suggère aussi le geste inverse consistant à dénouer la ceinture d'une femme avant d'avoir des rapports sexuels avec elle : on peut penser à la célèbre scène entre Anchise et Aphrodite dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* (λῦσε δὲ οἱ ζώνην, 164). Natasha Peponi<sup>28</sup> a émis l'hypothèse que le détail de la main est également censé évoquer le code du mariage : « Le geste du marié tenant la mariée par la main ou par le poignet, tout en la conduisant au *thamos*, marque un moment décisif de contact physique entre le couple sur le point de s'unir sexuellement » (elle mentionne une variante de ce geste dans le même *Hymne homérique à Aphrodite*, v. 155 : λάβε χεῖρα, où Anchise tient la main d'Aphrodite pour la conduire au lit). Un parallèle peut également être établi entre le cortège dans lequel les jeunes filles sont engagées et un cortège nuptial, action centrale du mariage<sup>29</sup>. Enfin, on peut se demander, comme l'a suggéré Farnell<sup>30</sup>, si le sanctuaire de l'Ismenion était le cadre d'un *hieros gamos* régulier rappelant l'union d'Apollon avec Mélia<sup>31</sup>, union à laquelle Pindare fait allusion dans plusieurs poèmes mentionnant la nymphe<sup>32</sup>.

La comparaison que dresse le chœur entre son chant et celui des Sirènes (13-15, cf. Alcman 1, 96-8 – et fr. 30) ressemble par ailleurs, à une allusion directe au texte d'Alcman. Les choreutes de Pindare vont cependant plus loin que celles d'Alcman : au lieu de souligner l'infériorité de leur chant par rapport à celui des Sirènes, elles expriment le souhait d'imiter ce chant merveilleux.

Enfin, en brochant l'éloge d'une famille importante de Thèbes, le chœur de Pindare insiste sur des valeurs fondamentales pour la vie de la cité, notamment la concorde civique, délivrant ainsi un enseignement « moral », civique et religieux, qui peut aussi rappeler les paroles des choreutes d'Alcman.

Bien que le faible nombre de textes et le peu de sources antiques dont nous disposons sur les parthénées nous conduisent à rester prudents quant à l'existence de codes génériques unifiant les

---

<sup>22</sup> Le nom Damaina est encore proche de celui des *Dymainai* mentionné par Alcman notamment dans le fr. 10b, 8-9 (ταῖς Δυ-μαί[νας]), dont le chœur est également mené par un jeune garçon (χο[ρα]γὲ Ἀγησίδαμε / κλεε[νν]ὲ Δαμοτιμίδα, « Hagesidamos, glorieux fils de Damotimos », 11-12). Selon A. SCHACHTER, 2016, p. 257, « her name – a Boiotian version of Ἀναδαισιστράτη – may be a generic one for a trainer of the chorus ».

<sup>23</sup> Cf. Ἀγησίδαμος (Alcman fr. 10b).

<sup>24</sup> Formé sur ἀνδάνω « plaire à ».

<sup>25</sup> F. SBORDONE, 1940, p. 28.

<sup>26</sup> Proclus ap. Photius, *Bibl.*, 321b, 30-32.

<sup>27</sup> E. STEHLE, 1997, p. 95 ; L. KURKE, 2007, p. 98.

<sup>28</sup> A.-E. PEPONI, 2007, p. 361.

<sup>29</sup> A. CARSON, 1982, p. 122.

<sup>30</sup> L.R. FARNELL, 1932, p. 225, 414.

<sup>31</sup> Voir Pausanias, 9, 10, 5-6.

<sup>32</sup> *Py.*, 11, 4-6 ; *Paeon*, 7, 1-5 ; *Paeon*, 9, 35 et 41-43.

fragments classifiés comme parthénées par les Anciens, ces divers points de contact entre les deux poèmes (et d'autres d'Alcman) contribuent à les rapprocher et à créer un sentiment de proximité, de familiarité entre eux, tendant à esquisser, sinon les contours d'un « genre » poétique, du moins un certain nombre de traits distinctifs appropriés au chant de jeunes filles. On relève cependant des différences entre les textes conservés : les sentiments d'ordre homoérotique entre les jeunes filles sont ainsi beaucoup plus présents chez Alcman que chez Pindare, peut-être du fait de différences de mœurs, concernant la place des femmes dans les communautés de Sparte à la fin du VII<sup>e</sup> s. et de Thèbes au début du V<sup>e</sup> s.

## Intergénéricité

Le fragment 94b de Pindare entretient également des liens avec d'autres genres lyriques : à la manière d'un *encomion*, il loue des hommes vivants ; il est exécuté en procession ([τ]ῖν... ἔψεται / πρώτα 67-68 ; βαίνοισα 70), comme un *prosodion*, et il attribue la célébrité des parents d'Agasielès à leur hospitalité (προξενίασι 41<sup>33</sup>) et à leurs victoires équestres (41-45), comme le fait régulièrement l'épinicie. La probable allusion au φθόνος (l'envie, la jalousie) qu'on peut reconnaître aux vers 61-64, évoquant une querelle sans doute due à la position éminente de la famille, constitue un autre point de contact avec les thèmes de l'épinicie pindarique. Enfin la tension entre public et privé à l'œuvre dans ce poème commandité par une famille, dont il fait l'éloge, mais exécuté dans le contexte d'une fête religieuse publique, devant l'ensemble de la communauté, rappelle également les conditions d'exécution fréquentes des épinicies.

De manière sans doute moins évidente à première vue, on pourrait encore suggérer un rapprochement avec le genre du péan, chant choral généralement consacré à Apollon et interprété par de jeunes hommes. Ian Rutherford a ainsi suggéré, dans son étude des péans de Pindare, que la fonction symbolique de ces poèmes était initiatique, comme celle des parthénées. Dans le cadre de la Daphnéphorie, fête consacrée à Apollon, le chant daphnéphorique constitue une forme d'hymne à Apollon<sup>34</sup>. Selon les descriptions fournies par Proclus<sup>35</sup> et Pausanias<sup>36</sup> de la Daphnéphorie, celle-ci consistait en une procession menée par un jeune garçon, appelé *daphnephoros*, beau, fort et de bonne famille, portant les cheveux lâchés, une couronne en or et des vêtements brillants. Cette description du *daphnephoros* tend à faire penser à Apollon lui-même et au péan processionnel qu'il guide à la fin de l'*Hymne homérique à Apollon* (514-519) – qui constitue d'ailleurs un autre mélange des genres. L'éloge de la cité qui est au cœur du poème est un thème récurrent à la fois de l'épinicie et du péan<sup>37</sup>. On peut d'ailleurs noter que le chœur du *Péan* 4 de Pindare mentionne aussi les victoires agonistiques des citoyens de Céos au titre des gloires de sa cité (21-24). Enfin les allusions à l'histoire locale contemporaine et aux désordres de la *stasis*, ainsi que l'insistance sur la nécessité de modération politique, voire d'une certaine modestie ou discrétion, détectable dans des expressions comme μερίμνας σώφρονος (62)<sup>38</sup> ou δίκας [ὀ]δούς π[ισ]τὰς ἐφίλη[σ.]ν (64-5), peuvent également évoquer l'univers du péan. Conférer des caractéristiques péaniques à un poème commandité par une famille éminente de la cité contribue certainement à faire apparaître l'ode comme un poème civique<sup>39</sup>, dans une stratégie visant à résoudre les tensions entre privé et public qui peuvent se faire jour lors de l'exécution des chants daphnéphoriques comme des épinicies. Dans l'épinicie, cette mission est généralement dévolue au récit d'un mythe unifiant la cité et à la mise en valeur de la gloire que le vainqueur répand sur toute sa communauté. Ce poème a choisi une stratégie différente, jouant

<sup>33</sup> Voir D.E. GERBER, 2002, p. 57-58 ; A. SCHACHTER, 2016, p. 259.

<sup>34</sup> Voir Proclus ap. Photius, *Bibl.*, 321a, 33-37.

<sup>35</sup> Proclus ap. Photius, *Bibl.*, 321b, 23-24.

<sup>36</sup> Pausanias, 9, 10, 4.

<sup>37</sup> Voir N. LE MEUR, 2016, p. 167-168.

<sup>38</sup> Voir L. KURKE, 2007, p. 93.

<sup>39</sup> Voir Y.L. TOO 1997, p. 29 : « The maiden-chorus embodies political order and obedience to authority, dancing and singing to save the city from internal strife or *stasis* ».

davantage sur la fonction civique et pédagogique du chœur. Le chœur est en effet censé représenter l'ensemble de la communauté et ses opinions, parler *pour* la cité – bien qu'il exprime en réalité ce que le poète et ses clients souhaitent véhiculer comme message. Le chœur parle ainsi également à la cité, cherchant sans doute à apaiser de probables tensions.

## Conclusion

Il apparaît donc que les jeux d'intertextualité décelables dans le fragment 1 d'Alcman et dans le fragment 94b de Pindare visent des objectifs au moins en partie différents. Si Alcman rend hommage à Homère et rivalise d'une certaine manière avec lui, Pindare semble chercher à placer son poème dans le sillage de celui d'Alcman, pour lui donner la coloration « générique » qu'il désire. Les similitudes relevées entre les deux poèmes nous semblent en effet rendre possible de maintenir l'hypothèse (prudente) de l'existence, sinon d'un genre poétique constitué, appelé parthénée, du moins d'un certain nombre de traits récurrents et attendus dans la bouche de jeunes choreutes féminines. Pindare joue cependant sur un mélange des genres, de manière à souligner la fonction civique de son chœur. Ce brouillage des frontières n'est d'ailleurs pas unique dans la poésie chorale grecque, on peut penser à l'ode 17 de Bacchylide dont les Anciens se demandaient déjà s'il s'agissait d'un péan ou d'un dithyrambe, ou encore au péan delphique de Philodamos consacré à Dionysos. Cette porosité générique permet aussi aux choreutes féminines de Pindare de participer à l'ensemble de l'éventail de la poésie chorale, y compris dans des genres traditionnellement exécutés par des hommes (péans, épinicies...). Exécuter le fragment 94b revient pour elles à élargir leur éducation poétique et musicale. La fonction éducative du chœur n'est ainsi plus seulement civique, mais aussi poétique. Les liens intrinsèques entre *choreia* et *paideia* sont clairement exprimés par Platon dans le second livre des *Lois* (654a-b) : ὁ μὲν ἀπαιδευτος ἀχόρευτος ἡμῖν ἔσται, τὸν δὲ πεπαιδευμένον ἰκανῶς κεχορευκότα θετέον, « dénué d'éducation sera pour nous l'équivalent de dénué de pratique chorale, tandis qu'il faut regarder comme suffisamment éduqué celui qui a la pratique des chœurs ». Pindare semble avoir conjugué cette maxime au féminin.

## Bibliographie

- E.L. BOWIE (2011), « Alcman's first Partheneion and the song the Sirens sang », in ATHANASSAKI L. et BOWIE E. L. (éd.), *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*, Berlin-Boston, de Gruyter, p. 33-66.
- F. BUDELMANN et T. POWER (2015), « Another look at Female Choruses in Classical Athens », *CA* 34, 2, p. 252-295.
- C. CALAME (2019), *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce ancienne. Morphologie, fonction religieuse et sociale (Les Parthénées d'Alcman)*, Paris, Les Belles Lettres, [1977<sup>1</sup>].
- A. CARSON (1982), « Wedding at Noon in Pindar's Ninth Pythian », *GRBS* 23, p. 121-128.
- A.B. DRACHMANN (1903-1927), *Scholia uetera in Pindari carmina*, 3 vol., Leipzig, Teubner.
- L.R. FARNELL (1932), *The Works of Pindar*, vol. II : *Critical Commentary*, Londres, Macmillan & Co.
- D.E. GERBER (2002), *A Commentary on Pindar Olympian 9*, Stuttgart, F. Steiner.
- E. HOFSTETTER et I. KRAUSKOPF (1997), « Seirenes », *LIMC* VIII.1: 1093–1104, VIII.2, Zürich.
- L. KURKE (2007), « Visualizing the Choral: Epichoric Poetry, Ritual, and Elite Negotiation in Fifth-Century Thebes », in KRAUS C., GOLDHILL S., FOLEY H. P., ELSNER J. (éd.), *Visualizing the Tragic. Dram, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin*, Oxford, Oxford University Press, p. 63-101.
- N. LE MEUR., (2016), « Prier pour la cité : présence de la communauté civique dans les péans de Pindare », in DELIGNON B., LE MEUR N., THEVENAZ O. (éd.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Collection Études et Recherches sur l'Occident romain – CEROR (49), Paris, De Boccard, 2016, p. 161-175.
- A.-E. PEPONI (2007), « Sparta's Prima Ballerina: "Choreia" in Alcman's Second Partheneion » (3 *PMGF*) », *CQ* 57, 2, p. 351-362.
- F. SBORDONE (1940), « Parteenii pindarici e dafneforie tebane », *Athenaeum* NS 18, p. 26-50.
- A. SCHACHTER (2016), « Politics and personalities in Classical Thebes », in SCHACHTER A., *Boiotia in Antiquity. Selected Papers*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 255-278.
- E. STEHLE (1997), *Performance and Gender in Ancient Greece. Nondramatic Poetry in its Setting*, Princeton, Princeton University Press.
- L. SWIFT (2010), *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford, Oxford University Press.
- Y.L. TOO (1997), « Alcman's "Partheneion" The Maidens Dance the City », *QUCC* 56 (2), p. 7-29.