

Retour sur l'hymne homérique comme proème : la pragmatique de l'hymne 6 à Aphrodite

Claude Calame

EHESS, Paris, France

Abstract For the necessary anthropological return to 'native' categories, Thucydides (3.104) helps us for our modern understanding of the Homeric hymns. These poems in epic diction are *prooimia* to musical competitions. They are composed for a ritual recitation on the occasion of different cultic festivals in different cities. With the example of the second Homeric hymn consecrated to Aphrodite in our modern corpus, the study tends to show the different enunciative procedures aiming at such a ritual function, such a pragmatics through an astonishing portrait of the goddess of erotic desire. The procedure opens the possibility of re-performances of the hymnic poems in other ritual circumstances, in other cultic spaces.

Keywords Homeric hymn. Aphrodite. Enunciation. Pragmatics. Reperformance. Ritual.

Sommaire 1 Introduction. – 2 L'hymne homérique à Apollon comme proème entre récit et discours. – 3 Tournures énonciatives et pragmatique dans le second Hymne homérique à Aphrodite.

1 Introduction

Autant pour les poèmes appartenant au grand genre abusivement dénommé « lyrique » que pour les tragédies attiques, on s'est interrogé récemment sur les possibilités de la « re-performance » de ces différentes formes poétiques grecques.¹ Du point de vue de poèmes qui nous sont parvenus sous forme de textes, la question se pose de déterminer si les conditions d'une performance nouvelle, différée,

¹ Voir notamment les études réunies récemment par Hunter, Uhlig 2017; en particulier pour Stésichore et Pindare (repris au symposium), voir Cingano 2003, 41-3, et pour les *Épinicies* de Pindare, voir l'étude de Currie 2004.



Edizioni
Ca' Foscari

Antichistica 31 | Filologia e letteratura 4

e-ISSN 2610-9344 | ISSN 2610-8828

ISBN [ebook] 978-88-6969-548-3 | ISBN [print] 978-88-6969-549-0

Peer review | Open access

Submitted 2021-05-17 | Accepted 2021-06-23 | Published 2021-12-16

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-548-3/002

sont inscrites dans le texte lui-même, en particulier du point de vue énonciatif. On admet en général qu'entre formes du *je/nous* et du *tu/vous*, formes verbales performatives renvoyant à un acte de parole et références déictiques à l'« ici » et au « maintenant », les procédures de l'énonciation énoncée sont de l'ordre de la *demonstratio ad oculos*.² C'est dire qu'elles renvoient au temps et à l'espace, à l'*hic et nunc* de la performance chantée et musicale du poème. C'est dire que ces différents indices d'ordre énonciatif renvoient à la pragmatique du texte envisagé comme poème chanté. Mais, précisément du point de vue énonciatif et du point de vue pragmatique, qu'en est-il des hymnes homériques ?

De ce double point de vue le second hymne homérique dédié Aphrodite (le sixième dans notre corpus des trente-trois *Hymnes homériques*) offre un cas de figure privilégié. Mais entre les différentes formes de poésie pratique appartenant au grand genre du *mélôs* et les tragédies attiques de l'Athènes classique, qu'est-ce qu'un hymne homérique ?

Bref retour, une fois encore, aux notions indigènes.

2 L'hymne homérique à Apollon comme proème entre récit et discours

C'est en effet Thucydide (3.104) qui, à l'occasion de sa mention de la purification de Délos pour conjurer la peste qui a dévasté Athènes en 426/5, cite précisément des vers essentiels du long *Hymne homérique à Apollon* (vv. 146-150):

Mais quand, Phoibos, en ton cœur tu te réjouis le plus de Délos,
c'est lorsque les Ioniens à la longue tunique se rassemblent,
avec leurs enfants et leurs épouses, sur l'esplanade de ton temple.
Là, ils te charment en te célébrant par le pugilat,
par la danse, par le chant dont ils organisent les joutes
(ἀγῶνα).

Rappelons brièvement que cet hymne homérique de plus de cinq cents vers est composé de deux volets racontant l'un l'arrivée du dieu à Délos, l'autre son installation à Delphes. Sans entrer dans le détail d'une question largement controversée,³ on remarquera que la

² Est implicitement reprise ici, de manière purement opératoire, la distinction tracée par Benveniste 1966, 237-50, 258-66, sur l'« appareil formel de l'énonciation », voir 1974, 79-88 ; voir aussi les compléments proposés, en particulier pour les formes poétiques grecques, dans Calame 2005, 13-26.

³ La question de l'unité de l'*Hymne homérique à Apollon* a été reprise récemment par Chappell 2011, qui, assurément à raison, plaide pour l'autonomie respective des deux parties conduisant à Délos d'une part, à Delphes de l'autre.

partie délienne offre la structure tripartite caractéristique de toute forme hymnique en Grèce. Par une analyse comparative, les historiens de la religion grecque en ont défini la structure commune, articulée dans les trois moments dénommés de manière conventionnelle *invocatio*, *narratio* et *preces* :⁴ invocation de la divinité par sa nomination, en général assortie de qualifications culturelles ou poétiques énoncées en asyndète ;⁵ description narrative de l'une des qualités du dieu dans des énoncés volontiers introduits par un « relatif hymnique » ; formulation de la demande adressée présentement au dieu par référence à la qualification évoquée et en échange de l'offrande que représente le chant qui est exécuté à son intention.

Comme c'est le cas à une exception près pour les trente-trois hymnes homériques à nous être parvenus, l'hymne à Apollon en diction homérique est introduit par un vers non pas d'invocation, mais d'évocation, et cela sur le mode performatif : « Je vais rappeler, et ma mémoire ne faillira pas, Apollon l'archer » (μνήσομαι... Ἀπόλλωνος ἑκάτοιο, v. 1). Puis, dès le deuxième vers, la partie narrative et descriptive est introduite par le relatif hymnique attendu ; on assiste successivement à l'arrivée du dieu sur l'Olympe dans la demeure de son père Zeus, à la quête de sa future mère Létô pour un lieu où accoucher, à la naissance du petit Apollon à Délos où le dieu adulte revient pour assister aux chants choraux des Ioniens dans la scène citée par Thucydide. Enfin, sans offrir de prière explicite, le poème délien s'achève, comme de nombreux autres hymnes homériques, par l'expression sur le mode performatif de l'intention de la part du *je* poétique de poursuivre sa célébration chantée d'Apollon « qu'a engendré Létô aux belles boucles » (v. 178).⁶

Or on remarquera d'abord que la scène narrative délienne dont l'historien athénien cite quelques vers est introduite par une invocation directe à Apollon ; et cela sous la forme rituelle, sinon culturelle d'une accumulation de qualifications en asyndète : αὐτὸς δ'ἀργυρότοξε, ἄναξ Ἑκατηβόλ' Ἀπόλλων, « toi à l'arc d'argent, seigneur qui lance ses traits au loin, Apollon » (v. 140). Énoncé au vocatif, sur le mode du discours, cet hexamètre à tournure rituelle semble confirmer l'hypothèse de la valeur invocatoire et par conséquent de la force pragmatique de la dénomination et de la qualification hymniques d'une divinité. De plus, du point de vue énonciatif, la narration du retour du dieu à Délos (vv. 140-178) est initiée au passé pour

⁴ Sur les différentes variantes proposées par les critiques modernes quant à cette structure tripartite de la prière hymnique je suis revenu dans l'étude de 2005, précieusement consacrée aux *Hymnes homériques* (avec de nombreuses références bibliographiques) ; on pourra y ajouter les considérations de Furley, Bremer 2001, 50-64.

⁵ Sur le pouvoir de la nomination des dieux dans les formes hymniques, voir les références que j'ai données dans mon étude de 2014.

⁶ Exemples et signification de ce passage à un autre chant dans Calame 2005, 60-3.

se dérouler ensuite au présent. Par ailleurs, grammaticalement, Apollon en est l'acteur à la deuxième personne ; c'est ainsi que le dieu est l'objet d'une seconde adresse en tant que Phoibos (v. 146). La position énonciative de l'interlocuteur dans laquelle le dieu est placé implique sa présence, *hic et nunc*.⁷

On ajoutera que l'évocation des exercices gymniques, des danses et des chants par lesquels les Ioniens et les Ioniennes célèbrent et réjouissent le dieu provoque une intervention énonciative indirecte de la part du narrateur. Par un *il* générique, le rhapsode s'adresse de manière oblique à son public pour l'associer, par des formes du potentiel, à son propre sentiment : on dirait que les Ioniens assemblés sont des immortels et on pourrait éprouver à ce spectacle le même sentiment de charme que celui qui envahit le dieu lui-même. Le verbe *τέρπειν*, « charmer », scande ce récit en *tu*, puis en *on* (vv. 146, 150 et 153). Enfin, dans un passage objet de nombreux commentaires, le narrateur évoque les chants qu'exécute (au présent) le chœur des Déliades, les jeunes filles au service du dieu « qui frappe au loin » : chantant Apollon, Artémis et leur mère Létô, puis les hommes et les femmes du temps des héros, elles « enchantent » (θέλγουσι, v. 161) les générations des mortels tout en provoquant implicitement la présence du dieu.⁸

Et de fait, le récit débouche sur le souhait de bienveillance adressé à l'optatif à Apollon désormais associé à Artémis (v. 165), et sur une invitation aux jeunes Déliades à « se réjouir » (χαίρετε, à l'impératif ; v. 166), comme la divinité y est volontiers invitée au terme d'un hymne homérique, dans le contrat de *do ut des* qui en général le conclut.⁹ Cette double adresse, indirecte à Apollon et Artémis puis directe aux Déliades, conduit à la *sphragis*, à la procédure de signature complexe qui conclut la partie délienne de l'hymne homérique avec la déclaration performative de poursuivre la célébration chantée d'Apollon l'archer sous la forme rituelle que l'on a dite (vv. 177-178).¹⁰

Or à l'exception du dernier, ces vers (165-172) sont également cités par Thucydide qui, tout en les attribuant à « Homère », les dit extraits d'un « proème d'Apollon ». C'est en effet par ce terme de προοίμιον que l'on désigne volontiers dans l'Antiquité des hymnes homériques qui sont destinés à introduire la récitation de chants rhapsodiques à

⁷ Quant aux tournures énonciatives permettant d'activer la présence de l'interlocuteur en particulier dans l'*Hymne homérique à Apollon*, voir l'étude de Hunzinger 2012, 52-8 (avec de nombreuses références bibliographiques).

⁸ Les chants choraux des Déliades font l'objet en particulier de l'étude de Peponi 2009.

⁹ Cf. Calame 2005, 56-60, et 2012, ainsi que Furley, Bremer 2001, 1: 60-3, pour les hymnes en général.

¹⁰ Sur la *sphragis* on se référera en particulier à Nagy 2009, 205-10, et quant à la réciprocité que ces vers dessinent entre le chant des Déliades (comme Muses de Délos) et celui d'« Homère », voir son ouvrage de 2013, 235-40.

l'occasion de concours musicaux tel celui qui marquait la célébration cultuelle des Grandes Panathénées pour Athéna Pallas à Athènes.¹¹ Comme l'y invite la tournure énonciative de la narration hymnique avec ses adresses directes à Apollon, acteur en *tu* de l'action narrative, l'historiographe athénien suit en quelque sorte le mouvement énonciatif de la narration conduisant d'une action unique dans le passé à un acte rituel qui se répète dans le présent. En effet l'historien ne manque pas d'établir une relation forte entre ce rassemblement d'autrefois (ποτε, παλαιά) au temps d'Homère, et la célébration musicale actuelle (νῦν) ; cela à l'exemple d'Éphèse puisque les circonstances avaient contraint les Athéniens à suspendre la célébration des Déliades. Et Thucydide d'ajouter que cette célébration cultuelle s'inscrivait dans la tradition respectée à Athènes et dans les îles de la mer Égée d'envoyer à Délos des groupes choraux et des offrandes sacrificielles.¹²

3 Tournures énonciatives et pragmatique dans le second Hymne homérique à Aphrodite

Or à répondre explicitement à cette définition pragmatique de l'hymne homérique comme proème poétique visant à appeler, par sa performance musicale même, la présence et la bienveillance du dieu quant au déroulement d'un concours musical s'insérant dans le culte qui lui est rendu *hic et nunc*, notre corpus moderne des *Hymnes homériques* n'offre à vrai dire qu'une seule composition.

Il s'agit du second hymne homérique adressé à Aphrodite (le sixième dans notre corpus). Certes, la déesse au début du poème n'est évoquée que par des qualifications qui nous apparaissent comme poétiques. Laède dit son intention de chanter (αἶσομαι, forme du futur performatif au v. 2) « la respectable, la belle Aphrodite à la couronne d'or » (χρυσοστέφανον, v. 1), dans une série de qualifications en asyndète. Suit une partie descriptive et narrative d'une vingtaine de vers qui est introduite très régulièrement par un relatif hymnique. Ces vers en diction homérique racontent comment à Chypre les Heures habillèrent et parèrent d'atours érotiques la jeune déesse Aphrodite avant qu'elle ne quitte l'île qui l'a accueillie pour l'Olympe. Enfin la prière conclusive qualifie à nouveau la déesse de manière poétique : ni ελικοβλέφαρος, « aux yeux mobiles », ni γλυκυμείλιχος, « douce comme le miel » (v. 19) ne sont des qualificatifs qui seraient réservés à la seule Aphrodite ! Néanmoins énonçant rituellement ces deux épithètes en

¹¹ Les hymnes homériques comme proèmes : Calame 2005, 44-7.

¹² Dans un chapitre où elle analyse les différentes mentions poétiques des danses chorales des Déliades, Kowalzig 2007, 56-128, montre les enjeux politiques et économiques de la célébration par Ioniens et Athéniens de la grande fête des Déliades pour Apollon.

asyndète comme au premier vers, ces vers de conclusion sont introduits par la traditionnelle invite au dieu à se réjouir (χαῖρε): et dans le contrat rituel de *do ut des* qui en général conclut un hymne, ces vers prient la déesse d'intervenir « dans ce concours-ci » (ἐν ἀγῶνι τῶιδε, vv. 19-20), ici et maintenant. La dénomination du concours poétique auquel est destiné cet hymne en diction homérique adressé à Aphrodite est donc la même que dans la scène musicale décrite dans *l'Hymne homérique à Apollon*. De plus, dans ce geste de deixis verbale décidé, le *je* poétique demande à la déesse de lui accorder la victoire en entonnant son propre chant (ἔμην δ'ἔντυνον ἀοιδήν, v. 21) !¹³

Malheureusement, comme c'est souvent le cas dans les procédures poétiques de deixis verbale, aucune figuration n'est donnée aux paramètres de l'*hic et nunc* ; en l'occurrence les circonstances spatiales et temporelles de l'exécution chantée de l'hymne homérique ne sont pas désignées. Certes, du point de vue géographique, on peut relever que la partie descriptivo-narrative de l'hymne est centrée sur l'accueil à Chypre de la très jeune déesse. À peine née de l'écume de la mer, Aphrodite est reçue par les Heures qui la parent des atours suscitant le désir érotique pour l'introduire choralement auprès des immortels ; ceux-ci ne vont pas manquer de désirer avoir pour épouse celle qui devient la Cythérée (v. 19). Mais dans le retour à l'*hic et nunc* assumé par le *je* poétique par la forme du futur performatif μνήσομαι (« je vais célébrer » au v. 21) qui est en écho annulaire avec la forme ἄισομαι du début (« je vais chanter » au v. 2), on ne trouve dans ce vers aucune allusion à Chypre comme lieu éventuel de la joute musicale et par conséquent de la performance chantée et dansée de l'hymne homérique lui-même.

En ce qui concerne les hymnes homériques, cette absence de la désignation exacte du lieu de la performance ritualisée du poème laisse néanmoins ouverte la possibilité de la 'reperformance'. Cette reprise du chant en performance musicale et rituelle n'a donc rien d'un 'textual event'...

13 Dans l'étude de 2012, 72-5, j'ai tenté de montrer le rapport de réciprocité musicale que, dans les hymnes homériques, le *je* poétique établit souvent avec la divinité par la tournure énonciative conclusive du chant.

Bibliographie

- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- Benveniste, É. (1974). *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2. Paris : Gallimard.
- Calame, C. [1995] (2005). « Variations énonciatives, relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les Hymnes homériques ». *Museum Helveticum*, 52, 1-19. Repris dans Calame 2005, 43-71.
- Calame, C. (2005). *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*. Paris.
- Calame, C. (2012). « Les Hymnes homériques comme prières poétiques et comme offrandes musicales : le chant hymnique en acte ». *Mètis*, n.s., 10, 53-78.
- Calame, C. (2014). « Les 'noms' des dieux grecs : les pouvoirs de la dénomination et de la profération hymnique dans la reconfiguration d'un panthéon ». Perceau, S. ; Szerwiniack, O. (éds), *Polutropia : d'Homère à nos jours*. Paris, 79-95.
- Chappell, M. (2011). « The Homeric Hymn to Apollo. The Question of Unity ». Faulkner, A. (ed.), *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*. Oxford, 59-81.
- Cingano, E. (2003). « Entre skolion et enkomion : réflexions sur le genre et la performance de la lyrique chorale grecque ». Jouanna, J. ; Leclant, J. (éds), *La poésie grecque antique*. Paris, 7-45.
- Currie, B. (2004). « Reperformance Scenarios for Pindar's Odes ». Mackie, C. (ed.), *Oral Performance and its Context*. Leiden, 49-69.
- Furley, W.D. ; Bremer, J.M. (2001). *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*. 2 vols. Tübingen.
- Hunzinger, C. (2012). « À qui l'aède raconte-t-il l'histoire du dieu ? Figures du narrataire dans les Hymnes homériques ». Bouchon, R. ; Brillet-Dubois, P. ; Le Meur-Weissman, N. (éds), *Hymnes de la Grèce antique. Approches littéraires et historiques*. Lyon, 37-58.
- Kowalzig, B. (2007). *Singing for the Gods. Performance of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford.
- Hunter, R. ; Uhlig, A. (eds) (2017). *Imagining Reperformance in Ancient Culture : Studies in the Traditions of Drama and Lyric*. Cambridge.
- Nagy, G. (2009). *Homer the Classic*. Washington ; Cambridge (MA) ; London.
- Nagy, G. (2013). « The Delian Maidens and Their Relevance to Choral Mimesis in Classical Drama ». Gagné, R. ; Govers Hopman, M. (eds), *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge, 227-56.
- Peponi, A.-E. (2009). « Choreia and Aesthetics in the Homeric Hymn to Apollo : The Performance of the Delian Maidens (Lines 156-64) ». *Classical Antiquity*, 28, 39-70.
- Smith, J. (2016). *The Drafting of Detailed Rules for Proper Editorial Practices*. London.

