

MÉTIS

N. S. 10 2012

Anthropologie
des mondes
grecs anciens

Dossier:

Serments et paroles efficaces



ÉDITIONS DE L'EHES • DAEDALUS
PARIS • ATHÈNES

CLAUDE CALAME
EHESS, Paris

LES *HYMNES HOMÉRIQUES* COMME PRIÈRES
POÉTIQUES ET COMME OFFRANDES MUSICALES.
LE CHANT HYMNIQUE EN ACTE

Difficile de trouver dans le corpus des *Hymnes homériques* composition plus brève que le poème hymnique de trois vers adressé à Déméter (13). Néanmoins, en dépit de leur extrême concision, ces trois vers présentent non seulement la structure en trois parties sur laquelle repose l'organisation de tout hymne homérique, mais surtout ils en actualisent les aspects pragmatiques essentiels.

C'est Déméter à la belle chevelure, la respectable déesse,
que je commence à chanter,
elle et sa fille, la très belle Perséphone.
Réjouis-toi, déesse, et assure le salut de cette cité-ci ;
guide mon chant.

Déméter est d'abord évoquée à la troisième personne par le *je* de la *persona cantans* ; puis la déesse chantée est définie très brièvement dans son rapport de filiation avec Perséphone ; enfin elle est invoquée directement par le locuteur et narrateur-*je* qui lui adresse une demande expresse : *evocatio*, *epica laus* (ou *pars*), *preces*, selon la structure tripartite de tout hymne homérique — mais à vrai dire sans que la partie centrale, descriptive et narrative, ne soit introduite ici par le « relatif hymnique » qui peut conduire aux récits de plusieurs dizaines de vers attestés dans les *Hymnes homériques* les plus longs¹. Du point de vue énonciatif, la prière de ce très bref hymne est introduite par la formule qui clôt de nombreuses

1. Cf. CALAME 1995/2005, p. 44-49, à la suite de nombreuses recherches de structure parmi lesquelles l'étude essentielle de Bremer 1981, p. 195-203.

adresses aux dieux : *chaire*. Ce *chaire* sonore ne correspond pas à une simple forme de salut, mais il se réfère à la réjouissance éprouvée par le dieu à entendre l'éloge chanté qui vient de lui être adressé². Dans un jeu de *do ut des*, le souhait est assorti d'une prière quant au salut de la cité. Dès lors, dans la réciprocité que la prière implique pour la relation avec le dieu, le poème est présenté comme une offrande musicale à la divinité : elle s'en réjouit et, en échange, elle assure la sauvegarde de la ville.

Mais qui dit énonciation, dit aussi pragmatique ; et qui dit pragmatique, dit encore ethnopoétique.

D'une part, dans l'*Hymne* 13, le *je* poétique de la *persona loquens* s'engage dans un double acte de parole : d'abord en assumant, en tant que *je*, le début du chant (*archom'aeidein* : « je commence à chanter ») et en choisissant ainsi la plus performative des trois formes d'incipit connues par la poésie homérique³ ; puis en demandant à la déesse de commencer le chant lui-même (*arche d'aoidês*) dans une prière qui répond au souhait, adressé à la divinité, de la réjouissance par le chant. Au passage, cette seconde prière confirme la fonction de proème à des chants aédiques, puis à des récitations rhapsodiques que constituent les *Hymnes homériques* : d'abord l'évocation du dieu avec la prière qui lui est adressée, puis le chant lui-même, placé sous l'inspiration et l'autorité de la divinité chantée en guise de prélude.

D'autre part, la demande de salut pour la cité est accompagnée d'un geste de deixis verbale : il s'agit de « cette cité-ci » (*tênde saou polin*). Auto-référentiel, l'acte de chant (aédique, puis rhapsodique) est repéré dans le temps et dans l'espace : il a lieu *hic et nunc* et il est présenté comme une action verbale efficace. Quelle qu'en soit la longueur, l'hymne homérique, en tant que chant hymnique adressé à une divinité, a pour fonction d'introduire la récitation rhapsodique dans la série des actes rituels honorant cette divinité. Comme offrande musicale et rituelle à un dieu ou à une déesse, le chant de l'hymne homérique fait de la performance du poème rhapsodique elle-même un acte rituel et un acte de culte⁴. Par cet intermédiaire énonciatif, le récit souvent offert par la partie centrale de

2. Cf. CALAME 1995/2005, p. 56-58, avec les références bibliographiques consignées dans la note 57 quant au sens de *chairein* ; voir encore *infra* (note 33) à propos de la partie délienne de l'*Hymne homérique à Apollon*.

3. Cf. CALAME 2000, p. 59-69. Le rapport de la forme hymnique avec celle de la prière est exploré notamment par AUBRIOT-SÉVIN 1992, p. 172-193.

4. Sur l'hymne homérique comme proème rhapsodique selon l'attestation qu'en donne déjà Thucydide III, 104, voir les études que j'ai indiquées et commentées en 1995/2005, p. 45 (avec note 5). Pour le passage de la création aédique chantée à la répétition rhapsodique plutôt récitée, voir NAGY 1990, p. 20-25.

l'hymne assume une fonction étiologique par rapport au rituel sur lequel il débouche : du « mythe » au « rite » !

Par sa fonction de proème à dimension culturelle l'hymne de type homérique transforme en quelque sorte le chant narratif en chant mélique. Ce chant épique d'ordre narratif est parfois annoncé, à la fin de l'hymne, par une formule performative : *seu d'egô arxamenos metabêsomai allon es humnon*, « après avoir commencé par toi, j'ai l'intention de passer à un autre chant », et je le fais maintenant, *hic et nunc*. On sait désormais que les différentes formes du *melos* sont riches de ces futurs performatifs renvoyant de manière auto-référentielle à l'acte de chant ; ce sont ces formes performatives qui font de l'hymne homérique une forme proche de la poésie mélique tout en l'éloignant de notre concept moderne de « lyrique »⁵.

On le constate, par différents moyens énonciatifs, de l'ordre de l'acte de langage, l'hymne homérique tend à établir avec la divinité dont l'aède-rhapsode fait l'éloge une relation pratique, en réciprocité. C'est dans la performance chantée, donnée comme telle, que le poème se transforme en une offrande musicale et une action verbale efficace. Comme prélude, le poème hymnique est destiné à faire de la récitation aédique et rhapsodique qu'il introduit un acte de culte ; il s'insère dans les différents gestes rituels honorant une divinité à l'occasion de sa célébration en une cité et un sanctuaire particuliers. C'est donc dans cette perspective ethnopoétique de la performance musicale ritualisée et de l'action chantée efficace que seront examinés les moyens poétiques mis en œuvre dans les *Hymnes homériques* pour établir et entretenir avec la divinité chantée une relation d'ordre culturel, une relation efficace : dénomination et définition de la divinité dans les vers introductifs d'*evocatio* ; scènes musicales racontées dans la partie descriptive et narrative de l'*epica laus* ; énonciation « performative » dans la section conclusive des *preces*.

1. La nomination aédique et rhapsodique de la divinité (evocationes)

Je chante (*aeidô*) Hermès le Cyllénien, le tueur d'Argos,
le maître du Mont Cyllène et de l'Arcadie riche en brebis,
le messenger rapide des immortels qu'engendra Maia,
la fille d'Atlas, digne de respect, en s'unissant d'amour à Zeus.

5. En conclusion à l'*Hymne à Aphrodite* 293, ou à l'*Hymne* 9, 9 (Artémis), dans les hymnes longs comme dans les hymnes courts ; voir aussi la fréquente formule conclusive *autar egô kai seio kai allês mnêsom'aidês* : *Hymne à Apollon* 546 ou *Hymne* 6, 21 (Aphrodite), etc. : cf. *infra* note 47. Quant à la nécessité de revenir à la catégorie indigène du *melos* pour une poésie considéré à tort comme « lyrique », voir mon étude de 2006a.

Tout hymne homérique débute par la nomination du dieu évoqué dans l'acte de parole que représente la forme « je chante » (en tant qu'aède, puis rhapsode)⁶. On se souviendra que pour Hérodote en particulier, dénommer (*onomazein*) un dieu, ce n'est pas simplement lui donner un nom, mais c'est aussi l'identifier ; c'est lui conférer des qualités qui, en régime polythéiste, sont mises en relation avec des fonctions exercées dans un champ d'action précis. En effet, dans la perspective qui est encore celle du *Cratyle* de Platon, le nom d'une divinité ne saurait être distingué de sa substance ; en l'absence de distinction nette entre signifiant et signifié, le nom d'un dieu renvoie à son essence. Et, dans une perspective volontiers étimologique, l'identification d'une divinité par un nom propre s'accompagne en général de l'institution de pratiques sacrificatoires sinon de la fondation d'un sanctuaire : la parole efficace est doublée par le geste rituel.

Or ce processus de dénomination substantielle des dieux correspond en somme à celui dont plusieurs *Hymnes homériques* sont le véhicule. En effet la partie narrative du poème hymnique consiste souvent à définir et à attribuer au dieu dont on fait l'éloge sa *timê*, c'est-à-dire la part qui lui revient en propre, en contraste avec les autres divinités d'un panthéon ; en Grèce ancienne, ce panthéon est toujours mobile, intégrant différentes figures héroïques et variant dans le temps historique et dans les espaces civiques⁷. Ainsi bien avant les propositions de Georges Dumézil pour l'approche des dieux en régime polythéiste, les dieux grecs se définissent, de manière indigène, par un nom et par un profil qui renvoient à des fonctions et à des modes d'intervention spécifiques dans un domaine particulier de la vie sociale des mortels⁸.

Mais la dénomination s'accompagne régulièrement de qualifications par des termes qui, chez un Pausanias déjà, sont identifiés en tant qu'« épiclèses » : simples surnoms qui, dans le cas des dieux, peuvent soit être créés par les poètes, soit correspondre à des noms locaux ou à des

6. *Hymne* 18, 1-4 (Hermès) ; quant aux formes du présent et du « futur performatif » qui font en général des poèmes méliques des actes de langage et par conséquent des actes de chant, référence sera faite ici encore aux indications bibliographiques consignées dans CALAME 1995/2005, p. 59 note 25 ; s'y ajoute désormais la bonne étude de D'ALESSIO 2004, p. 274-284.

7. Cf. Hérodote, II, 49, 1-50, 2, avec les références que j'ai données à propos du sens de la nomination dans l'étude de 2011 ; quant au processus d'attribution des *timai* dont les *Hymnes homériques* sont le lieu, voir notamment STRAUSS CLAY 1987, p. 15-16 et *passim*.

8. Avec les références de rigueur, j'ai explicité cette correspondance entre perspective indigène et point de vue savant sur l'organisation du système polythéiste grec dans la contribution de 2006b, p. 210-225.

epiklêseis partagées par tous⁹. Sans avoir rien de systématique, la distinction proposée par Pausanias à propos du Poséidon vénéré en Achaïe, engage à une différenciation d'ordre opératoire entre les théonymes à proprement parler, les épithètes poétiques, les épiclèses cultuelles locales et les épiclèses de diffusion « panhellénique », dans des catégories qui souvent se recoupent. En raison de leur caractère narratif, les *Hymnes homériques* offrent une majorité de qualifications d'ordre poétique : le « messenger rapide des immortels » en ce qui concerne l'*Hymne* 18 à Hermès, dans une qualification qui est relayée par le « relatif hymnique » et qui introduit précisément la partie narrative et mythique du poème ; c'est aussi le cas, par le biais du même vers formulaire, dans l'introduction du long *Hymne à Hermès*. D'autre part, si Argéiphontès peut être considéré comme un théonyme alternatif à celui d'Hermès dans la poésie homérique en général, la qualification initiale du dieu raconté et chanté se réfère souvent à son lieu d'origine ou à son espace d'exercice privilégié : Hermès le Cyllénien règne sur le Mont Cylléné, en Arcadie, où il est né (il en va de même dans l'hymne long)¹⁰.

Ce paramètre d'ordre géographique est si important pour la relation que la dénomination et la qualification dessinent avec le dieu qu'il peut constituer le fil porteur de la narration. L'*Hymne homérique à Apollon* pose par exemple la question énonciative et performative de savoir comment chanter un dieu autant célébré (*pôs t'ar s'humnêsô pantôs euumnon eonta* ;). À partir de cette question rhétorique le récit de l'hymne parcourt tous les lieux qui pourraient accueillir la naissance du dieu avant de l'installer d'abord à Délos, après une longue liste de cités situées en Grèce insulaire et égéenne, puis à Delphes, à l'issue d'un nouveau parcours géographique mais en Grèce continentale¹¹. La narration aédique devient ainsi le « mythe » étiologique qui explique les honneurs musicaux rendus au dieu fondateur en son sanctuaire de Délos et la puissance de sa voix oraculaire sur le site de Delphes.

9. Pausanias, VII, 21, 7-8 ; voir à ce propos le bon commentaire de PIRENNE-DELFORGE 2008, p. 263-271.

10. Ce constat s'applique à la forme de l'hymne en général : cf. FURLEY and BREMER 2001, I, p. 52-56. Pour Argéiphontès comme « synonyme » d'Hermès, voir par exemple Homère, *Illiade* II, 103-104 et *Odyssée* I, 84 ainsi que, dans les *Hymnes homériques eux-mêmes*, *Hymne* 29, 7 (Hestia) ; cf. JAILLARD 2007, p. 211.

11. *Hymne à Apollon* 19 ; cette question rhétorique avec sa forme du futur performatif est réitérée au seuil de la partie delphique (vers 207) ; cf. MILLER 1986, p. 20-26 ainsi que NAGY 2009, p. 17-19.

Ce repérage d'ordre spatial, avec sa fonction parfois étiologique, se double en général d'une indication d'ordre généalogique ; c'est souvent par ce repérage temporel que s'opère la transition, en général par l'intermédiaire d'un relatif hymnique, de l'*evocatio* et l'*epica pars* : passage de l'ordre du « discours » (marqué par l'usage de la première personne au présent ou au futur performatif) à l'ordre du « récit » (troisième personne et aoriste, pour reprendre les catégories linguistiques proposées par Émile Benveniste)¹². C'est sur le Mont Cylléné que Maia a engendré Hermès après son union avec Zeus, dans l'hymne bref comme dans l'hymne long. De même est-ce, par exemple, dans les contreforts du Taygète que Léda donna naissance aux deux Dioscures, présentés à la fois comme Tyndarides et comme fils de Zeus ; de même en va-t-il d'Asclépios engendré par Corônis comme fils d'Apollon dans la plaine Dotion en Thessalie ; et c'est dans les vallons du Mont Nysa (quelle qu'en soit la localisation précise) que les nymphes nourrissent le petit Dionysos, né de l'union de Zeus avec Sémélé¹³. À la suite de sa dénomination énonciative, assortie de quelques qualifications davantage poétiques que cultuelles, le dieu est donc volontiers pourvu, dans la partie initiale d'*evocatio*, d'une identité géographico-généalogique.

Or, du point de vue syntaxique, l'énumération des qualités poétiques et des éventuelles épiclèses attribuées au dieu chanté se caractérise par un procédé de parataxe en asyndète. Rare en grec, ce procédé est attaché à l'expression d'une émotion forte. Il marque en particulier les appels à la divinité qui initient et ponctuent les hymnes de culte tel le péan dit « de Philodamos » : « Ici, seigneur, Dithyrambos, Bacchos, dieu de l'évoé, taureau à la chevelure de lierre, Bromios, en cette sainte saison printanière-ci », puis sur une autre rythme métrique : « Euoi, ô io Bacchos, ô ie Péan ». Ni l'adresse initiale au dieu, ni le refrain intermédiaire réitéré dans chaque strophe de ce chant hymnique ne présentent la moindre particule de liaison¹⁴. *Invocatio* (à la deuxième personne) et non pas simple *evocatio* (à la troisième), l'adresse directe à la divinité vise à provoquer, par la performance musicale du chant, son épiphanie : parole chantée efficace s'il en est !

Le procédé a été poussé à l'extrême dans les *Hymnes orphiques* dont la plus grande partie consiste en l'énumération, en parataxe asyndétique, des qualités du dieu chanté. Le procédé correspond à la fois à l'offrande

12. Cf. CALAME 1995/2005, p. 49-51.

13. *Hymne* 17, 1-6 (Dioscures ; cf. aussi 33, 1-5), *Hymne* 16, 1-3 (Asclépios), *Hymne* 26, 1-5 (Dionysos) ; cf. FURLEY and BREMER 2001, I, p. 54-55.

14. *Paian* 40, 1-5 Käppel ; voir à ce propos le bon commentaire de FURLEY and BREMER 2001, II, p. 58-60 ; pour la parataxe dans la définition du dieu invoqué ou évoqué, cf. I, p. 53-54.

invocatoire à la divinité chantée que représente le poème hymnique orphique et à la volonté théologique propre au mouvement orphique de superposer les divinités du panthéon traditionnel pour les fondre dans l'unité de Zeus¹⁵. Dans l'*Hymne homérique*, l'évocation en asyndète du nom du dieu et de ses qualités se combine avec l'acte de chant représenté par les formes auto-référentielles à la première personne; la parataxe asyndétique des épithètes et les formes verbales performatives donnent à la dénomination inaugurale de la divinité sa dimension pragmatique. Cette appellation ne vise sans doute pas l'épiphanie de la divinité chantée, mais en tout cas son éloge. Il s'agit de l'honorer par une offrande musicale qui se poursuivra dans la récitation aédique et rhapsodique introduite par l'hymne homérique comme forme et genre poétique; l'hymne homérique contribue à ritualiser la récitation rhapsodique¹⁶.

2. Relations musicales entre hommes et dieux (epicae laudes)

Dans les hymnes longs comme dans les hymnes courts, la partie narrative de la composition aédico-rhapsodique contribue en général à préciser l'identité généalogique et géographique du dieu pour la mettre en relation avec les hommes, parfois par l'intermédiaire de la performance musicale. Nouveau passage du « mythe » au rituel, en général sur le mode étiologique, par un épisode « mythique » qui fait fonction d'argument interne aussi bien qu'externe.

Si l'on prend en considération dans le corpus des *Hymnes homériques* les narrations les plus développées, Apollon est installé dès sa naissance à Délos même où les Ioniens convergent pour lui rendre les hommages musicaux sur lesquels on reviendra; puis le récit installe le jeune dieu à Delphes où il institue son oracle révélateur des desseins des immortels dans un temple « honoré par tous les hommes » (vers 479). Entre l'Olympe et l'Hadès Déméter fixe culturellement sa fille Perséphone à Éleusis, avec l'aide de Zeus et de la famille régnante; elle y institue, sur le mode étiologique, les différents rites à mystères qui assureront aux hommes la prospérité dans la vie présente et dans l'au-delà. Si l'hymne qui lui est consacré installe Hermès nouveau-né au cœur de l'Arcadie dans les vallons du Mont Cylléné, la conclusion du chant en fait le passeur dans l'Hadès

15. Cf. HOPMAN-GOVERS 2001, p. 37-49, et MORAND 2001, p. 59-76. C'est dans cette mesure que l'*Hymne homérique* 8 à Arès, qui est fait d'une accumulation d'épithètes en asyndète et qui assume la forme hymnique de la prière, peut être considéré comme d'inspiration orphique: cf. CASSOLA 1975, p. 297-299.

16. Cf. *supra* note 4 et, pour les hymnes en général, AUBRIOT-SÉVIN 1992, p. 182-193.

et le messager d'hommes mortels qu'il ne manque pas de tromper. Enfin l'hymne long dédié à Aphrodite situe la déesse entre Chypre et Cythère, comme le font d'ailleurs les deux hymnes courts qui sont aussi consacrés à la déesse de la séduction, pour s'achever sur la séparation définitive entre les immortels et les mortels. Si ce n'est pour Apollon à Delphes, le lieu chanté correspond régulièrement à celui de la naissance du dieu dont l'hymne fait l'éloge ; d'une manière ou d'une autre, la divinité contribue à organiser les relations des dieux immortels avec les hommes mortels, entre l'Olympe et l'Hadès. Du point de vue géographique et pragmatique, rien n'est en général dit sur le lieu de la performance du poème, si ce n'est par des désignations génériques telles que « cette cité-ci » (*tênde polin*)¹⁷. Cette indétermination spatiale dans le geste de deixis verbale laisse ouverte, sur le plan pragmatique, la reprise du poème hymnique en différents lieux, dans différentes circonstances rituelles d'énonciation ; elle en assure aussi la possibilité de diffusion « panhellénique » comme pour les poèmes homériques qu'introduit le prélude hymnique, dans le « reenactment » rhapsodique.

Comme le montre en particulier la promesse faite à Perséphone par Hadès, le frère de Zeus, dans l'*Hymne à Déméter*, la notion de *timê* implique la relation des dieux avec les hommes mortels. La fille de Déméter, en tant que jeune épouse du dieu des enfers, régnera dans l'au-delà sur tous les êtres mortels, mais elle bénéficiera aussi, parmi les immortels, des plus grands honneurs (*timas megistas*). Qui commettra l'injustice de ne pas consentir à l'offrande que constitue l'accomplissement des rites sacrés sera immanquablement puni¹⁸. Impliquant la définition d'un mode d'action et la délimitation d'un champ d'intervention, les *timai* que les *Hymnes homériques* les plus longs instituent par la narration étiologique engagent la divinité concernée dans la relation de réciprocité déjà mentionnée entre immortels et mortels : pragmatique du récit fictionnel que nous dénommons « mythe ».

17. Cf. *Hymne* 13, 3 ; adressé à Hestia, l'*Hymne* 24 demande à la déesse du foyer d'intervenir « dans cette maison-ci » (*ercheo tonde ana oikon*, vers 4) ; fréquent dans la poésie mélique et dans la tragédie ce type de geste de deixis verbale avec sa forte dimension pragmatique fait l'objet de mon étude de 2004a que l'on lira avec les autres études réunies à ce propos dans le même numéro spécial de *Arethusa* 37, 2004.

18. *Hymne à Déméter* 345-369, à lire avec le commentaire exhaustif de RICHARDSON 1974, p. 269-275, quant à l'allusion que ces vers offrent pour l'institution des rites à mystères d'Éleusis ; voir aussi STRAUSS CLAY 1989, p. 251-254.

2.1. Réjouissances chorales

En tenant compte de la portée argumentative qu'assume volontiers dans la forme hymnique le développement narratif et descriptif¹⁹, on focalisera ici l'attention sur l'intervention des arts des Muses dans l'attribution à un dieu d'un « honneur », et par conséquent d'une qualité, d'une compétence et d'une fonction particulières. En effet la musique est à comprendre, à la manière indigène, comme combinaison du chant poétique, de la chorégraphie et de la mélodie instrumentale ; en tant que telle, elles joue un rôle central dans l'établissement et dans l'entretien de la communication rituelle des hommes mortels avec les dieux immortels. La mise en scène des différents arts des Muses dans la partie narrative de l'hymne homérique prend donc, par rapport à la fonction du poème lui-même comme offrande musicale, un aspect réflexif qu'il convient d'élucider. Et ne sont pas seules concernées les divinités du système polythéiste qui, par leurs qualités et leurs compétences propres, interviennent dans le champ d'action de la musique au sens grec du terme.

Ainsi dans l'hymne qu'il consacre à Terre, l'aède ou le rhapsode homérique substitue au récit d'un épisode de la biographie de la déesse la liste des bienfaits que vaut aux mortels la protection de la mère de tous les êtres : de beaux enfants, d'abondantes récoltes, des troupeaux florissants, une maison regorgeant de richesses, une cité aux belles femmes marquée par la justice et la prospérité, en un mot la vie (*bios*) pour les hommes mortels. Pour les adolescents cela signifie la jubilation (*euphrosunê*), qui est aussi celle des dieux, avec les danses chorales qu'exécutent sur des prairies fleuries les adolescentes. Tels sont les « honneurs » que, par l'emploi du verbe *timan* répété en structure annulaire, l'auguste déesse accorde aux mortels en particulier en échange du chant présent, qui lui est offert dans la partie conclusive des *preces*. Autant l'articulation de cette prière finale en forme de *do ut des* avec la partie centrale de l'hymne que le rapport de réciprocité entre la divinité immortelle et les hommes mortels sont soulignés par l'emploi exceptionnel de la deuxième personne dans la *pars epica*, pourtant régulièrement introduite par un relatif hymnique. Par le passage immédiat du *elle qui* au *tu* et par l'introduction d'une forme de macarismos (« heureux celui que tu t'apprêtes à honorer d'un cœur bienfaisant »), la relation entre immortelle et mortels est d'emblée située sur le plan énonciatif ; d'emblée elle coïncide avec celle que l'aède-rhapsode établit avec la déesse chantée par la récitation de son poème lui-

19. Selon la suggestion pertinente formulée et développée par VAMVOURI-RUFFY 2004, p. 27-36.

même, *hic et nunc* ; ceci en écho avec les réjouissances chorales évoquées dans la cité bénéficiant de la prospérité accordée par Gaia²⁰.

D'autre part, à deux reprises en tout cas, la performance musicale est mise en scène dans la narration développée qui forme l'essentiel de l'hymne long dédié à Aphrodite. Dans un premier temps, quand la déesse aborde Anchise paissant ses bœufs sur le Mont Ida, le jeune héros dans sa beauté divine s'adonne à la musique ; comme Achille dans l'*Iliade*, il joue de la lyre seul, à l'écart de ses compagnons pâtres. En quelque sorte en écho, la déesse quant à elle se présente au jeune pâtre sous l'identité d'une « jeune fille indomptée » (*parthenos admêtês*). Mortelle, elle se prétend enlevée par Hermès ; comme les jeunes filles dansant en chœur pour Artémis à Caryai et enlevées par le roi de Sparte Aristomène, elle dansait dans le groupe choral d'Artémis avec ses compagnes, nymphes et jeunes filles²¹. À ces deux scènes typiques qui suivent le paradigme de l'activité musicale réservée aux héros célibataires, jeunes hommes d'un côté, jeunes filles de l'autre, s'ajoute l'évocation de l'enfant né de l'union de la déesse immortelle avec le jeune héros mortel ; son destin est d'être élevé sur le même Mont Ida par les nymphes qui, n'étant ni mortelles, ni immortelles, sont associées aux belles danses chorales des dieux²². Participer à la réjouissance chorale c'est donc pour les hommes mortels partager la vie des dieux ; l'évocation de la pratique musicale implique la superposition du récit « mythique » avec le rituel.

Or si pour Aphrodite l'activité chorale n'est qu'un masque qui dissimule son statut de femme prête à s'unir même à un mortel, il en va tout autrement pour Artémis. Le poème hymnique d'une bonne vingtaine de vers qui est dédié à Artémis confirme les dons musicaux auxquels fait allusion l'hymne consacré à Aphrodite. Décrivant à la troisième personne, mais au présent, les compétences propres à la déesse *parthenos*, la partie centrale du poème hymnique consacré à Artémis fait se succéder, en une double scène, deux des activités privilégiées de la sœur d'Apollon. D'abord la déesse archère se livre sur les cimes des montagnes à la chasse aux bêtes sauvages hurlant dans la forêt ombreuse. Puis elle détend son arc pour se rendre à Delphes,

20. *Hymne* 30 (Gaia) ; la partie conclusive du long *Hymne à Déméter* (480-482 et 486-489) est quant à elle marquée par un double macarismos ; cf. RICHARDSON 1974, p. 310-314 et 316-321, ainsi que CALAME 1997/2008a, p. 68-71.

21. *Hymne à Aphrodite* 75-83 et 117-125 ; cf. CALAME 2002, p. 149-153, et FAULKNER 2008, p. 163-165, quant au statut de la *parthenos* opposé à celui de la femme incarnée par Aphrodite et attaché à l'activité chorale.

22. *Hymne à Aphrodite* 256-263 ; sur l'ambivalence du statut de la nymphe, voir le commentaire de FAULKNER 2008, p. 185-186.

auprès de son frère Apollon ; revêtant les habits de la grâce, elle prend alors la tête du beau chœur que forment les Muses et les Charites. C'est en assumant ce rôle de chorège que la déesse initie les poèmes choraux qui chantent comment Létô engendra ses deux enfants, Artémis et Apollon²³. On assiste ainsi dans le récit poétique à la performance (narrative) d'un poème hymnique choral : mythe en acte dans le mythe en acte ! Cette partie narrative de l'hymne à Artémis, par l'usage du présent, fait de la double identité de la déesse comme chasseresse et comme chorège une qualité permanente. De plus, la généalogie de la déesse est projetée de l'hymne homérique sur le chant choral des Muses et des Charites ; conduit par Artémis, ce chant choral assume un caractère réflexif qui enrichit la poétique incarnée se manifestant volontiers dans différentes formes de poésie grecque.

2.2. Arts des Muses et mémoires musicales

Artémis entre donc dans la catégorie des divinités actives dans le domaine des arts des Muses. Ainsi en va-t-il naturellement aussi d'Apollon, chanté en particulier dans un très bref hymne de cinq vers²⁴. Ce poème à la forme énonciative atypique est traversé par le thème du chant. D'abord, dans une *evocatio* qui assume exceptionnellement la forme d'une invocation par l'adresse directe à Phoibos, la *persona cantans* laisse, tout aussi exceptionnellement, sa voix à celle du battement des ailes du cygne, rappelant ainsi le sens propre des *epea pteroenta*, « paroles ailées » ; l'oiseau est chargé de chanter (*aeidei*) le dieu, d'une voix mélodieuse, sur la rive du fleuve Pénée de Thessalie. Puis, dans une seconde adresse en *tu* et en guise d'*epica pars*, le locuteur délègue sa voix à un aède (*aoidos*) anonyme, à la douce voix, qui chante (*aeidei*) le dieu, au présent. Enfin dans le vers de *preces*, le sens de la demande traditionnelle adressée au dieu de se réjouir du chant (*houtô chaire*) est explicitée : « par mon chant (*aoidêi* !), je te rends propice ». Le chant qui traverse tout le poème (et que le poème est lui-même) devient bien l'offrande sacrificielle qui, dans le jeu du *do ut des*, est destinée à se concilier les faveurs du dieu chanté.

À être saturé par l'activité musicale, il y a naturellement aussi le bref hymne adressé à la fois à Apollon, aux Muses et à Zeus. D'une forme

23. Hymne 27, 13-20 (Artémis) ; sur cette double fonction d'Artémis, cf. CALAME 2002, p. 52-53 et 91-101.

24. Hymne 21 (Apollon) : CÀSSOLA 1975, p. 375, émet l'hypothèse que ces cinq vers ne constituent en fait que la partie finale (*preces*) d'un hymne dont le reste serait perdu ; pour les qualités que les Grecs prêtaient au chant du cygne, cf. *ibid.* : 578, avec le témoignage d'Alcman fr. 1, 101 Page-Davies (la voix d'Hagésichora).

plus traditionnelle, ce poème hymnique est assumé d'emblée par le *je* du locuteur-rhapsode qui l'initie dans une brève formule d'*invocatio* pour dire (en guise d'*epica pars*) la dépendance des aèdes et des citharistes à l'égard des Muses et d'Apollon; ceci en contraste avec les rois qui dépendent de Zeus (avec une discrète allusion généalogique). Dès lors, le jeu de *do ut des* de la prière conclusive ne peut que porter sur le chant : en échange de la réjouissance musicale offerte aux filles et au fils de Zeus le *je* poétique demande à ces divinités d'honorer son propre chant. Puis le poème hymnique s'achève avec la formule qui introduit fréquemment le chant rhapsodique : « quant à moi, je m'apprête à vous célébrer dans un autre chant de mémoire (*mnêsomai*) » (avec un probable jeu étymologisant sur le nom des Muses : évoqué à trois reprises sur six vers, ce nom rappelle celui de Mnémosyné, leur mère, incarnation de la mémoire poétique)²⁵.

La coïncidence thématique entre les trois parties constitutives de l'hymne est soulignée du point de vue énonciatif non seulement par l'usage du présent dans la partie narrative, mais surtout par l'introduction d'une formule de macarismos : « Heureux celui qu'aiment les Muses ; de sa bouche coule une voix suave ». Par la formulation énonciative de ces quatre vers qui sont insérés tels quels dans le long prélude de la *Théogonie* et qui ont un caractère sans doute formulaire, le plan du « récit » se confond avec celui du « discours » ; le « mythe » devient réalité rituelle²⁶. La dépendance de l'aède et du cithariste vis-à-vis des Muses et d'Apollon et le bonheur qu'ils peuvent retirer de l'amour des Muses sont en fait ceux du *je* poétique, ceux de la *persona cantans*. Quand l'« argument » que constitue la partie narrative et descriptive de l'hymne est focalisé sur le chant, l'aède et rhapsode, par le chant comme offrande musicale, fait l'intermédiaire entre les hommes et les dieux ; il devient le protagoniste direct de la relation hymnique entre mortels et immortels.

Mais, en bon régime polythéiste, plusieurs dieux peuvent intervenir, chacun selon ses qualités, ses compétences et ses fonctions propres, dans un champ donné. C'est ce que montre, en ce qui concerne le champ des arts musicaux, le corpus des *Hymnes homériques*.

25. *Hymne 25* (Muses, Apollon, Zeus) ; sur la possible parenté étymologique entre *Mousa* et *Mnêmosunê*, voir les références données *infra* note 47.

26. Les vers 2-5 de l'*Hymne 25* correspondent à Hésiode, *Théogonie* 94-97, dans une relation qui n'est pas de filiation : voir les remarques censées de CASSOLA 1975, p. 401-402 et 580 ainsi que, sur ce passage d'Hésiode, BRILLANTE, 2009, p. 61-64, et PUCCI, 2007, p. 111-121 ; sur la distinction entre « récit » et « discours » et l'usage que l'on peut en faire pour une étude de la pragmatique de la poésie grecque, voir CALAME 2005, p. 14-26 et 2008b, p. 124-129.

Dans l'hymne le plus bref parmi ceux qui lui sont consacrés, Dionysos est d'emblée évoqué par une épithète (*eribromos*) qui désigne les clameurs retentissantes qui marquent son apparition. Dès lors le récit de la courotrophie par les nymphes de ce fils de Sémélé et de Zeus se conclut par l'évocation des clameurs (*bromos*) qui emplissent les vallons du Mont Nysa ; suivi par les nymphes comme le ferait un groupe choral, le jeune dieu si souvent chanté (*poluumnos*) en parcourt la forêt ; il apparaît en chorège couronné de lierre et de laurier. Par ailleurs, vénérée en différents avatars dans des cultes attestés auprès de plusieurs cités grecques d'Asie Mineure, la Mère de tous les dieux et de tous les hommes est l'objet d'un très bref hymne ; la partie centrale de cet hymne est entièrement focalisée sur les manifestations musicales signifiant la présence de la déesse : crépitement des crotales et des tambourins, clameur des hautbois, hurlements des loups et des lions résonant dans les vallons des montagnes, dans une correspondance entre règne humain, règne animal et règne végétal²⁷.

Et il n'y a finalement aucune surprise à voir Pan, dans la partie épique de l'hymne relativement long qui lui est consacré, évoluer dans un paysage de sommets élevés ; le dieu retourne de la chasse en jouant sur la syrinx, qui lui est propre, un air plus mélodieux que le plus doux des chants des oiseaux au printemps. D'emblée le dieu est identifié en tant qu'être « qui aime le bruit rythmé », par le biais d'un relatif hymnique ; il évolue parmi les nymphes « qui s'adonnent aux danses chorales » tout en appelant la présence du dieu. C'est à son retour des sommets enneigés que les nymphes des montagnes font retentir du battement de leurs pieds et de leur voix claire une prairie au tendre gazon ; y croissent le crocus et l'hyacinthe, comme sur la prairie d'amour où Perséphone est enlevée dans la scène inaugurale de l'hymne consacré à sa mère ; à ces danses chorales le dieu se joint pour en être le chorège²⁸. Par ailleurs, dans la deuxième section de cette partie descriptivo-narrative développée, il appartient aux dieux eux-mêmes, à l'unisson avec l'Olympe, de chanter (*humneusin*) les amours d'Hermès du Cyllène et de la nymphe fille de Dryops, puis la naissance du dieu difforme qui parvient à réjouir les immortels et, parmi eux, Dionysos²⁹.

27. Voir *Hymne* 26, 1-10 (Dionysos, qui se qualifie lui-même d'*eribromos* au terme de l'hymne plus long qui lui est consacré : cf. *Hymne* 7, 56), puis *Hymne* 14 (*Mèter theôn*) ; dans son commentaire, CASSOLA 1975, p. 327-330, évoque les différents lieux où la Mère des dieux était honorée, sous différentes épicleses toponymiques.

28. *Hymne* 19, 2-5 et 12-26 (Pan) ; configurations et fonctions des prairies érotiques sont illustrées par l'*Hymne à Déméter* 2-11, avec les parallèles et le commentaire donnés par CALAME 2002, p. 173-185.

29. *Hymne* 19, 27-47.

2.3. Les dieux des arts musicaux : Apollon et Hermès

Restent les longs hymnes homériques composés d'une part à l'intention d'Hermès, l'inventeur pour Apollon de la lyre, et d'autre part d'Apollon lui-même, installé musicalement à Délos, puis à Delphes. De ces deux hymnes on retiendra pour Hermès le mouvement narratif annulaire qui marque la partie centrale du poème. Au début de l'hymne, ce mouvement attache la fabrication de la lyre au jour même de la naissance du dieu ; en son terme, il raconte longuement la transmission à Apollon de l'instrument enchanteur. Deux scènes musicales donc dont la première est placée sous le contrôle des immortels ; elle nous fait assister à la fabrication de la « tortue aède » (*chelus aoidos*, vers 25) qu'est la lyre. En tuant l'animal pour récupérer sa carapace, le dieu enfant immortalise en quelque sorte la tortue ; il en fait un « symbole (*sumbolon*, vers 30) d'une grande utilité », qui chante (*aidois*, vers 38) d'une belle voix. Puis Hermès se saisit de l'instrument à peine fabriqué, avec ses sept cordes en harmonie, pour y plaquer quelques accords qui suscitent son beau chant (*hupo kalon aeiden*, vers 54). Hermès est alors comparé aux adolescents qui rivalisent de poésie dans les réjouissances festives ; le dieu chante les amours de Zeus et de Maia dont il est lui-même le produit : nouveau chant dans le chant hymnique. La généalogie du dieu est ainsi évoquée à trois reprises : après avoir délégué à la Muse l'éloge hymnique (*humnei*, vers 1) de l'origine généalogique du dieu dans l'évocation initiale, après l'avoir évoquée lui-même dès le début de la partie narrative introduite par un relatif hymnique, le locuteur-narrateur confie finalement au dieu l'éloge chanté de cette origine divine et montagnarde. Cette polyphonie énonciative n'est pas sans rappeler celle qui caractérise la poésie mélique et dont les épiniées de Pindare témoignent souvent pour nous³⁰.

Quant à la transmission à Apollon de l'instrument merveilleux, la longue scène qui la raconte et qui précède la phase de sanction narrative du long récit constituant l'essentiel de l'*Hymne homérique à Hermès* est ponctuée de moments musicaux. À commencer par la mélodie que, sur la lyre à peine créée, joue Hermès pour apaiser Apollon et inspirer en lui le doux désir que suscite la musique (dès le vers 416). Puis c'est le tour du chant, prononcé d'une voix à l'effet tout aussi érotique (*eratê phônê*, vers 426) ; le dieu y évoque les temps primordiaux de l'attribution aux immortels de la part (*moira*, vers 429) propre à chacun d'entre eux, avec une mention

30. *Hymne à Hermès* 1-5 et 24-64 ; cf. JAILLARD 2007, p. 222-226, et CALAME 2008b, p. 136-139, à propos de la polyphonie énonciative des *Épiniées* de Pindare. Pour la structure de l'hymne, cf. RICHARDSON 2010, p. 17-23.

spéciale pour Mnémosyné, la mère des Muses et l'incarnation de la mémoire aédique. Suit l'interrogation d'Apollon sur l'origine de cette technique musicale (*technê, moussa*, vers 447) qui inspire une irrésistible inquiétude et qui est aussi l'inspiratrice de la jubilation (*euphrosunê*, vers 449), du désir érotique et du sommeil ; elle est plus puissante encore que les chants choraux que le dieu entonne avec les Muses de l'Olympe au son du double hautbois. C'est enfin la scène d'échange dans laquelle, contre la fonction de guide bienheureux, Hermès cède à Apollon son instrument et l'art correspondant ; le dieu musicien pourra l'exercer au banquet florissant, dans les danses chorales et à l'occasion des cortèges rituels, dans la jubilation (*euphrosunê*, vers 482) généralisée.

Ainsi avec la lyre dont il se saisit pour ramener en musique sur l'Olympe les vaches volées par Hermès, Apollon élargit son propre domaine de compétence musicale tandis qu'Hermès invente encore la syrinx. En échange, le dieu guide des immortels reçoit, en guise de « valeur-fonction » (*timê*, vers 516), le privilège de favoriser chez les hommes les échanges commerciaux ; cette *timê* est incarnée dans le bâton doré signifiant richesse et prospérité qu'est le caducée. Apollon contribue ainsi à la création pour Hermès de l'instrument de cette compétence particulière ; elle est assortie du pouvoir de réaliser les principes fondant paroles justes et actes de bien. Le caducée sera donc un *sumbolon* (vers 527) correspondant au « symbole » qu'est la lyre au début du poème (vers 30). Et de même qu'avec la mantique dont il se réserve le privilège Apollon peut favoriser ou au contraire perdre les mortels, de même Hermès à l'avenir pourra secourir ou au contraire tromper « les lignées des hommes mortels »³¹. Invention de la *kitharis* et invention du caducée contribuent à enrichir la communication verbale des hommes avec les dieux, mais dans le sens de l'interprétation et de la séduction ; inhérentes à la parole chantée ou récitée, ces inventions peuvent s'avérer trompeuses.

C'est évidemment aux pouvoirs de la musique puis à ceux de la voix oraculaire qu'est associé à Délos puis à Delphes l'Apollon dont fait l'éloge le long hymne homérique dédié au dieu archer. On sait que sa double structure aussi bien que son histoire sont les objets d'une longue controverse. Qu'il s'agisse d'une véritable composition rhapsodique assemblant par une « couture » volet délien et volet delphique ou qu'il s'agisse d'un poème hymnique unitaire, la double partie narrative qui en

31. *Hymne à Hermès* 416-578, avec le commentaire de JAILLARD 2007, p. 215-229 ; cf. CASSOLA 1975, p. 535-541 sur les objets d'un échange dont les termes sont explorés dans l'étude de LEDUC 2001.

forme le centre conduit la biographie du dieu de sa naissance à Délos, et de son installation dans un sanctuaire marqué par la musique chorale, jusqu'à son établissement à Delphes, dans son sanctuaire oraculaire³². D'abord Délos, avec un récit à l'aoriste, mais qui est ponctué d'adresses directes à la mère Létô puis au dieu lui-même, et par conséquent de formes verbales à la deuxième personne. À peine né et nourri de nectar et d'ambrosie, Apollon définit lui-même les attributs correspondant aux compétences qui seront les siennes : la *kitharis*, l'arc recourbé et l'oracle pour révéler aux hommes la volonté de Zeus. Le procédé rappelle Déméter instituant des propres *orgia* au terme du long hymne qui lui est consacré ou Hermès chantant sa propre généalogie en s'accompagnant de la lyre. C'est dans cette perspective étimologique que, né à Délos, Apollon s'installe, de son propre chef, sur l'île ; du Mont Cynthe il assiste aux joutes gymniques et aux concours de chant et de danse qu'en son honneur organisent les gens venus de l'Ionie voisine.

Le passage narratif de l'aoriste au présent, assorti d'une nouvelle adresse directe à Phoibos, fait coïncider cette longue scène musicale avec le *nunc* et peut-être le *hic* de la récitation du poème hymnique. Dans cette mesure le récit établit une relation de réciprocité entre la jubilation du dieu assistant aux honneurs musicaux qui lui sont rendus et la réjouissance des Ioniens dans la performance de ces offrandes musicales. Cette réciprocité dans la réjouissance musicale anticipe sur le rapport de proximité qu'en conclusion de sa composition hymnique le locuteur-aède ou rhapsode établit avec le dieu :

Et toi, en conséquence, réjouis-toi (*chaire*), fils de Zeus et de Létô ;
quant à moi, de toi je ferai mémoire dans un autre chant encore (vers 545-546).

Réciprocité à d'autant plus forte raison que l'activité musicale et le plaisir choral font des Ioniennes et des Ioniens rassemblés les égaux des immortels ; il sont libérés pour toujours des soucis de la vieillesse, dans la superposition entre l'état de mortel et le statut de divinité, entre l'action rituelle et l'ordre du « mythe »³³.

32. La question de l'unité de l'*Hymne homérique à Apollon* fait l'objet de l'utile mise au point de CASSOLA 1975, p. 97-102 ; sur les circonstances de composition et d'énonciation du poème tel qu'il nous est parvenu, voir ALONI 1989, p. 107-131, ainsi que RICHARDSON 2010, p. 13-17.

33. *Hymne à Apollon* 127-132, puis 138-155. AUBRIOT-SÉVIN 1992, p. 182-193, montre bien le caractère d'offrande provoquant l'exultation du dieu que représente l'hymne en général ; quant aux affinités de l'arc et de la lyre, elles sont définies du point de vue anthropologique dans l'étude de MONBRUN 2001.

C'est alors qu'interviennent les Déliades, les jeunes servantes du dieu qui frappe au loin ; elles chantent un « hymne » (*humnêsôsîn*, vers 158 ; *humnôn aeidousîn*, vers 161) qui fait l'éloge d'Apollon, d'Artémis et de Létô ainsi que des hommes et des femmes du temps des héros, enchantant les races des humains. Chorale, les jeunes filles de Délos au service d'Apollon chantent ce que chante l'aède-rhapsode dans sa composition hymnique ; le chant rhapsodique reçoit ainsi un écho choral³⁴. À renforcer à la fois cette relation forte entre divinités immortelles et hommes mortels par le biais de la réjouissance chorale partagée et la relation énonciative avec le locuteur-*je* et l'exécutant de l'hymne homérique il y a ensuite l'adresse directe aux jeunes filles de Délos.

Dans un passage significatif de la troisième à la deuxième personne, les Déliades sont priées d'abord de se réjouir (*chairete*, v. 166), puis de chanter à leur tour la *persona poetica* elle-même (qui se désigne en tant qu'*aidos*, vers 169 : « le plus doux des aèdes ») : à nouveau chant dans le chant, mais sur le mode « performatif ». Dans un remarquable mouvement réflexif c'est donc le *je* poétique, distingué par la douceur envoûtante de sa voix, qui devient l'objet du chant des Déliades. Par ce procédé de délégation de sa propre voix aédique ou rhapsodique à la voix chorale des jeunes filles qu'il met lui-même en scène, la *persona cantans* introduit, à la troisième personne et encore une fois sous le signe du *terpein* poétique, une forme de *sphragis* (objet de nombreuses discussions savantes) : « c'est un homme aveugle ; il habite Chio la rocheuse : tous ses chants (*aidai*, vers 174) seront pour toujours les meilleurs » — chantent en chœur les Déliades. Au-delà de la question de l'identité de cet aède marqué par une cécité qui renvoie à l'inspiration poétique, tout se passe comme si la voix chorale des jeunes filles mises en scène par le locuteur-aède colorait sa propre voix. En effet, à la suite de la « signature » chantée, le *je* de la *persona cantans* intervient au pluriel, en tant que *nous* (vers 174-175) : c'est ce *nous* poétique qui, en réciprocité avec l'éloge de l'aède par les jeunes danseuses, diffusera dans les cités le *kleos*, la gloire poétique du *vous* des Déliades³⁵. Signé par l'aède-rhapsode, l'hymne homérique se transforme en quelques sorte en un chant choral ; au-delà de la différence de sexe on assiste à la « projection chorale » de la voix singulière d'« Homère » dans la voix collective des Déliades.

34. *Hymne à Apollon* 156-164, pour le statut du groupe choral des Déliades, cf. CALAME 2002, p. 104-110 ; la fonction de leur chant est redéfinie par PEPONI 2009, p. 39-51.

35. *Hymne à Apollon* 165-176 ; comme mise en scène mimétique de l'inspiration de l'aède par le groupe choral des Muses : cf. NAGY 2009, p. 19-30 ; pour la relation avec le rituel, cf. TADDEI 2007, p. 89-93. Quant à la signification autoriale de la procédure de la *sphragis*, voir CALAME 2004b, p. 13-19, avec de nombreuses références bibliographiques.

Indépendamment d'une suture rhapsodique sur laquelle règne une grande incertitude textuelle, la partie delphique de l'*Hymne homérique à Apollon* commence doublement en musique. Dans un premier mouvement vers la rocheuse Pythô (énoncé au présent), le fils de Létô, vêtu d'un manteau d'immortel parfumé à l'encens, s'accompagne sur la *phormigx* (vers 184) dont il tire des sons suscitant le désir ; le dieu est lui-même aède. Puis, à l'issue d'un déplacement sur l'Olympe, il est reçu par le chant des Muses, au son de la *kitharis* (vers 188) ; de leur belle voix, accompagnées par les danses des Grâces, des Heures, d'Harmonie, d'Hébé et d'Aphrodite elle-même, les Muses chantent (*humneusin*, vers 190) les privilèges des immortels et les malheurs des humains, frappés par la vieillesse et par la mort. À nouveau la performance aédique singulière devient performance chorale.

Puis aux Muses succède Artémis tandis que son frère Apollon joue de la *kitharis*, accompagné par les pas de danse esquissés par Arès et par Hermès ; de quoi réjouir — encore une fois — Létô aux boucles d'or et le sage Zeus, les parents des deux jeunes divinités³⁶. En écho, l'acte musical exemplaire du jeune Apollon est repris par le *je* poétique qui, de même qu'au début de la partie délienne (vers 19), pose la question rhétorique : « Mais comment vais-je te chanter toi qui à tous égards est l'objet de beaux chants (*euumnos*, vers 207) ? » ; l'usage de la forme du futur performatif *humnêsô* (vers 207) confirme que cette question rhétorique coïncide en fait avec le début effectif de l'éloge narratif proposé par le locuteur-*je* (dans ce contexte, il emploie encore la forme présente *aeidô*)³⁷. Nouvelle correspondance entre la performance musicale chantée chez les dieux et la récitation musicale assumée par l'aède mortel, dans le contexte d'une séquence rituelle et culturelle adressée à la divinité.

Selon d'autres modalités énonciatives, un phénomène analogue se répète à la fin de la partie delphique et donc au terme de la longue composition hymnique dédiée à Apollon. Le dieu se trouve face aux marins crétois qu'il entend conduire sur le site de Delphes, qu'il a libéré du monstre Typhon, pour en faire ses premiers prêtres. Le dieu est contraint de révéler son identité : « je suis quant à moi le fils de Zeus et j'affirme être Apollon » (vers 480) ; quant aux étrangers de Crète, ils seront les gardiens du sanctuaire du dieu, honoré par de nombreux humains. Dans un récit qui se déroule

36. *Hymne à Apollon* 182-206 ; sur la question de la « suture », cf. MILLER 1986, p. 66-69 et 111-117, ainsi que RICHARDSON 2010, p. 10-13 et 111-112.

37. *Hymne à Apollon* 207-215 ; cf. vers 19 ; l'incohérence narrative de ces vers a fait supposer une lacune : cf. CASSOLA 1975, p. 499-501 ; voir aussi la bonne étude de GARCÍA 2002.

très régulièrement à l'aoriste et à la troisième personne, l'intervention de la parole d'autorité d'Apollon en discours direct, au présent et au futur de volonté, permet de faire coïncider le temps et l'espace du passé héroïque avec ceux de la récitation du poème hymnique. Par le discours direct, les différentes indications données par Apollon quant aux gestes rituels que devront accomplir les marins crétois avant d'atteindre le site de Delphes sont également mises en relation (du point de vue de l'énonciation) avec le *hic et nunc* de la performance de l'hymne homérique ; c'est en particulier le cas du péan que chantent (*iēpaiēon'aeidein*, vers 500) les Crétois en emboîtant le pas au dieu qui devient ainsi leur chorège.

Comme c'est souvent le cas dans la narration épique, l'accomplissement des différents actes rituels ordonnés par le dieu en discours direct est ensuite intégré au récit lui-même, à l'aoriste. La scène musicale y prend une place de choix, représentant l'accompagnement musical d'Apollon chorège sur la phorminx et la marche des marins Crétois ; ils chantent l'un des péans inspirés par la Muse. Arrivé dans les contreforts du Parnasse, il ne reste plus à Apollon qu'à confier aux jeunes Crétois l'administration de son sanctuaire, avec la fonction d'intermédiaires entre les hommes se réunissant à Delphes et le dieu de l'oracle et de la justice. Selon la volonté du dieu, cette fonction sera reprise par les « interprètes » (*sēmantores*, vers 542), en coïncidence avec la fonction qu'Héraclite attribue à l'oracle de Delphes : ni « dire » (*legein*), ni « dissimuler » (*kruptein*), mais « indiquer » (*sēmainein*). Certains critiques ont pensé pouvoir identifier les interprètes delphiques avec les administrateurs du sanctuaire de Delphes qui sont devenus les représentants de l'amphictyonie³⁸. De manière étymologique, le récit hymnique assure une fois encore le passage du passé divin et héroïque à la pratique rituelle dans le présent.

3. Contrats poétiques entre mortels et dieux (preces)

La tournure énonciative souvent formulaire des vers de conclusion de chaque *Hymne homérique* tend à réaliser dans et par le poème musical lui-même la relation des mortels avec la divinité. Dans une étude morphologique précédente, on a tenté de montrer les différentes procédures verbales et

38. Héraclite fr. 22 B 93 Diels-Kranz. Les gestes rituels ordonnés par Apollon dans le discours direct des vers 475-501 (voir l'adresse initiale au vocatif *xeinoi*) sont ensuite repris sur le mode narratif aux vers 503-523 ; DETIENNE 1998, p. 134-144 et 169-172, fait revivre pour nous en termes animés le profil et les fonctions de ce dieu à la fois fondateur, indicateur et interprète de l'oracle. Pour la création de l'amphictyonie et du cercle des administrateurs du sanctuaire, cf. CASSOLA 1975, p. 91-92 et 515-516.

poétiques mises en œuvre dans les *Hymnes homériques* pour faire de la composition hymnique une offrande (musicale) à la divinité invoquée et pour engager le dieu dans le jeu de la réciprocité propre à la prière. Ce contrat poétique de *do ut des*, adossé au chant efficace, commence en général par une adresse directe à la divinité : l'*evocatio* de la partie initiale devient *invocatio*, de même que dans toute autre forme hymnique. Sous la forme grammaticale *tu*, le dieu devient le partenaire d'une relation directe, réalisée dans le poème présent, avec le *je* poétique ; ce *je* de l'aède et du rhapsode est le représentant du public assistant à la cérémonie cultuelle à laquelle la récitation homérique est destinée³⁹.

Dans une grande majorité des hymnes homériques inclus dans le corpus transmis par la tradition manuscrite, la partie conclusive dite des *preces* s'ouvre avec une formule de « salut » ; il convient d'interpréter ce *chaire*, qui initie la partie de la prière dans 27 hymnes sur 33, au sens étymologique du verbe, comme une invitation à la divinité à se réjouir⁴⁰. Comme on l'a indiqué au début, dans quelques cas, l'objet de la réjouissance est mentionné : c'est le chant. Ainsi dans le bref hymne consacré à Artémis, la déesse est invitée, avec toutes les autres divinités féminines, à « se réjouir du chant » (*chaire aoidêi*) ; c'est une formulation que l'on retrouve par exemple au terme de l'hymne, déjà mentionné, qui est adressé à la Mère de tous les dieux et de tous les hommes⁴¹. Par ailleurs, dans la moitié des chants hymniques se concluant avec la demande à la divinité de se réjouir, l'*invite chaire* est assortie du connecteur *houtôs* qui donne le plaisir éprouvé comme la conséquence de la partie laudative qui précède. Le caractère argumentatif qu'assume souvent cette partie centrale de description et de narration est ainsi confirmé. De cette manière l'éloge descriptif et narratif est introduit dans la logique de la relation de réciprocité entre l'homme et le dieu, dans le passage désormais familier du récit divin au *hic et nunc* de l'acte de chant et de culte efficace.

Par ailleurs, l'adresse conclusive à la divinité débouche souvent sur une prière dont l'objet est explicité. Ainsi l'hymne consacré à Athéna demande à la déesse de « nous accorder » (*dos ammi*) bonne fortune et prospérité tandis que dans le très bref hymne à Aphrodite l'aède/rhapsode-*je* demande à la déesse d'accorder un chant qui ne peut être que rempli du charme évoquant le désir amoureux (*himerossan aoidên*). Ce même

39. Sont donc repris ici les éléments essentiels de l'étude de la morphologie de la partie de *preces* présentée en 1995/2005, p. 53-63.

40. On trouvera les indications bibliographiques concernant ce sens littéral de l'appel à *chaireîn* à la note 2.

41. *Hymne* 9, 7 (Artémis), puis *Hymne* 25, 6 (Méter).

rapport de réciprocité est explicité dans l'hymne à Gaia déjà allégué à propos des jeunes filles participant aux réjouissances chorales qui signifient la prospérité qu'accorde Terre à la cité aux belles lois :

Réjouis-toi, Mère des dieux, épouse du Ciel étoilé ;
accorde avec bienveillance, en échange de mon chant,
la prospérité qui charme le cœur⁴².

De même que pour la partie d'*epica laus*, les vers de conclusion sont volontiers focalisés sur le chant aédique. De plus, la demande est parfois assortie d'une geste verbal de deixis qui met en relation la demande avec le *hic et nunc* de la prière hymnique : soit que le locuteur-aède du très bref hymne à Déméter cité en exergue demande à la déesse d'assurer le salut de « cette ville-ci » (*tênde polin*) tout en commençant le chant (*arche d'aoidês*), soit qu'au terme du bref hymne consacré à Aphrodite la personne poétique prie explicitement la déesse non seulement d'entonner son chant, mais surtout de lui accorder la victoire dans « cette joute-ci » (*en agôni tôide*). Cette joute ne peut que correspondre à l'un de ces concours musicaux de récitation rhapsodique tel que celui qui faisait partie intégrante du rituel des Panathénées⁴³.

Troisième trait distinctif de la partie finale des certains des *Hymnes homériques*, plusieurs de ces séquences conclusives instituent donc un contrat entre le *je* de la *persona cantans*, avec ceux dont il est le porte-parole, et la divinité évoquée en *il/elle*, puis invoquée en *tu*. Constituant une offrande musicale par sa performance même, l'hymne aédique et rhapsodique situe parfois sur le plan de la réjouissance musicale la relation contractuelle de réciprocité entre la divinité et *je* poétique ; ce *je* du locuteur est volontiers élargi en un *nous* qui renvoie à la communauté associée à la cérémonie cultuelle. Par exemple, en échange du plaisir provoqué par le chant qui est en train de lui être offert, Dionysos est appelé à accorder à son public-*nous* la jubilation que provoque le retour régulier des saisons. Et il n'y a aucune surprise à voir les Muses et Apollon, qui viennent d'être loués pour l'appui qu'apportent ces divinités aux aèdes et aux joueurs de cithare, être engagés dans un rapport de réciprocité portant sur la poétique : les Muses et Apollon sont invités à se réjouir en échange de la gloire qu'ils sont appelés à conférer au chant du *je* poétique, à « mon

42. *Hymne* 30, 17-19 (Gaia), puis *Hymne* 11, 6 (Athéna) et *Hymne* 10, 5 (Aphrodite).

43. *Hymne* 13, 3 (Déméter) et 6, 20-22 (Aphrodite). Sur l'*agôn* comme concours de récitation rhapsodique notamment aux Panathénées, cf. SHAPIRO 1992 ; selon WEST 1992, p. 19 note 25, l'*Hymne* 6 pourrait avoir été destiné à l'un des festivals chypriotes dédiés à Aphrodite, tel la panégyris de Paphos (cf. Strabon XIV, 6, 3).

chant » (*emên timêsat'aoidên*). Le modèle de cette réjouissance réciproque et cette efficacité mutuelle dans l'activité musicale est fourni par le récit de la scène délienne dans le premier volet du long *Hymne homérique à Apollon*⁴⁴.

Sur le plan syntaxique la réciprocité ainsi établie entre dieux et mortels est soulignée, du point de vue énonciatif, par la proximité des formes du *tu* et du *je*, comme c'est aussi le cas par exemple au terme du prélude des *Travaux* d'Hésiode. Cette proximité morphologique et syntaxique est notamment sensible dans les formules qui concluent un certain nombre d'hymnes en annonçant, de manière performative, le passage à un autre chant aédique : « quant à moi, de toi/de vous je vais faire l'éloge dans un autre chant mémoriel (*kai allês mnêsom'aoidês*) », tels sont les vers formulaires de conclusion de l'hymne à Gaïa ou — comme on l'a vu — de l'hymne aux Muses et à Apollon⁴⁵. C'est ainsi que se terminent également le long *Hymne à Hermès*, le long *Hymne à Déméter*, l'hymne bref consacré à Aphrodite, sans parler de l'*Hymne à Apollon* lui-même⁴⁶.

Enfin la forme *mnêsomai* fait référence à la fonction de mémoire qui, en tradition orale, fonde toute la poétique de la récitation épique en diction homérique tout en animant d'autres genres poétiques. Incarnée dans la figure de Mnémosyné, la mère des Muses, inscrite dans l'étymologie du nom de l'une et des autres, cette fonction de mémoire correspond à la capacité inspirée de l'aède, puis du rhapsode de puiser dans la mémoire d'une longue tradition de poésie épique les ressources pour narrer les hauts-faits de héros encore proches des dieux : mémoire créative qui dépend d'une tradition mémorielle destinée à entretenir et réanimer, dans chaque performance poétique, le souvenir d'un passé héroïque fondateur, en traçant une relation étymologie et pragmatique entre « mythe » et rituel⁴⁷. Cette relation se réalise au terme de plusieurs *Hymnes homériques* dans cette forme du futur performatif qui exprime l'intention du *je* poétique dans la réalisation même de son acte de chant. La performance de l'hymne présent est un acte d'éloge et d'offrande verbale à la divinité, destiné à déboucher sur un nouvel acte rituel de mémoire poétique.

44. *Hymne* 26, 11-13 (Dionysos) et *Hymne* 25, 6-7 (les Muses et Apollon).

45. *Hymne* 30, 19 (Gaïa) et *Hymne* 25, 7 (les Muses et Apollon) ; cf. Hésiode, *Travaux* 10 (parallèles chez CALAME 1995/2005, p. 82).

46. *Hymne à Hermès* 589, *Hymne à Déméter* 495, *Hymne* 6, 21 et *Hymne à Apollon* 546.

47. Cette fonction poétique de la mémoire aédique a été largement explorée : voir les références données dans CALAME 1995/2005, p. 60 note 26 (avec l'étude de BOUVIER 1997), auxquelles on ajoutera BRILLANTE 2009, p. 43-46.

La procédure de passage performatif à un autre chant est explicitée dans une autre formule conclusive, également par l'intermédiaire d'une forme du futur performatif : *seu d'egô arxamenos metabêsomai allon es humnon* (« par toi quant à moi j'ai commencé et je vais maintenant passer à un autre chant ») — ainsi se conclut le long hymne narratif à Aphrodite. C'est aussi le cas de l'hymne bref à Hermès, avec une répétition de l'invite à se réjouir après l'annonce du passage au chant nouveau ; ou celui d'un hymne plus bref encore à Artémis où, après l'invite à se réjouir à l'audition du chant (*oidê*), la première partie de la formule conclusive est anticipée par une expression qui reprend une formule initiale : « à mon tour moi c'est toi tout d'abord, et grâce à toi, que je commence à chanter (*aeideîn*) »⁴⁸. En plus du nouveau rapprochement formel et syntaxique entre le *je* et le *tu*, en plus de l'emploi terminal d'une forme du futur performatif qui confirme la fonction de l'hymne homérique comme proème dans la performance poétique elle-même, ce vers conclusif établit l'équivalence sémantique souvent relevée entre les termes *humnos* et *oidê*.

Conçu de manière générique en tant que chant, l'hymne homérique est une offrande musicale et rituelle des mortels à la divinité qui débouche sur une autre offrande, narrative et tout aussi poétique. Dans le jeu rituel du don et du contre-don et par le biais de l'argument et de l'éloge narratifs, l'hymne homérique établit entre le dieu et une communauté de mortels un contrat poétique qui porte sur la performance du chant en tant que rituel sacrificiel. Le chant de l'hymne est un acte développé de parole rituelle qui trouve son efficacité dans le contrat collectif établi avec la divinité.

La culture du polythéisme grec n'a pas l'apanage de ce contrat verbal et musical efficace du mortel avec la divinité, sous la forme d'un acte de parole accompagné d'un geste rituel. On en trouve une forme analogue dans les psaumes bibliques tel ce prélude invocatoire :

Éternel, je t'invoque : viens en hâte auprès de moi
 Prête l'oreille à ma voix quand je t'invoque !
 Que ma prière soit devant ta face comme l'encens,
 Et l'élévation de mes mains comme offrande du soir.

Psaume 141, 1-2 (trad. Louis Segond)

48. *Hymne à Aphrodite* 293, *Hymne* 18, 11-12 (Hermès), *Hymne* 9, 7-9 (Artémis); d'autres hymnes présentent des formulations d'interprétation plus délicate: cf. CALAME 1995/2005, p. 62 note 28. Pour l'usage des formes du « futur performatif », cf. *supra* note 6. Une traduction anglaise, plus brève, de la présente étude vient de paraître dans Andrew FAULKNER (ed.), *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*, Oxford, 2012. On y trouvera dans les contributions d'A. Faulkner, de J. Clay, de G. Nagy et d'A. Vergados des réflexions pouvant soutenir l'hypothèse formulée ici.

Bibliographie

ALONI 1989: Antonio Aloni, *L'aedo e i tiranni. Ricerche sull'Inno omerico a Apollo*, Roma.

AUBRIOT-SÉVIN 1992: Danièle Aubriot-Sévin, *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du ^ve siècle av. J.-C.*, Lyon.

BOUVIER 1997: David Bouvier, « Mneme. Le peripezie della memoria greca », in Salvatore Settis (ed.), *I Greci 2. Una storia greca II: Definizione*, Torino, p. 1131-1146.

BREMER 1981: Jan M. Bremer, « Greek Hymns », in Hendrik S. Versnel (ed.), *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden, p. 193-215.

BRILLANTE 2009: Carlo Brillante, *Il cantore e la Musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Pisa.

CALAME 1995/2005: Claude Calame, « Variations énonciatives, relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les *Hymnes homériques* », *Museum Helveticum* 52, p. 1-19 (repris en 2005, p. 43-71).

CALAME 1997/2008a: Claude Calame, « L'Hymne homérique à Déméter comme offrande: regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque », *Kernos* 10, p. 111-133 (repris en 2008a, p. 63-83).

CALAME 2000: Claude Calame, *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris, (2^e éd.).

CALAME 2002: *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, (3^e éd., 2009).

CALAME 2004a: Claude Calame, « Deictic Ambiguity and Auto-Referentiality: Some Examples from Greek Poetics », *Arethusa* 37, p. 415-443.

CALAME 2004b: Claude Calame, « Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations, citations », in Claude Calame et Roger Chartier (éd.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble, p. 11-39.

CALAME 2005: Claude Calame, *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris.

CALAME 2006a: Claude Calame, « Identifications génériques entre marques discursives et pratiques énonciatives: pragmatique des genres "lyriques" », in Raphaël Baroni et Marielle Macé (éd.), *Le savoir des genres*, Rennes, p. 35-55.

CALAME 2006b: Claude Calame, « L'histoire comparée des religions et la construction d'objets différenciés: entre polythéisme gréco-romain

et protestantisme allemand », in Maya Burger et Claude Calame (éd.), *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, Paris-Milan, p. 209-235.

CALAME 2008a : Claude Calame, *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, Grenoble.

CALAME 2008b : Claude Calame, « Entre récit héroïque et poésie rituelle : le sujet poétique qui chante le mythe », in Sylvie Parizet (éd.), *Mythe et littérature (Poétiques comparatistes)*, Paris, p. 123-141.

CALAME 2011 : Claude Calame, « Hérodote, précurseur du comparatisme en histoire des religions ? Retour sur la dénomination et l'identification des dieux en régime polythéiste », in Francesca Prescendi et Youri Volokhine (éd.), *Dans le laboratoire de l'historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, Genève, p. 263-274.

CÀSSOLA 1975 : Filippo Càssola, *Inni omerici*, Milano.

D'ALESSIO 2004 : Giovan Battista D'Alessio, « Past Future and Present Past : Temporal Deixis in Greek Archaic Lyric », *Arethusa* 37, p. 267-294.

DETIENNE 1998 : Marcel Detienne, *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris.

FAULKNER 2008 : Andrew Faulkner, *The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text, and Commentary*, Oxford.

FURLEY and BREMER 2001 : William. D. Furley and Jan M. Bremer, *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, 2 vols., Tübingen.

GARCÍA 2002 : John F. García, « Symbolic Action in the *Homeric Hymns* : The Theme of Recognition », *Classical Antiquity* 21, p. 5-39.

HOPMAN-GOVERS 2001 : Marianne Hopman-Govers, « Le jeu des épithètes dans les *Hymnes orphiques* », *Kernos* 14, p. 35-49.

JAILLARD 2007 : Dominique Jaillard, *Configurations d'Hermès dans le polythéisme grec. Une théogonie hermaïque (Kernos Suppl. XVIII)*, Liège.

LEDUC 2001 : Claudine Leduc, « Cinquante vaches pour une lyre ! Musique, échange et théologie dans l'*Hymne à Hermès I* », in Pierre Brulé et Christophe Vendriès (éd.), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes, p. 19-36.

MILLER 1986 : A. M. Miller, *From Delos to Delphi. A Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo*, Leiden.

MONBRUN 2001 : Philippe Monbrun, « Apollon : de l'arc à la lyre », in Pierre Brulé et Christophe Vendriès (éd.), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes, p. 59-96.

MORAND 2001 : Anne-France Morand, *Études sur les Hymnes orphiques*, Leiden-Boston-Köln.

NAGY 1990 : Gregory Nagy, *Pindars' Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore-London.

NAGY 2009 : Gregory Nagy, « Perfecting the Hymn in the *Homeric Hymn to Apollo* », in Lucia Athanassaki, Richard P. Martin, John F. Miller (ed.), *Apolline Politics and Poetics*, Athens, p. 17-44.

PEPONI 2009 : Anastasia E. Peponi, « *Choreia* and Aesthetics in the *Homeric Hymn to Apollo* : The Performance of the Delian Maidens (Lines 156-64) », *Classical Antiquity* 28, p. 39-70.

PIRENNE-DELFORGE 2008 : Vinciane Pirenne-Delforge, *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque (Kernos Suppl. XX)*, Liège.

PUCCI 2007 : Pietro Pucci, *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1-115)*, Pisa-Roma.

RICHARDSON 1974 : Nicholas Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford.

RICHARDSON 2010 : Nicholas Richardson, *Three Homeric Hymns : to Apollo, Hermes, and Aphrodite. Hymns 3, 4, and 5*, Cambridge.

STRAUSS CLAY 1987 : Jenny Strauss Clay, *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton.

SHAPIRO 1992 : H. A. Shapiro, « "Mousikoi Agones" : Music and Poetry at the Panathenaia », in Jenifer Neils (ed.), *Goddess and Polis : The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton, p. 53-75.

TADDEI 2007 : Andrea Taddei, « *Mmene e terpsis*. Rammemorazione e rituale nell'*Inno omerico ad Apollo* », in Lucia Marrucci et Andrea Taddei (ed.), *Polivalenze epiche. Contributi di antropologia storica*, Pisa, p. 79-93.

VAMVOURI-RUFFY 2004 : Maria Vamvouri-Ruffy, *La fabrique du divin. Les Hymnes de Callimaque à la lumière des Hymnes homériques et des hymnes épigraphiques (Kernos Suppl. XIV)*, Liège.

WEST 1992 : Marlin L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford.