Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 52 (1995)

Heft: 1

Artikel: Variations énonciatives, relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les Hymnes homérique

Autor: Calame, Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-40561

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Variations énonciatives, relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les *Hymnes homériques*

Par Claude Calame, Lausanne

Nul n'ignore que seules conjecture et reconstruction hypothétique peuvent retracer pour nous l'histoire des *Hymnes homériques*. Transmise sous ce titre par une trentaine de manuscrits datant en général du XVe siècle et présentant souvent d'autres textes tels les *Hymnes* de Callimaque, les *Argonautiques* orphiques, voire l'*Eros* de Moschos ou l'*Iliade*, l'*Odyssée* et des textes hésiodiques, cette collection de trente-trois compositions de longueur très inégale (de 3 à 580 vers) pourrait avoir été constituée au Ve siècle de notre ère par Proclus, qui y aurait ajouté ses propres *Hymnes*. Au delà de ce *terminus ante quem*, quelques indices fort ténus permettent néanmoins de remonter, par delà l'évident travail d'édition de l'époque alexandrine, jusqu'à l'époque classique: ils conduisent à formuler l'hypothèse qu'un «manuel» édité à l'intention des rhapsodes récitant les poèmes homériques est déjà en circulation au Ve siècle avant notre ère[1].

Quelle que soit la date de leur collection, on peut se demander quel a été le critère de réunion de ces compositions. Du point de vue formel, elles n'ont en effet guère en commun que leur langue et leur rythme épique et, du point de vue du contenu, l'adresse finale à un dieu, dont on vient de chanter les mérites. En dépit de l'extrême disparité qui marque leur étendue, les *Hymnes homériques* n'auraient-ils pas dû leur réunion en une même collection à une fonction commune? Ceci conformément à l'un des traits fondamentaux de la poésie archaïque grecque qui fait que, jusqu'à l'époque alexandrine en tout cas, toute manifestation littéraire ne saurait se concevoir en dehors de circonstances rituelles, voire cultuelles précises[2].

De ce point de vue, il n'y a rien à tirer de la dénomination même de ces poèmes. On sait en effet qu'à l'époque de leur composition le terme ὕμνος a un spectre sémantique si large qu'il ne désigne aucun genre ni aucune forme

1 Description des manuscrits et établissement de leur filiation chez T. W. Allen/W. R. Halliday/E. E. Sikes, *The Homeric Hymns* (Oxford ²1936) XI–LVIII; mise au point sur l'histoire du texte et de la collection chez F. Càssola, *Inni omerici* (Milano 1975) LVII–LXVI et 593–622; voir aussi Th. Gelzer, «Bemerkungen zum Homerischen Ares-Hymnus (Hom. Hy. 8)», *Mus Helv* 44 (1987) 150–167, et id., «Zum *Codex Mosquensis* und zur Sammlung der *Homerischen Hymnen*», *Hyperboreus* 1 (1994) 113–136.

2 Voir en dernier lieu à ce propos R. Kannicht, «Thalia. Über den Zusammenhang zwischen Fest und Poesie bei den Griechen», in: W. Haug/R. Warning (edd.), *Poetik und Hermeneutik* XIV: *Das Fest* (München 1989) 29–52, et B. Gentili, «Die pragmatischen Aspekte der archaischen griechischen Dichtung», *A&A* 36 (1990) 1–17.

poétiques en particulier[3]. Thucydide en revanche, le premier pour nous, recourt au terme de προοίμιον pour désigner l'*Hymne homérique à Apollon*; il cite cette composition parce qu'elle fait allusion au festival que rendaient au dieu les Ioniens réunis à Délos[4]. L'étymologie supposée du terme προοίμιον – «qui indique le chemin (οἶμος)» ou «qui précède le chant (οἴμη)» comme le proposèrent déjà les anciens – montre qu'il renvoie à un prélude poétique. Son emploi notamment chez Pindare réfère ce terme technique à un prélude qui semble pouvoir assumer, suivant les circonstances, aussi bien la forme de la citharodie que celle de la récitation aédique ou rhapsodique, sinon celle du chant mélique[5].

Le flou qui règne sur la désignation des *Hymnes homériques* en tant qu'hymnes ou comme proèmes se retrouve dans les résultats d'une analyse de leur contenu. Les *Hymnes* concourent d'une part à la célébration de différents dieux: c'est là l'invariant retenu par Platon quand, dans un passage célèbre de

3 L'emploi du terme ὕμνος peut se référer aussi bien à un chant épique (Hom. *Od.* 8,429) ou à la *Théogonie* d'Hésiode (v. 33; cf. *Op.* 662) qu'à une composition mélique chorale (Alcm. fr. 27 Davies) ou à une élégie érotique (Thgn. 993); voir Càssola, *op. cit.* (n. 1) IX–XII, et H. W. Smyth, *Greek Melic Poets* (London 1900) XXVII–XXXII.

4 Thuc. 3,104,4–5, citant avec de nombreuses variantes le texte de l'*Hymne à Apollon* 146–150 et 165–172 (voir aussi Plat. *Phaed.* 60d et Pind. *Pyth.* 1,1–10): cf. A. Aloni, *L'aedo e i tiranni. Ricerche sull'Inno omerico ad Apollo* (Roma 1989) 37–47. Rappelons que la scholie à Thucydide ad loc. glose le terme technique προοίμιον par le terme ὕμνος, selon l'usage tardif qui désigne par ce mot le chant d'éloge adressé aux dieux (cf. *infra* n. 6). Pour nous, la désignation des *Hymnes homériques* comme ὕμνοι ne remonte pas plus haut que Diod. Sic. 1,15,7, cf. aussi 1,38,3 et 4,30,4.

5 Chez le même Pindare, la *Pythique* 1,4 par l'emploi de προοίμιον semble renvoyer à la forme dansée et chantée de la citharodie, la *Néméenne* 2,1–3, au travail des rhapsodes, et la *Pythique* 7,2, peut-être à une forme mélique et chorale: cf. notamment G. Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past* (Baltimore/London 1990) 353–360. Pour l'étymologie (déjà proposée par Quint. *Inst. or.* 4,1,2) et les différents emplois du terme προοίμιον, on verra l'analyse exhaustive de H. Koller, «Das kitharodische Prooimion. Eine formgeschichtliche Untersuchung», *Philologus* 100 (1956) 159–206, qui voudrait limiter l'emploi de ce mot au prélude introduisant un chant citharodique (cf. encore *infra* n. 35) alors que A. Aloni, «Proemio e funzione proemiale nella poesia greca arcaica», in: *Lirica greca e latina. Atti del Convegno di studi polacco-italiano, Poznan 2–5 maggio 1990* (Roma 1990) 99–130, voudrait étendre la forme du proème à tous les vers initiaux où est employé le verbe (ἐξ)άρχεσθαι. On verra encore les études plus prudentes de M. Costantini/J. Lallot, «Le *prooimion* est-il un proème?», in: *Etudes de littérature ancienne* III. *Le texte et ses représentations* (Paris 1987) 13–27, de O. Kollmann, *Das Prooimion der ersten Pythischen Ode Pindars* (Wien/Berlin 1989) 55–60, et de A. Gostoli, «L'inno nella citarodia greca arcaica», in: A. C. Cassio/G. Cerri (edd.), *L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico. Atti di un Colloquio, Napoli 21–24 ottobre 1991* (Roma 1993) 95–105. L'histoire de la substitution du terme ὕμνος à celui de προοίμιον pour la désignation des *Hymnes homériques* est retracée par A. Aloni, «Prooimia, Hymnoi, Elio Aristide e i cugini bastardi», *Quad. Urb. Cult. Class.* 33 (1980) 23–40, qui voit dans ces poèmes des compositions «rhapsodiques»; cf. aussi Càssola, *op. cit.* (n. 1) XII–XVI. Déjà F. A. Wolf, *Prolegomena ad Homerum sive De operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi* (Halle 1795) 106–108, considérait que les *Hymnes homériques* constituent des proèmes.

05 A 32

la *République* (10,607a), le philosophe écarte de la cité idéale les compositions poétiques à l'exception «des hymnes aux dieux et des éloges (ἐγκώμια) aux hommes de bien»[6]. A parcourir le corpus qui nous est parvenu, on ajoutera que ces compositions homériques s'adressent parfois à des héros divinisés, tels les Dioscures. D'autre part, les *Hymnes* présentent aussi une demande adressée à la divinité chantée; dans cette mesure ils s'insèrent dans la catégorie très vaste de la prière. Il s'agit là également d'un trait distinctif reconnu par Platon dans un passage non moins commenté des *Lois* (3,700ab): parmi les genres musicaux traditionnels, les prières aux dieux, appelées 'hymnes', sont distinguées du thrène, mais aussi du péan ou du dithyrambe consacré à Dionysos. Et quand la question se pose de savoir quel type de poésie favoriser dans la cité (*Leg.* 7,801ce), on retient «les hymnes aux dieux et les éloges (ἐγκώμια) associés aux prières»! Hymne, louange et prière se rejoignent donc pour constituer un même genre de poésie, la poésie d'éloge adressée aux dieux ou aux héros.

Au regard du philologue contemporain, le premier trait distinctif à caractériser les *Hymnes homériques* concerne les formes de l'expression. Rythme hexamétrique, lexique homérique, diction épique distinguent d'emblée ces compositions de l'«*Hymne à Aphrodite*» de Sappho (fr. 1 Voigt, en strophes sapphiques et dialecte lesbien), des *Péans* ou des *Dithyrambes* de Pindare (rythmes éoliens ou dactylo-épitrites, lexique et dialecte doriens, de même que les quelques fragments d'*Hymnes* qui sont parvenus jusqu'à nous: frr. 29–51 Maehler); mais ils les distinguent aussi des hymnes de culte tels le célèbre hymne crétois à Couros (*Inscr. Cret.* III 2; ioniques majeurs, dialecte occidental), l'hymne à Péan/Asclépios d'Erythrées en Ionie septentrionale (fr. mel. adesp. 934 Page = *Paian* 37 Käppel: rythme dactylique, dialecte dorien) ou l'hymne «magique» à Hermès (*PGM* VIII, 1–60; prose, κοινή), sans compter les innombrables hymnes évidemment littéraires intégrés par exemple dans les textes tragiques[7].

6 Pour Aristote, *Poet.* 4,1448b24–27, la poésie d'éloge des origines, opposée à la poésie du blâme, se divisait aussi en ὕμνοι et ἐγκώμια: voir déjà Plat. *Resp.* 10,607a et *Leg.* 700b. Les rhéteurs postalexandrins dénomment spécifiquement ὕμνοι les éloges adressés aux dieux: ce sont Théon d'Alexandrie, II, p. 109,24–26, Hermogène, II, p. 13,21–24, et Ménandre le Rhéteur, III, p. 331,18–20 Spengel. Sur les emplois tardifs du terme ὕμνος, voir encore M. Lattke, *Hymnus. Materialien zu einer Geschichte der antiken Hymnologie* (Freiburg Schweiz/Göttingen 1991) 13–79.

7 Ces hymnes de culte sont comparés les uns avec les autres par R. Wünsch, «Hymnos», *RE* 9 (1916) 140–183 (156–170), par E. Des Places, «La prière cultuelle dans la Grèce ancienne», *Rev. Sciences Rel.* 1 (1959) 343–359, et par J. M. Bremer, «Greek Hymns», in: H. S. Versnel (ed.), *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World* (Leiden 1981) 193–215, avec les brèves indications complémentaires données *infra* n. 42; pour les hymnes 'magiques', voir F. Graf, «Prayer in Magic and Religious Ritual», in: Ch. A. Faraone/D. Obbink (edd.), *Ancient Greek Magic and Religion* (New York/London 1991) 188–213, et P. Poccetti, «Forma e tradizione dell'inno magico nel mondo classico», in: Cassio/Cerri, *op. cit.* (n. 5) 179–204. Par ailleurs, l'analyse comparative conduite par R. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction* (Cambridge 1982) 99–200, révèle au

En revanche bien habile sera celui capable de tracer une distinction nette entre ces différentes compositions hymniques du point de vue des formes du contenu. Les analyses de structure proposées jusqu'ici ont plutôt mis en lumière les nombreux recoupements existant entre les hymnes aux dieux, quelles que soient les formes poétiques qu'ils assument, et les prières cultuelles dont le prototype passe pour être la célèbre prière de Chrysès à Apollon dans l'*Iliade*[8]. On s'est en effet aperçu que la structure tripartite définie au début de ce siècle par une analyse du corpus de toutes les adresses aux dieux présentées par la littérature grecque se répétait dans les formes poétiques et cultuelles assimilées aux hymnes, en particulier dans les *Hymnes homériques*: à la tripartition canonique '*invocatio – epica* (ou *media*) *pars – preces*' on préfère maintenant le schéma anglo-saxon '*invocation – argument – petition*'[9]. Du point de vue de la définition du caractère propre des *Hymnes homériques*, les études modernes de contenu ne nous conduisent à vrai dire pas beaucoup plus loin que les réflexions de Platon sur la poésie adressée aux dieux. Il s'agit donc de porter une attention majeure aux modes de l'adresse aux dieux dans les *Hymnes* et aux processus énonciatifs particuliers qu'ils présentent; cette approche devrait définir la spécificité de ces poèmes hymniques tout en donnant quelques indications sur leur fonction.

sein même de la diction homérique qui unit les *Hymnes* à l'intérieur d'un même corpus des disparités en général expliquées par des dates de composition différentes; d'autre part, la collection des *Hymnes* présenterait en son sein «relatively advanced stages in the extant development of the epic *Kunstsprache*».

8 Hom. *Il.* 1,27–42. La difficulté de ce partage est relevée par exemple par Des Places, *art. cit.* (n. 7) 343; elle se marque dans l'intitulé même des contributions qui analysent la structure de ces adresses aux dieux: «prière cultuelle» pour Des Places, mais «hymns» pour Bremer, *art. cit.* (n. 7). Des hésitations analogues marquent l'étude de base de H. Meyer, *Hymnische Stilelemente in der frühgriechischen Dichtung* (Diss. Würzburg 1933) 6–10 et 51–53: les prières à proprement parler (Hom. *Il.* 1,37–42; Sapph. fr. 1 Voigt) se révèlent rapidement comporter de nombreux «kulthymnische Elemente»! Voir aussi l'étude de P. Wülfing, «Hymnos und Gebet», *Stud. Clas.* 20 (1981) 21–31. D'autre part, L. Käppel, *Paian. Studien zur Geschichte der Gattung* (Berlin/New York 1992) 189–200, a montré les analogies structurales qui rapprochent le *Péan d'Erythrées* (fr. mel. adesp. 934 Page = *Paian* 37 Käppel) des *Hymnes homériques*.

9 Selon la proposition de Bremer, *art. cit.* (n. 7) 196, qui se fonde sur l'étude essentielle de C. Ausfeld, «De Graecorum precationibus quaestiones», *Jahrb. Class. Philol., Suppl.* N.F. 28 (1903) 505–547; voir également Meyer, *op. cit.* (n. 8) 3–5, et, pour les prières homériques, J. V. Morrison, «The Function and Context of Homeric Prayers: A Narrative Perspective», *Hermes* 119 (1991) 145–157. A. M. Miller, *From Delos to Delphi. A Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo* (Leiden 1986) 1–5, donne de la structure de 'l'hymne de culte' ('*invocation – hypomnesis – request*') une spécification relative aux *Hymnes homériques*: '*exordium – mid-section* (*descriptio et narratio*) – *epilogue*'; voir encore à ce propos Koller, *art. cit.* (n. 5) 175–176, et Càssola, *op. cit.* (n. 1) XXI, qui nomme '*congedo*' la partie finale des *Hymnes*. Dans son esquisse d'analyse structurale des *Hymnes*, R. Janko, «The Structure of the Homeric Hymns: A Study of Genre», *Hermes* 109 (1981) 9–24, se contente de distinguer entre '*introduction*', '*middle section*' et '*conclusion*'.

1. Evocationes

Si l'on considère les *Hymnes homériques* dans les trois parties constitutives qu'ils partagent avec les autres formes de prières, littéraires ou cultuelles, quelques différences frappent, qui marquent tout d'abord la partie initiale de l'invocation, de l'adresse à la divinité concernée.

Au contraire de tous les textes classés dans la catégorie générale de la prière, les *Hymnes* ne débutent pas par une adresse directe au dieu. Soit le locuteur/narrateur déclare à la première personne qu'il va chanter la divinité («je commence à chanter Déméter ...», *H. hom.* 13,1); soit il s'adresse à la Muse, sans se nommer lui-même, pour lui demander de chanter la divinité («chante, Muse mélodieuse, Castor et Pollux ...», *H. hom.* 17,1); soit encore il se nomme en tant que destinataire du chant demandé à la Muse («chante-moi, Muse mélodieuse, Méter ...», *H. hom.* 14,1–2). C'est donc dire que dans ces différentes formes d'exorde la divinité n'apparaît, à la troisième personne, que comme l'objet du chant annoncé; c'est dire surtout que ces trois types de formulation correspondent exactement à celles qui ouvrent les textes homériques ou des sections de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*: on verra respectivement l'énoncé concluant le prélude au '*Catalogue des vaisseaux*' dans l'*Iliade*, le début du poème lui-même, et le début de l'*Odyssée* ou le premier vers du proème du '*Catalogue des vaisseaux*'[10].

Cette manière de présenter le dieu à la troisième personne facilite le passage, après l'énumération de quelques-unes de ses qualifications et épiclèses, à la description ou au récit de l'un ou de l'autre de ses bienfaits ou de quelque exploit de sa biographie. Non pas que ce développement en description ou en narration laudatives des épiclèses du dieu soit absent des autres formes de prière à nous être parvenues, mais cette arétalogie ouvre la possibilité de récits de type homérique comme les présentent les *Hymnes* les plus longs. A l'exception de l'*Hymne à Déméter* où la présence aux côtés de la déesse de sa fille Perséphone rend la formule d'introduction un peu plus complexe, le long récit des *Hymnes à Apollon, à Hermès* ou *à Aphrodite* est introduit par un pronom relatif prédicatif; son emploi correspond à une procédure de prédication typi-

10 Hom. *Il.* 2,493, *Il.* 1,1, *Od.* 1,1, *Il.* 2,484. Sans qu'elle soit spécifiquement attribuée aux *Hymnes*, la distinction dans l'invocation de la divinité et dans la *pars epica* entre *'Er'-Stil* et *'Du'-Stil* a été abondamment commentée par E. Norden, *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formgeschichte religiöser Rede* (Leipzig/Berlin 1913) 143–166; elle a été exploitée en ce qui concerne les *Hymnes* par Miller, *op. cit.* (n. 9) 2–3. Pour une analyse comparative des formules d'exorde dans la poésie épique en général, je renvoie à l'étude présentée dans *Le récit en Grèce ancienne. Enonciations et représentations de poètes* (Paris 1986) 37–47 et 177–187; voir maintenant aussi les remarques rapides de W. H. Race, «How Greek Poems Begin», *Yale Class. Stud.* 29 (1992) 13–38. Les termes employés dans ces formes d'exorde pour désigner le chant (de la Muse ou du locuteur) sont en général identiques à ceux qu'utilisent les préludes de la poésie homérique: ἀείδειν, (ἐνν)επεῖν, voire ὑμνεῖν; par l'emploi de la forme μνήσομαι, l'*Hymne à Apollon* et l'*Hymne* 7 font exception: cf. *infra* n. 28.

quement 'hymnique'[11]. En contraste avec les compositions les plus brèves, les *Hymnes* de longueur intermédiaire tels ceux dédiés à Aphrodite (6), à Dionysos (7), à Pan (19) ou à Artémis (27) donnent une bonne idée des ces virtualités de développement[12]. Permettant de développer dans plusieurs directions l'éloge du dieu, elles s'inscrivent dans les possibilités d'extension de poèmes dépendant encore d'une tradition orale.

Les exceptions à cette présentation hymnique du dieu sont peu nombreuses. Dans quatre compositions de la collection, néanmoins, le locuteur s'adresse directement à la divinité, par des formes de l'impératif et du vocatif. Dans deux d'entre elles, dédiées respectivement à Hestia (24) et à cette divinité accompagnée d'Hermès (29), la brève description introduite par le pronom relatif hymnique se déroule à la deuxième personne, comme dans certaines formes de prière. S'agirait-il dès lors d'une erreur de classement de la part du compilateur de la collection? L'allusion au chant qui conclut ces deux *Hymnes* (même si le premier semble incomplet) et que l'on verra déterminante pour les poèmes de la collection empêche de le penser[13]. De même en va-t-il de l'*Hymne* 21 consacré à Apollon. Cette très brève composition présente une variation encore plus frappante par rapport aux trois formes traditionnelles d'invocation indirecte de la divinité. Ici, l'éloge chanté du dieu est confié non pas à la Muse, mais au cygne, ce volatile à la voix mélodieuse, protégé par Apollon lui-même. On doit peut-être à cette habile substitution le renversement dans les positions actantielles qui caractérise l'ouverture de ce poème: à Apollon la deuxième personne, au cygne la troisième[14]. Reste le problème posé par l'*Hymne à Arès* (8) dont l'insertion dans la collection des *Hymnes homériques* a été unanime-

11 On relira à ce sujet l'étude déterminante de Norden, *op. cit.* (n. 10) 168–176, qui tire ses exemples de nombreuses formes de prière. Au terme de son étude consacrée à la «Polionimia divina e economicità formulare in Omero», *Quad. Urb. Cult. Class.* 72 (1993) 7–44, L. Sbardella relève l'abondance des épithètes qualifiant les dieux dans les *Hymnes*; ce trait particulier doit sans doute être mis en relation avec la fonction cultuelle de ces compositions.

12 La bipartition traditionnelle des compositions de la collection en *Hymnes* 'courts' et *Hymnes* 'longs' a cristallisé la question de leur structure dans une perspective génétique: on s'est longuement disputé pour savoir si les uns tiraient leur origine des autres, et vice versa, ou pour décider si les compositions les plus brèves ne constituaient que des *excerpta* des plus développées! L'imbroglio des arguments et contre-arguments sur la question ainsi posée est résumé par L. H. Lenz, *Der homerische Aphroditehymnus und die Aristie des Aineias in der Ilias* (Bonn 1975) 276–286. R. Parker, «The Hymn to Demeter and the Homeric Hymns», *Greece & Rome* 28 (1991) 1–17, a cherché à montrer comment le récit de l'*Hymne à Déméter* est construit à partir d'éléments panhelléniques et d'éléments en relation probable avec le lieu d'exécution du poème.

13 A propos de l'occasion probable de ces deux *Hymnes*, voir Allen/Halliday/Sikes, *op. cit.* (n. 1) 417–418 et 427–428, ainsi que Càssola, *op. cit.* (n. 1) 395–396 et 425.

14 Dans ce cas, cet *Hymne* ne devrait pas être considéré comme incomplet, privé qu'il serait de sa partie d'exorde et par conséquent constitué de la seule partie de la prière, comme le pense Càssola, *op. cit.* (n. 1) 379; sur les qualités musicales et apolliniennes du cygne, cf. *ibid.*, 578, avec les références données par C. Calame, *Alcman. Introduction, texte critique, témoignages, traduction et commentaire* (Roma 1983) 348.

ment reconnue comme une erreur. Tout dans la structure de ce poème, dans son lexique, dans l'accumulation d'épithètes qu'il présente le désigne comme une prière philosophique tardive (probablement d'inspiration néoplatonicienne), voire comme un hymne orphique[15]. Nous parvenons ainsi à la limite de toute classification dans une catégorie créée *a posteriori*; dans le cas particulier des *Hymnes*, elle a probablement été définie pour répondre aux exigences de l'édition de compositions qui, au moment de leur création et de leur exécution, ne répondaient à aucune classification particulière!

L'énoncé singulier des vers d'introduction des *Hymnes* leur confère la forme d'une '*evocatio*' plutôt que celle d'une '*invocatio*'. Cette évocation tend à établir entre la divinité et le locuteur, dont l'expression n'est parfois qu'implicite, une relation médiate, qui passe par l'acte même du chant.

2. Preces

Cet aperçu des marques énonciatives et des instances occupant les positions actantielles qu'elles définissent dans le système de la communication dessiné par le poème du début des *Hymnes* nous conduit en leur terme: de l''*evocatio*' aux '*preces*', appelées '*petition*', mais aussi '*epilogue*' ou '*congedo*' par nos savants contemporains, lecteurs des *Hymnes*. Du point de vue énonciatif, on assiste dans ces vers de conclusion à un changement significatif. Après avoir assumé lui-même l'éloge du dieu sous la forme d'une description/narration ou en avoir délégué le chant à la Muse, le locuteur/narrateur s'adresse en conclusion directement au dieu dont les mérites viennent d'être vantés. Différant passablement dans leur formulation et leur contenu au-delà de l'adresse bien marquée à la deuxième personne (emploi de l'impératif et du vocatif, souvent souligné par l'usage du pronom τοι), ces épilogues sont en général constitués de la combinaison variable d'éléments récurrents. Les plus fréquents parmi eux se révèlent présenter des indications précieuses quant à la fonction des poèmes de la collection.

2.1. Requêtes explicites

Un certain nombre d'*Hymnes* se confondent dans leurs vers de conclusion avec les textes de prière dans la mesure où ils présentent aux dieux une demande explicite: «accorde-nous bonne fortune et bonheur» demande à Athéna le chanteur de l'*Hymne* 11; «fais don de la valeur et de la prospérité» demande-t-on à Héraclès dans l'*Hymne* 15 ou à Héphaïstos dans l'*Hymne* 20. La requête se limite parfois à demander la simple faveur du dieu (*H. hom.* 23, à Zeus); elle peut aussi porter sur les ressources de la vie quand elle s'adresse au Soleil

15 Voir à ce sujet l'utile mise au point de Càssola, *op. cit.* (n. 1) 297–299, ainsi que M. L. West, «The Eighth Homeric Hymn and Proclus», *Class. Quart.* 64 (1970) 300–304, et Gelzer, *art. cit.* (n. 1) (avec une discussion exhaustive de l'abondante bibliographie à ce sujet).

comme dans l'*Hymne* 31, peut-être plus tardif. Point de surprise donc à trouver une demande plus précise, conforme aux qualifications du dieu, à la fin de l'*Hymne à Arès* (8) que l'on a vu constituer une prière à proprement parler.

Mais les lecteurs des *Hymnes* à la recherche d'indices renvoyant à la fonction poétique de ces compositions n'ont pas manqué de relever le vœu concluant l'*Hymne* 6 adressé à Aphrodite. Son «auteur» demande très précisément à la déesse de la séduction amoureuse de lui permettre de remporter la victoire dans «ce» concours (ἐν ἀγῶνι τῶιδε); une épreuve que l'on a évidemment identifiée avec le concours rhapsodique auquel devait être destiné ce proème. Adressé à Dionysos conduisant son thiase de Nymphes courotrophes, l'*Hymne* 26 où l'on demande au dieu le privilège d'un retour avec le retour des saisons présente peut-être aussi une allusion à une fête annuelle[16]. A la prière relative aux circonstances mêmes d'énonciation du poème louant les séductions d'Aphrodite habillée par les Heures, on pourrait encore associer l'*Hymne* 24 dont on a vu qu'il débutait par une adresse à la deuxième personne; dans cette composition, Hestia est priée de venir dans «cette» maison (τόνδ' ἀνὰ οἶκον) pour accorder au chant du locuteur le charme (χάριν). Si dans cet *Hymne* l'invocation de la déesse du foyer est sans doute motivée par le fait que le chant est exécuté dans une maison «privée», dans un autre *Hymne*, dédié à Aphrodite (10), le souhait d'un chant «aimable» (ἱμερόεσσαν: «qui suscite le désir») se trouve explicitement en relation avec la qualité désirable (ἱμερτός) du visage et du sourire de la déesse de l'amour[17].

La relation entre la prière, le dieu et le chant qui est en train d'être exécuté peut être si étroite qu'au terme de l'*Hymne* 6, c'est à Aphrodite que le locuteur demande d'entonner son chant, et non pas à la Muse. Il en va de même dans l'*Hymne* 25 où le locuteur, après avoir fait l'éloge de la relation privilégiée qui unit les Muses et Apollon aux aèdes et aux joueurs de lyre, demande à ces enfants de Zeus d'honorer son propre poème[18]. Et, sans expliciter la relation de la divinité avec le chant, l'*Hymne* 13 – qui, en trois vers, représente la structure minimum et canonique de l'*Hymne homérique* – invite en conclusion Déméter à protéger «cette» cité (τήνδε πόλιν) et à commencer elle-même le chant[19].

16 Pour Koller, *art. cit.* (n. 5) 176 et 193–194, ἀγών désignerait le chant présenté dans un concours de citharèdes. L'allusion à une fête annuelle que présente l'*Hymne* 26 est commentée par Càssola, op. cit. (n. 1) 407.

17 A propos du charme érotique attribué en Grèce archaïque au chant, voir en dernier lieu les références que j'ai données dans *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche, luoghi* (Roma/Bari 1992) 27–37.

18 Les vers formant la partie centrale de cet *Hymne* coïncident avec les vers 94–97 de la *Théogonie* d'Hésiode; il ne faut voir dans cette identité, au-delà de toute explication génétique, qu'un effet du patrimoine commun d'une tradition orale: cf. Càssola, *op. cit.* (n. 1) 401–402, qui (p. 580) propose de comprendre ἄνδρες ἀοιδοὶ ... καὶ κιϑαρισταί comme «i poeti che si accompagnano con la lira».

19 Dans l'analyse comparative citée n. 8, 189–206, Käppel a montré que le *Péan d'Erythrées* présente à la fois des éléments énonciatifs qui permettent sa répétition dans des situations

Mais les études sur la prière dans l'Antiquité montrent que jamais on n'adresse au dieu un souhait sans le motiver; et sans répondre à un souci de réciprocité. On est habilité à demander parce que l'on a donné, parce que l'on est en train de donner, que le dieu lui-même par le passé a donné, enfin parce qu'il appartient au dieu d'accorder l'objet demandé[20]. Cette motivation de la demande constitue l'un des fondements de la partie médiane de la prière qui peut donc se développer en un long éloge descriptif et/ou narratif. Or, en plus des quelques cas mentionnés où la demande de protection à l'égard du chant est fondée dans une qualité correspondante du dieu invoqué, deux textes sont à cet égard parfaitement explicites. Adressé à Terre, l'*Hymne* 30 demande à la déesse d'octroyer les ressources de la vie qui réjouissent le cœur en échange du chant (ἀντ' ὠιδῆς v. 18), du chant donc que le locuteur est en train d'exécuter. De même en va-t-il dans le long *Hymne* consacré à Déméter: la féconde prospérité de la civilisation céréalicole dont tout le récit de l'*Hymne* fournit la légende étiologique, le chanteur du poème propose à Déméter et à Perséphone de la lui accorder «en échange du chant»[21].

2.2. Formes de salut

C'est dans ce contexte qu'il convient de comprendre le 'salut' au dieu qui, par la forme χαῖρε, ouvre la partie finale de la plupart des *Hymnes homériques* (27 cas sur 33). En général comprise dans son sens second de formule de congé et d'adieu, cette forme de l'impératif renvoie plutôt au sens propre du verbe χαίρειν: 'se réjouir de', 'prendre plaisir à'[22]. En effet le χαῖρε adressé au dieu est souvent assorti d'un adverbe οὕτως, 'ainsi', qui réfère l'expression à ce qui précède (11 cas sur 27); la réjouissance renvoie donc au chant d'éloge qui constitue la partie centrale de l'*Hymne*. Parfois, l'emploi de termes formés sur la même racine tend à expliciter la relation entre la requête adressée au dieu et le plaisir musical qu'on lui propose en échange. Ainsi dans l'*Hymne* 18, l'invite à se réjouir est dédoublée pour être adressée à un Hermès lui-même généreux en sujets de réjouissance (χαριδῶτα, v. 12). L'*Hymne* 30 suscite peut-être un écho entre le χαῖρε adressé à Terre, qu'en échange du chant on a sollicitée pour les ressources de vie qu'elle offre, et les réjouissances chorales (v. 14, χοροῖς ... v. 15, παίζουσαι χαίρουσι) des jeunes filles honorées par la déesse. Dans

cultuelles distinctes et, dans les différentes versions qui nous en sont parvenues, des variations relatives à ces circonstances d'exécution, elles-mêmes variables.

20 Ces différentes formes d'argumentation dans la prière sont résumées par Bremer, *art. cit.* (n. 7) 196.

21 Voir le commentaire détaillé de N. J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter* (Oxford 1974) 322–324, qui remarque (p. 69) que l'*Hymne* 30 a peut-être été influencé par l'*Hymne à Déméter*.

22 A la suite d'autres études, H. S. Versnel, «Religious mentality in ancient prayer», in: Versnel (ed.), *op. cit.* (n. 7) 1–64 (43–48), indique que du point de vue de l'orant, l'emploi de χάρις implique l'idée d'éloge (du dieu) et que du point de la divinité, il renvoie à celle de réjouissance.

l'*Hymne* 26, le plaisir de Dionysos est aussi celui du locuteur (v. 12, ἡμᾶς χαίροντας) qui «souhaite revenir au retour de la saison». Mais en plus de ces probables échos renvoyant à la réciprocité du plaisir musical, l'*Hymne à la Mère des dieux* (14) comme l'*Hymne à Artémis* (9) donnent à χαῖρε un complément grammatical sans ambiguïté: les deux déesses, en même temps que leurs consœurs, sont invitées à se réjouir du chant (ἀοιδῆι). De même, dans l'*Hymne à Apollon*, le dieu se réjouit en son cœur (ἐπιτέρπεαι ἦτορ, v. 146) comme le ferait tout mortel (τέρψαιτο ϑυμόν, v. 153) au spectacle des Ioniens qui se réjouissent eux-mêmes (τέρπουσιν, v. 150) en exécutant dans la «grâce» (χάριν, v. 153) danses et chants; des chants qui par ailleurs célèbrent (μνησάμενοι, v. 150) le dieu lui-même dans le festival (ἀγών) qui lui est consacré à Délos[23].

La réjouissance musicale ne peut ainsi que réjouir le dieu à qui elle est destinée; chanter une divinité, c'est bien lui rendre un honneur susceptible de payer en retour ses propres faveurs. De même que le dieu détient la possibilité d'accorder un chant aimable (*H. hom.* 10: cf. § 2.1), de même le poète peut-il susciter des bienfaits de la part du dieu ou l'en remercier par l'offrande de son propre chant. La réciprocité du *do ut des* dans les *Hymnes* peut être assurée entièrement par le chant hymnique lui-même[24].

2.3. Contrats de réciprocité

Qu'il s'agit bien dans la partie conclusive de la plupart des *Hymnes* d'affirmer la réciprocité des prestations respectives du dieu interpelé et du locuteur-poète transformé en orant se marque encore dans le fort contraste énonciatif entre *tu* et *je*. A l'appel du dieu à l'impératif (χαῖρε, δός, etc., souvent souligné en καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε) répond en général une affirmation marquée du *je*, en une formulation qui conclut l'ensemble de la composition: affirmation forte du locuteur/narrateur une fois encore dans sa fonction de chanteur, d'aède.

Dans douze cas en effet, le *je* est juxtaposé au *tu* à travers la formule αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς. On relèvera d'abord que l'emploi du connecteur αὐτάρ est ici loin d'être indifférent. Opposé à la fin de l'*Hymne à Apollon* et de l'*Hymne à Hermès* (voir aussi les *Hymnes* 19 et 29) au μέν de la formule καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, il rend l'idée de succession proche de son sens

23 Les vers de conclusion de l'*Hymne* 9 combinent des formules qui représentent peut-être des doublets: cf. Càssola, *op. cit.* (n. 1) 567 et 303. On verra encore l'*Hymne* 24 où la demande d'intervention adressée à Hestia (cf. *supra*) est assortie d'une requête relative à la 'faveur' (χάριν) accordée au chant! Les emplois homériques de χαίρειν impliquant la joie (et donc la reconnaissance) éprouvée à la réception d'un don sont énumérés par J. Latacz, *Das Wortfeld 'Freude' in der Sprache Homers* (Heidelberg 1966) 76–78. E. Scheid-Tissinier, *Les usages du don chez Homère* (Nancy 1994) chap. II.8, montre désormais que l'emploi de χαίρειν implique l'idée d'une réjouissance réciproque.

24 Dans une étude intitulée «Do ut des?», *Scienze dell'Antichità* 3/4 (1989/90) 45–54, C. Grottanelli a montré que par un large usage des termes dérivés de χαρ-, la plupart des inscriptions votives classiques se proposent elles-mêmes en échange d'un don demandé au dieu dédicataire.

étymologique, en tant que connecteur formé de αὖτε et de ἄρ': «à mon tour, je vais chanter et ta personne et un autre chant». On reconnaîtra par ailleurs dans la forme μνήσομαι l'un de ces futurs «performatifs» que l'on rencontre fréquemment dans la poésie mélique; ils indiquent l'action rituelle dans laquelle le locuteur et partant l'exécutant (souvent choral) du poème est sur le point ou a l'intention de s'engager[25]. Cette activité, c'est dans le cas présent, comme dans de nombreux poèmes méliques, celle du chant; elle est désignée par un verbe qui ne renvoie à la mémoire que dans la mesure où la fonction de remémoration, incarnée dans la figure de Mnémosyné, correspond dans une tradition essentiellement orale au moment de la création et de la production du poème.

Ce verbe de la célébration attachée à la mémoire est employé dans le passage cité de l'*Hymne à Apollon* (v. 160, μνησάμεναι ... ὕμνον ἀείδουσιν), mais aussi dans la formule d'introduction de l'*Hymne* 7, là où l'on trouve d'habitude la forme ἀείσομαι, ou dans la conclusion de l'*Hymne à Dionysos* où l'oubli du dieu entraîne pour les aèdes 'l'oubli' du chant 'sacré'. L'occurrence de ce verbe dans ce contexte confirme la valeur créative et productive de la 'mémoire' aédique[26]. L'exécution du chant, dont le texte coïncide avec l'*Hymne* concerné, représente une offrande; elle représente le contre-don proposé au dieu en échange de la faveur demandée, une faveur qui concerne souvent le chant lui-même. Le confirment encore les trois *Hymnes* (16, 19, 21) où le moyen même de la prière (λίτομαι) ou de la propitiation (ἵλαμαι) est précisément le chant (ἀοιδῆι); inversément, dans l'*Hymne* 25 déjà cité, le locuteur demande à Apollon et aux Muses d'assurer à son propre chant la célébrité (v. 6, ἐμὴν τιμήσατ' ἀοιδήν).

2.4. Formules de transition

Plus surprenante est l'allusion à un autre chant (ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς) qui conclut, en plus des compositions que l'on vient de citer, les *Hymnes* 6, 10, 25, 27, 28, 30 et 33. Si la formule de 'salut' avec οὕτω renvoie bien au chant d'éloge qui vient d'être exécuté, l'emploi du futur performatif semble confirmer cette référence à un chant nouveau que l'on est sur le point de commencer et qui sera aussi chanté en l'honneur du dieu. C'est ainsi en tout cas que l'on

25 Sur sens et étymologie de αὐτάρ, voir J. D. Denniston, *The Greek Particles* (Oxford ²1954) 55. Ces futurs performatifs et rituels gardent toute la valeur intentionnelle et volitive du futur grec: cf. W. J. Slater, «Futures in Pindar», *Class. Quart.* 63 (1969) 86–94, et J. Humbert, *Syntaxe grecque* (Paris ³1960) 136 et 151–153.

26 Les fonctions poétiques de la mémoire et de l'oubli en Grèce archaïque ont fait l'objet de très nombreuses études; parmi les plus récentes, on mentionnera celle de M. Simondon, *La mémoire et l'oubli dans la poésie grecque jusqu'à la fin du Ve siècle av. J.-C.* (Paris 1982) 103–127, ainsi que celles de J. Rudhardt, «Mnémosyné et les Muses», et de D. Bouvier, «L'aède et l'aventure de mémoire: Remarques sur le problème d'une dimension religieuse de la mémoire dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*», in: Ph. Borgeaud (ed.), *La mémoire des religions* (Genève 1988) 37–62 et 63–78.

peut comprendre le double καί qui associe dans cette formulation le dieu à «un autre chant» (ἀοιδή).

Souvent cités, trois *Hymnes* présentent une formule encore beaucoup plus explicite quant au passage à un autre chant. En concluant son bref poème par l'expression σεῦ δ'ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον (v. 9, «moi, après avoir commencé par toi, je vais passer à un autre chant»), le locuteur de l'*Hymne* 9 dédié à Artémis montre à la fois que son chant d'éloge de la divinité est maintenant achevé (emploi de l'aoriste), qu'il ne s'agissait que d'un prélude, et qu'il a l'intention de le faire suivre immédiatement d'un chant du même type, également qualifié de ὕμνος. La fonction de prélude assumée par ces neuf vers consacrés à chanter les mérites conjoints de la déesse et de son frère Apollon à Claros est soulignée par le vers précédant la formule de conclusion: c'est bien en louant Artémis et à partir de cet éloge que le locuteur commence à chanter (v. 8, αὐτὰρ ἐγώ σε πρῶτα καὶ ἐκ σέθεν ἄρχομ' ἀείδειν); ceci en réponse à la demande adressée à la déesse et à ses compagnes de se réjouir à l'écoute de son chant (ἀοιδῆι)[27]. On retrouve en abrégé le même mouvement dans la conclusion de l'*Hymne* 18 consacré à Hermès et dans celle de l'*Hymne à Aphrodite*, après le long récit épique de l'amour de la déesse avec le jeune Anchise[28].

C'est dans ce contexte qu'il convient de lire l'*Hymne* type, consacré à Déméter (13): après avoir déclaré qu'il commençait par chanter (v. 1, ἄρχομ' ἀείδειν) Déméter et sa fille Perséphone, le locuteur peut prier la déesse, sans la

27 En particulier Koller, *art. cit.* (n. 5) 176–177, s'est appuyé sur ces passages temporels et aspectuels du présent à l'aoriste puis au futur pour justifier le caractère de proème assumé par les *Hymnes*; cf. aussi G. Nagy, *Greek Mythology and Poetics* (Ithaca/London 1990) 53–56.

28 Sans doute est-ce à partir de ces textes qu'il faut lire les deux passages des *Hymnes* qui semblent faire allusion à l'existence d'épilogues concluant le chant épique de même que le proème qui l'introduit. Figurant dans la double formule de conclusion de l'*Hymne à Dionysos* (qui, incomplet, présente par ailleurs plusieurs 'doublets': cf. Càssola, *op. cit.* [n. 1] 465–466), la première assertion assure le dieu que les aèdes au nombre desquels se compte le locuteur (v. 17, οἱ δέ σ'ἀοιδοὶ ἄιδομεν) le chantent «au début et à la fin» (ἀρχόμενοι λήγοντές τε); intégrée à la brève partie centrale de l'*Hymne* 21 dédié à Apollon, la seconde affirme que «l'aède à la phorminx mélodieuse ... te chante en permanence (αἰὲν ἀείδει), le premier et le dernier (πρῶτόν τε καὶ ὕστατον)». L'hypothèse que certains parmi les *Hymnes* étaient en fait chantés comme épilogues a été formulée par Meyer, *op. cit.* (n. 8) 19–24; en faisant le point sur la question, Càssola, *op. cit.* (n. 1) XXI–XXII, n'exclut pas l'existence d'hymnes de conclusion, dont nous ne possédons par ailleurs aucune attestation. Or, en relevant que les deux formulations mentionnées se retrouvent aux vers 34 et 48 de la *Théogonie* d'Hésiode (cf. aussi Theogn. 3 et *infra* n. 37) et en s'appuyant sur la série de parallèles donnés par A. S. F. Gow, *Theocritus* II. *Commentary* (Cambridge 1950) 327, commentant le début de l'*Hymne aux Ptolémées* (Theocr. 17,1), M. L. West, *Hesiod. Theogony* (Oxford 1966) 166–167, fait remarquer que la fin des œuvres d'Hésiode ne présente pas non plus de salut renouvelé aux Muses. Le parallèle offert par l'adresse de Nestor à Agamemnon dans l'*Iliade* 9,96–113 (ἐν σοὶ μὲν λήξω, σέο δ'ἄρξομαι), mais aussi la présence d'αἰέν dans le deuxième énoncé cité montrent que ces affirmations concernent l'intervention présente; elles sont par conséquent relatives aux *Hymnes* eux-mêmes, consacrés du début à la fin, en permanence, au dieu loué.

moindre contradiction, de commencer le chant (v. 3, ἄρχε δ' ἀοιδῆς). Le prélude est assumé par le locuteur tandis que le chant qui lui fait suite jouit de la protection de la déesse invoquée. L'*Hymne* 6 dédié à Aphrodite suit le même mouvement: à la déclaration par le locuteur de son intention de chanter la déesse couronnée d'or (v. 2, ἄισομαι) et à l'éloge de sa beauté succède, en conclusion, la prière d'entonner le chant même du poète (v. 20, ἐμὴν δ' ἔντυνον ἀοιδήν); ce chant est présenté dans une seconde formule comme un 'autre chant'.

On aimerait naturellement en savoir davantage sur la forme et le sujet du chant ainsi introduit. Seuls deux *Hymnes*, en général considérés comme plus tardifs, sont à ce propos un peu plus disserts. Le locuteur/narrateur de l'*Hymne à Hélios* (31) déclare, après le prélude mis dans la bouche de la Muse, vouloir glorifier (v. 18, κλήισω) les hauts faits des mortels héroïsés; de son côté, le poète de l'*Hymne à la Lune* (32), après avoir demandé aux Muses de célébrer Séléné et avoir chanté ses qualités, dit en conclusion son intention – en commençant par la déesse (v. 18, σέο δ'ἀρχόμενος)! – de chanter (ἄισομαι) la gloire des demi-dieux «dont les aèdes glorifient (κλείουσιν) les hauts faits, eux les serviteurs des Muses»[29]. Point n'est besoin d'une longue analyse lexicale pour montrer que les différents termes utilisés dans les *Hymnes* pour décrire le chant introduit dans les préludes désignent le chant épique, le chant de type homérique; un chant qui assume la forme énonciative d'une récitation rythmée, un chant accompagné par la musique sans être lui-même réellement mélodique. En effet quand il n'est pas dénommé par le terme très général de ὕμνος, ce chant reçoit la dénomination de ἀοιδή compris en tant qu'activité et produit de cette activité; son 'auteur' est ou un aède ou un rhapsode s'il est vrai que ce second terme, tant discuté, désigne tout chanteur qui récite son poème sans le mettre en musique[30]. La prière laudative aux dieux des *Hymnes* ne fait donc qu'introduire, avec les procédés de la poésie épique, la célébration narrative – de type aédique – des héros homériques[31].

29 Fonction et date des *Hymnes* 31 et 32 sont évoquées par Càssola, *op. cit.* (n. 1) 439–440.

30 Le sens de ἀοιδή comme capacité de l'aède et comme son produit est précisé dans le *Lexikon des frühgriechischen Epos* I (Göttingen 1979) 976–980; pour le sens de ἀοιδός, cf. A. Ford, *Homer. The Poetry of the Past* (Ithaca/London 1992) 14–16. Le statut du rhapsode s'inscrit dans la suite de celui de l'aède: cf. Càssola, *op. cit.* (n. 1) XXII–XXIX, A. Ford, «The Classical Definition of ῥαψωιδία», *Class. Philol.* 83 (1988) 300–307, et Nagy, *op. cit.* (n. 5) 21–28; voir aussi, en relation avec les proèmes homériques, l'étude d'A. Pagliaro, *Saggi di critica semantica* (Messina/Firenze 1953) 3–62.

31 Il convient de rappeler ici que dans une édition de l'*Iliade* du 1er siècle av. J.-C., le texte homérique était précédé de celui d'un proème dont le premier vers évoque le début de l'*Hymne* 25, adressé aux Muses et à Apollon: références chez Càssola, *op. cit.* (n. 1) LVIII–LX. On remarquera par ailleurs que le début des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes combine une adresse hymnique à Apollon et un exorde de poème épique: cf. C. S. Byre, «The Narrator's Addresses to the Narratee in Apollonius Rhodius' *Argonautica*», *TAPhA* 121 (1991) 215–227, et S. Goldhill, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature* (Cambridge 1991) 286–289.

3. *Epicae laudes*

Encadrée par la prise de contact poétique du locuteur/narrateur avec le dieu et par la prière que lui adresse le locuteur/orant, c'est plus spécialement la partie descriptive et narrative de l'*Hymne homérique* qui se développe selon les modes de la poésie épique, en particulier dans les compositions les plus longues. A travers la prédication par une accumulation d'adjectifs qualificatifs et d'épiclèses, par des formes participiales et/ou par une proposition relative se développant en narration, cette partie est spécifiquement consacrée à l'éloge du dieu: donc, plutôt '*epica laus*' qu''*epica pars*'. Selon une étude de contenu portant sur les *Hymnes* brefs, la louange de la divinité chantée en prélude à une performance épique porte soit sur l'efficacité d'une action spécifique du dieu parmi les mortels, soit sur son apparition particulière à l'occasion de l'une de ces actions, soit encore sur un épisode de sa biographie sacrée[32].

Or on constate que, quel que soit le dieu évoqué, la musique occupe souvent dans cette «partie épique» une place importante. Sans disposer ici de l'espace nécessaire pour passer systématiquement en revue toutes les allusions aux manifestations musicales que présente la partie descriptive et narrative des *Hymnes*, on relèvera quelques cas significatifs. Les évocations de la musique dans les biographies hymniques des dieux peuvent aller des cris que fait retentir la terre (ἰάχησε; un verbe peut-être utilisé pour le chant dans l'*Hymne* 19,18) à l'occasion de la naissance d'Athéna dans l'*Hymne* 28 au beau chœur des Muses et des Charites dont Artémis prend la tête pour chanter Létô quand la déesse rejoint à Delphes son frère Apollon dans l'*Hymne* 27. Elles vont de l'évocation du bruit des crotales, des tambourins et des flûtes qu'affectionne Méter dans l'*Hymne* qui lui est consacré (14) à la description des vêtements et des bijoux de séduction dont les Heures se parent, comme Aphrodite, quand elles vont rejoindre le chœur des dieux (*H. hom.* 6). Mais qu'ils soient brefs ou longs, les *Hymnes* les plus disserts sur les manifestations musicales sont évidemment ceux consacrés aux dieux dont le champ d'action inclut la musique. La partie narrative de l'*Hymne* 19 consacré à Pan s'étend longuement sur les danses des Nymphes conduites par les mélodies que le dieu caprin joue sur sa syrinx; le narrateur parvient à placer dans la bouche de ces jeunes danseuses le récit des amours d'Hermès et de la fille de Dryops qui conduisent à la naissance du dieu monstrueux. Et faut-il évoquer la longue narration de l'invention de la lyre et de son don à Apollon qui couvre une grande partie de l'*Hymne à Hermès*?

32 Cf. Lenz, *op. cit.* (n. 12) 11–13. Une étude comparative (mais pas contrastive) des 'thèmes' propres notamment à la partie centrale des *Hymnes* vient d'être présentée par C. O. Pavese, «L'inno rapsodico. Analisi tematica degli *Inni omerici*», in: Cassio/Cerri (edd.), *op. cit.* (n. 5) 155–178. Pour les différents modes de la prédication 'hymnique', voir Norden, *op. cit.* (n. 10) 143–176, et à propos des formes assumées par la partie centrale des *Hymnes*, voir Janko, *op. cit.* (n. 9) 11–15.

Mais le privilège de l'expression musicale sous toutes ses formes, c'est évidemment Apollon lui-même qui le détient. Dans l'étrange *Hymne* 21 où l'éloge épique (v. 1, ἀείδει) du dieu est confié au cygne, la partie descriptive (exceptionnellement énoncée à la deuxième personne) met le dieu en relation avec l'aède à la douce voix qui, tenant la phorminx mélodieuse, le chante[33]. Cette relation privilégiée se précise encore dans l'*Hymne* 25 dédié aux Muses, à Apollon et à Zeus. Si ce dernier prend sous sa protection les rois, toute la vie terrestre des aèdes – on l'a vu – dépend des Muses et d'Apollon. Cette brève évocation des attributions des dieux chantés débouche sur un μακαρισμός où le bonheur se définit par une relation privilégiée avec les Muses, les Muses par lesquelles la voix (αὐδή) s'écoule douce de la bouche. Et dans le grand *Hymne* bipartite consacré à Apollon – ce dieu tellement chanté (εὔυμνον) que le locuteur ne sait comment le célébrer (πῶς ... σ' ὑμνήσω; v. 19–20), le développement délien comme la narration delphique conduisent à la description de représentations musicales: qu'il s'agisse du grand festival que les Ioniens organisent en l'honneur du dieu de la lyre à Délos au milieu des danses et des chants dont le plus remarquable est celui du chœur des Déliades, les servantes du dieu (v. 146–173), ou qu'il s'agisse de la procession paradigmatique des Crétois qui, au son de la phorminx du dieu lui-même et en chantant le péan inspiré par la Muse, se dirigent vers Delphes pour y occuper le sanctuaire oraculaire (v. 513–523)[34].

Quand l'éloge se porte sur le dieu de la musique, la partie descriptive et narrative de l'*Hymne homérique* assume par rapport au rôle joué par l'ensemble de la composition un caractère réflexif frappant. Non seulement le chant des Déliades reprend contenu et fonction de l'*Hymne à Apollon* puisque ces jeunes filles, après avoir célébré (ὑμνήσωσιν) Apollon, puis Létô et Artémis, chantent un 'hymne' à la gloire des héros (μνησάμεναι ... ὕμνον ἀείδουσι, v. 158–164) pour charmer les tribus des mortels; mais, à travers un hymne dans l'*Hymne* (voir le χαίρετε adressé directement aux Déliades au v. 166), le locuteur introduit une σφραγίς, une signature qui, tout en lui conférant la qualité du plus doux des aèdes (ἥδιστος ἀοιδῶν), l'identifie avec «l'aveugle de Chio» (v. 165–176). Homérique, le προοίμιον, le prélude adressé aux dieux de Délos et introduisant le chant épique est ici assumé par un chœur de jeunes filles. Est-ce à dire que les *Hymnes homériques*, dont la fonction introductive ne devrait plus faire de doute, étaient chantés par un chœur? Ou, sinon par un groupe de choreutes, en tout cas par un aède entouré d'un chœur, selon le mode

33 On a pu se demander si, dans son étrangeté énonciative, cet *Hymne* 21 ne coïncidait pas avec la seule partie finale, soit la prière, d'un hymne plus long: cf. Càssola, *op. cit.* (n. 1) 379.

34 Les données du problème épineux posé par les deux parties, 'délienne' et 'delphique', de l'*Hymne à Apollon* sont résumées par Miller, *op. cit.* (n. 9) 111–117, qui défend l'unité de la composition; voir également à ce sujet la bonne mise au point d'Aloni, *op. cit.* (n. 4) 17–31, avec la thèse unitaire exposée aux pp. 107–131, et l'étude de J. Strauss Clay, *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns* (Princeton 1989) 17–94.

citharodique illustré par de nombreuses descriptions de performances épiques dans l'*Iliade* ou l'*Odyssée*? Comparés par exemple aux compositions citharodiques de Stésichore, lexique, diction et rythme des *Hymnes* rapprochent en fait davantage les proèmes de la collection – comme on l'a déjà indiqué – de la récitation aédique ou rhapsodique[35].

Quoi qu'il en soit, les *Hymnes homériques*, dans leur structure et leur contenu, se polarisent essentiellement sur le chant: soit que la formulation énonciative singulière de l'*evocatio* porte l'attention de l'auditeur sur la compétence discursive du narrateur/locuteur[36], soit que les formes des *preces* centrent la réciprocité du *do ut des* sur le chant, soit encore que la *laus epica* relève volontiers les qualités musicales de la divinité invoquée. Peut-on mieux faire pour introduire le chant d'un récit épique?

4. *Au-delà des* Hymnes

Autant dans leurs formes énonciatives que par la relation sémantique de leur contenu avec le chant, les *Hymnes homériques* affirment leur spécificité. Une étude contrastive avec les formes poétiques contemporaines et de fonction analogue ne ferait que la confirmer. On ne peut, en guise de conclusion, qu'en donner un aperçu.

Si l'on fait abstraction des simples appels à la Muse qui, comme dans l'*Iliade* ou l'*Odyssée*, font du poème concerné l'expression même de la divinité, quelques poèmes élégiaques présentent des exordes qui, à l'instar des *Hymnes homériques*, semblent proposer les termes d'un échange. La relative autonomie énonciative de ces vers introductifs (présence des formes du *je* et du *tu*) semble les constituer en de brefs proèmes. C'est en particulier le cas de deux groupes de deux distiques élégiaques parmi ceux qui ouvrent le corpus des poèmes attribués à Théognis; sans doute leur édition en tête du corpus est-elle elle-même significative quant à leur statut de prélude. Dans le premier (v. 1–4), le locuteur assure Apollon qu'il chantera ce dieu aussi bien au début qu'au centre et au terme de son poème; en échange il demande à la divinité toutes sortes de biens. Dans le second (v. 11–14), Artémis est invoquée pour détourner du locuteur les puissances de la mort, mais sans que la demande soit explicitement assortie d'un terme de réciprocité[37]. Si cette seconde adresse introduit

35 Par comparaison avec le récit des amours d'Arès et d'Aphrodite par Démodocos chez Homère, *Od.* 8,266–366, C. Miralles, *Come leggere Omero* (Milano 1992) 91–110, a émis l'hypothèse que les *Hymnes* étaient destinés à une exécution de type citharodique; voir aussi, dans le même sens, Koller, *art. cit.* (n. 5).

36 Voir à ce sujet Calame, *op. cit.* (n. 10) 42–43.

37 Dans son analyse de structure, Meyer, *op. cit.* (n. 8) 43–47, a bien montré que les vers 11–14 se rapprochent davantage de la forme des hymnes de culte alors que les vers 1–4 tiennent de la structure des proèmes homériques. C'est à cette conclusion que parvient également B. A. Van Groningen, *Théognis. Le premier livre* (Amsterdam 1966) 9–15; il relève que l'expression du

par le pronom relatif hymnique une très brève *epica laus* qui pourrait constituer le terme de l'échange, la première s'en dispense.

Mais dans une perspective comparative et contrastive, le lecteur est avant tout frappé par le fait que de telles demandes sont attachées dans les *Hymnes homériques* à la partie terminale de la composition. Les formes δός ou δίδου mettent un point final par exemple à l'*Hymne* 11 adressé à Athéna ou à l'*Hymne* 15 destiné à Héraclès, mais l'invite est assortie de la forme χαῖρε[38]. D'autre part, les deux compositions attribuées à Théognis se caractérisent par une adresse directe à la divinité. C'est aussi le cas dans les trois distiques d'introduction de la première *Elégie* de Solon. Adressés aux Muses invoquées à la deuxième personne, ces vers formulent – sans proposition de réciprocité – une demande générale de prospérité (v. 3, ὄλβον δότε) avant de souhaiter de la part des hommes l'acquisition d'une réputation (v. 4, δόξα) en rapport avec la fonction du poète et, par conséquent, avec le poème didactique qui suit[39]. Ces quelques adresses initiales et directes à la divinité non seulement ne se confondent formellement qu'avec la partie terminale des *Hymnes homériques* (*preces*), mais elles n'introduisent pas un chant différent. En dépit de leur autonomie énonciative et sémantique, elles font partie intégrante du poème qu'elles ouvrent. Elles ne peuvent donc pas être présentées en elles-mêmes comme la contre-partie de la faveur demandée au dieu. Elles ne constituent pas des 'proèmes' au sens antique du terme.

A cet égard, les différences qui séparent le prélude de la *Théogonie* d'Hésiode des vers d'introduction des *Travaux et les Jours* sont parfaitement révélatrices. Comme plusieurs savants l'ont relevé, le prologue de la *Théogonie* (v. 1–104) se présente comme un véritable hymne aux Muses; plus exactement, il assume les formes énonciatives et la structure d'un *Hymne homérique* adressé aux filles de Zeus. D'une part, dans la formule d'introduction et dans sa reprise au v. 36, les Muses apparaissent en effet à la troisième personne comme objet du chant que le locuteur (dans un *nous* englobant) se propose d'entonner. D'autre part, l'*evocatio* et la longue *epica laus* qui se développe en récits dans le récit sur plus de cent vers débouchent au v. 104 sur une brève prière; celle-ci suit la formulation de la conclusion de l'*Hymne* 25 adressé aux Muses et à Apollon. En échange de la réjouissance procurée aux Muses (χαίρετε), le locu-

v. 2 signifie 'toujours' (cf. *supra* n. 28). Voir aussi S. Novo Taragna, «Il linguaggio poetico dei 'proemi' della silloge teognidea (I,1–38)», *Civil. Class. Crist.* 5 (1984) 213–237.

38 On se référera encore à la formule terminale des *Hymnes* 20, 23, 30 et 31, et naturellement à celle de l'*Hymne* 8 à Arès (voir *supra* n. 15)!

39 Sol. fr. 1,1–6 Gentili-Prato. Au milieu d'une bibliographie germanique récente marquée par l'inflation, voir l'étude de K. Alt, «Solons Gebet zu den Musen», *Hermes* 107 (1979) 387–406, et la mise au point de H.-G. Nesselrath, «Göttliche Gerechtigkeit und das Schicksal des Menschen in Solons Musenelegie», *MusHelv* 49 (1992) 150–167; la fonction particulière du prologue de ce poème de Solon est définie par A. Loeffler, «La valeur argumentative de la perspective énonciative dans le fr. 1 G.-P. de Solon», *QUCC* 14 (1993) 23–26.

teur leur demande un chant à son tour charmant (δότε ἱμερόεσσαν ἀοιδήν). Quant au récit théogonique lui-même, il est engagé au v. 105 par une invite aux Muses à célébrer «la race des immortels qui ...»; sa formulation rappelle le début d'un poème épique tel que l'*Iliade*[40].

En contraste avec le proème de la *Théogonie*, ni le deuxième poème de Théognis, ni l'élégie de Solon, ni même le prélude des *Travaux* d'Hésiode ne sont plus présentés comme un hommage aux dieux[41]. En effet, au terme du bref prélude des *Travaux*, c'est le *je* qui, comme dans l'*Elégie aux Muses* de Solon, assume lui-même, face à un destinataire précis, le discours poétique qui suit. C'est que, comme chez Solon, au mode de la narration épique s'est substitué le mode de la poésie didactique[42]. Ces modifications énonciatives essentielles trouvent leur explication moins dans la forme rythmique des poèmes concernés que dans leur destination et leur situation d'énonciation: poèmes adressés non pas à un dieu, mais à un homme (même si Persès ou Cyrnos peuvent correspondre à des figures génériques), dans le cadre d'un banquet et non pas d'une occasion cultuelle plus large, avec une fonction pragmatique de parénèse inconnue dans les *Hymnes homériques* ou dans les poèmes épiques qu'ils introduisent. La valeur performative des *Hymnes*, en tant que chants de prélude, est au contraire centrée sur la relation entre divinité et activité du poète.

40 Les analogies que présente le prélude de la *Théogonie* par rapport aux *Hymnes homériques* ont été relevées déjà par P. Friedländer, «Das Proömium von Hesiods Theogonie», *Hermes* 49 (1914) 1–16, repris dans E. Heitsch (ed.), *Hesiod* (Darmstadt 1966) 277–294; voir également W. M. Minton, «The Proem-Hymn of Hesiod's Theogony», *Trans. Am. Philol. Assoc.* 101 (1970) 357–377, et l'analyse énonciative de ce prélude que j'ai développée dans l'*op. cit.* (n. 10) 43–47 et 60–62 (avec p. 198 n. 9 pour d'autres références bibliographiques).

41 Ressemblances et différences entre structure des *Hymnes homériques* et prologue des *Travaux* ont été relevées par E. Livrea, «Il proemio degli Erga considerato attraverso i vv. 9–10», *Helikon* 6 (1966) 442–475; voir aussi L. Bona Quaglia, *Gli* 'Erga' *di Esiodo* (Torino 1973) 15–32. Dans «Le proème des *Travaux* d'Hésiode, prélude à une poésie d'action», étude à paraître à Lille dans un volume collectif intitulé *Hésiode*, j'ai essayé de montrer l'impact sur la fonction de l'ensemble du poème de ces variations énonciatives vis-à-vis des *Hymnes*.

42 Il convient enfin de remarquer qu'indépendamment des différences dialectales et rythmiques mentionnées dans les études comparatives citées *supra* n. 7, quelques hymnes épigraphiques présentent en leur début (*evocatio*) une mention de la divinité à la troisième personne qui rappelle celle familière aux *Hymnes homériques*: cf. *IG* IV 1^2,131 = fr. mel. adesp. 935 Page («Chantez avec moi, déesses, la mère des dieux, comment elle est venue ...»), ou l'hymne de Liménius = p. 149s. Powell («Chantez, Muses de Piérie, le dieu de Pythô qui ...»), mais en général cette adresse indirecte se combine avec une invocation directe à la divinité concernée: c'est par exemple le cas dans l'hymne adressé à Péan/Asclépios d'Erythrées (fr. mel. adesp. 934 Page = *Paian* 37 Käppel) cité au début de cette étude (cf. *supra* n. 8) ou dans le *Péan* d'Isyllos (p. 149–159 Powell = *Paian* 40 Käppel).