Kernos

Revue internationale et pluridisciplinaire de religion
grecque antique

21 | 2008

Varia

L'expression de l'émotion musicale dans les *Hymnes homériques* de l'époque archaïque

André Motte

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/kernos/1611>

DOI : 10.4000/kernos.1611

ISSN : 2034-7871

Éditeur

Centre international d'étude de la religion grecque antique

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Pagination : 155-172

ISSN : 0776-3824

Référence électronique

André Motte, « L'expression de l'émotion musicale dans les *Hymnes homériques* de l'époque archaïque », *Kernos* [En ligne], 21 | 2008, mis en ligne le 01 octobre 2011, consulté le 24 août 2022.
URL : <http://journals.openedition.org/kernos/1611> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/kernos.1611>

Tous droits réservés

L'expression de l'émotion musicale dans les *Hymnes homériques* de l'époque archaïque

La part faite au sentiment et à l'émotion dans l'expérience religieuse n'est sûrement pas le sujet le plus couru de nos études de religion grecque; de celle-ci on souligne beaucoup plus volontiers la composante ritualiste. J. Rudhardt, pour sa part, a été très attentif à la dimension émotionnelle, en particulier dans les remarquables analyses que son maître-ouvrage consacre aux notions fondamentales de la pensée religieuse des Grecs¹. Il est donc heureux que les organisateurs de ce colloque aient eu l'idée d'inscrire cette thématique parmi les sujets proposés aux participants. Qu'il me soit permis de dire ici combien je leur suis reconnaissant de m'avoir invité à prendre part à l'hommage rendu à un maître pour lequel je nourris depuis longtemps la plus grande estime.

Reconnaissons-nous à la musique la place qui fut la sienne dans la vie des anciens Grecs ? Dans nos études vouées à la religion, on ne peut pas dire que ce thème ait été souvent à l'honneur, mais plusieurs publications d'importance ont récemment attiré l'attention sur cette dimension incontournable de la culture grecque². Pour ma part, c'est à la faveur de recherches menées ces dernières

¹ *Notions fondamentales et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Genève, 1992² [1958]; du même voir aussi « Quelques remarques sur la notion d'*aidôs*, in *Kîzoi. De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à A. Motte*, Liège, 2001 (*Kernos*, suppl. 11), p. 1-21. Le thème de l'émotion, ai-je appris peu avant la tenue du colloque, suscite actuellement un vif intérêt dans l'École genevoise d'histoire des religions. Je remercie les étudiants responsables de la revue *Asdival. Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, d'avoir bien voulu me communiquer le texte d'une conférence faite à Genève par D. KONSTAN, « Y-a-t-il une histoire des émotions ? », avant même qu'il ne paraisse dans le premier numéro (1, 2006, p. 23-35); on connaît du même auteur *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, 2006; j'ai tiré profit aussi de l'article de Ph. BORGEAUD, « Rites et émotions. Considérations sur les mystères », in *Rites et croyances dans les religions du monde romain*, Vandœuvres/Genève, Fondations Hardt, 2006, p. 189-229. Je me suis souvenu également d'un cours fait à l'Université de Liège et publié ensuite par J. PAULUS, *Réflexes, émotions, instincts*, Bruxelles, 1973. Concernant la place qu'il convient de faire à la dimension émotionnelle dans l'étude de la religion grecque, je souscris entièrement aux remarques de L. BRUIT ZAJDMAN, *Les Grecs et leurs dieux*, Paris, 2005, p. VII-VIII.

² Outre les ouvrages de A. BÉLIS, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, 1999, et de D. CASTALDO, *Il pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenna, 2000 (où les deux divinités qui vont retenir surtout notre attention, Apollon et Hermès, sont particulièrement bien servies), les Actes de trois colloques récents méritent d'être signalés : P. BRULÉ & Ch. VENDRIÈS (éds), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Presses universitaires de

années au sujet des fêtes que m'est venue l'idée de prendre les scènes musicales comme banc d'essai pour l'étude des réactions émotionnelles décrites par les poètes.

La matière littéraire s'étant avérée abondante et la thématique des émotions délicate à traiter, en raison notamment des différences culturelles qui nous séparent des Grecs³, il a bien fallu se limiter. Qu'aient été finalement retenus les hymnes homériques les plus anciens laisse entendre que c'est la dimension religieuse du sujet qui a prioritairement mobilisé mon attention. On ne peut à aucun moment, en effet, perdre de vue le fait que ces hymnes sont des offrandes musicales faites à des divinités. Religion et musique sont donc à quelque titre concernées par toutes les œuvres qui relèvent du genre, mais toutes n'évoquent pour autant des situations qui font apparaître, tantôt très explicitement, tantôt indirectement, l'impact émotionnel que le jeu musical peut avoir sur des personnages, hommes ou dieux, œuvrant collectivement ou dans un cadre familial. Ces différents cas de figure sont effectivement illustrés dans les deux hymnes qui vont principalement nous retenir, l'*Hymne homérique à Apollon*, composé, comme on sait, d'une partie qui s'adresse au dieu délien et d'une seconde au dieu pythien, ainsi que l'*Hymne homérique à Hermès*, dans lequel Apollon joue également les premiers rôles⁴. On ne s'en étonne pas : le fils de

Rennes, 2001 ; O. MORTIER-WALDSCHMIDT (éd.), *Musique et Antiquité*, Paris, 2006 (deux articles traitent de sujets proches de la présente étude : D. AUBRIOT, *De la lyre à l'arc. Fonctions religieuses de la musique chez Homère*, dédié à la mémoire de J. Rudhardt, et S. PERCEAU, *Le plaisir musical dans l'épopée homérique*) ; P. MURRAY & P. WILSON (éds), *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford University Press, 2004 (ouvrage très suggestif pour appréhender l'importance de la dimension musicale dans la culture grecque). J'ai traité quelque peu du thème musical à propos des fêtes : « Fêtes chez les hommes, fêtes chez les dieux : signification religieuse de la fête dans la Grèce antique », in *Dieux, fêtes, sacré dans la Grèce et la Rome antiques*, éd. par A. Motte et Ch.M. Ternes, Turnhout, 2003, p. 113-131 et, avec V. PIRENNE-DELFORGE, « Quand les dieux font la fête », in *Φιλεργιστὶς. Mélanges offerts à F. Jouan*, sous presse.

³ Ce que soulignent notamment les articles de D. Konstan et de Ph. Borgeaud cités dans la note 1. Il convient d'ajouter que la question des émotions est loin de faire l'unanimité parmi les savants, psychologues et autres, qu'il s'agisse de leur définition générique, de l'identification de chacune d'elles et de leur classement. Le mot « émotion » sera pris ici dans un sens assez large pouvant englober celui de sentiment et d'affect, et ne se réduira donc pas à ce que certains appellent « émotion-choc ».

⁴ Des références à la musique sont également présentes dans d'autres hymnes dont on peut penser qu'ils sont aussi très anciens ; on y trouve parfois des scènes musicales qui ne manquent pas de séduction, sans que l'émotion produite soit soulignée aussi explicitement et aussi vigoureusement qu'elle ne l'est dans les séquences des deux hymnes qui ont été examinés de près. Voici quelques références qui peuvent utilement compléter cette étude : *H.h. à Apollon* II (brève évocation d'un cygne mélodieux qui chante le dieu à l'instar du poète muni de sa lyre) ; *H.h. à Aphrodite* I, 19 (la déesse aime les phorminx, les chœurs et les chants féminins), 80 (Anchise tire de sa cithare des sons perçants), 118-120 (Aphrodite est enlevée d'un chœur qu'Artémis forme avec des jeunes femmes), 261 (les Nymphes forment un chœur avec les immortels) ; *H.h. à Aphr.*, III, 13 (les Heures se joignent au chœur charmant des dieux) ; *H.h. à Dionysos* III, 10 (impossible de composer un chant sacré sans penser au dieu) ; *H.h. à Artémis* II (la déesse forme avec les Muses et les Charites un chœur gracieux qui fait entendre en chantant Lété une voix divine) ; *H.h.*

Zeus et de Létô est bien le dieu musicien par excellence, paré qu'il est notamment du titre de *mousègètès*, de « conducteur des Muses », ce qui doit rappeler que l'art que patronnent ces divinités n'est pas seulement, pour les Grecs, la musique instrumentale et la musique vocale, mais qu'ils associent étroitement à celles-ci la poésie ou la danse, voire les deux à la fois; le cas échéant, les ensembles musicaux ainsi formés seront évidemment traités comme tels.

Dans l'examen des séquences examinées, pour autant que les données s'y prêtent, on sera attentif, après un bref rappel du contexte narratif, aux questions suivantes que reprendront les conclusions :

- Quelle est la nature de l'émotion concernée, à quel(s) registre(s) émotionnel(s) appartient-elle, comment est-elle nommée et par quels signes, le cas échéant, est-elle manifestée ? Un degré d'intensité est-il noté ?
- Qu'est-ce qui, précisément, provoque cette émotion ? Quelle en est donc la cause ?
- Qui sont ceux, individu ou groupe, à qui l'émotion musicale est explicitement attribuée ? Se trouvent-ils en position de créateur, d'animateur, d'interprète, d'auditeur-spectateur ? Qu'attendent-ils de la musique ?
- L'émotion a-t-elle un effet sur l'attitude ou le comportement subséquent de ceux qui l'éprouvent ? Suscite-t-elle des réactions chez ceux qui n'en seraient que les témoins ? L'émotion musicale est-elle compatible avec une démarche de type rationnel ?
- Peut-on enfin discerner à travers l'évocation de ces émotions musicales l'ébauche d'une axiologie prenant en compte les valeurs du pieux, du beau, du bien, du bienséant, du plaisir, de l'utile, etc. ?

Il est certes d'autres questions que l'on pourrait encore poser, et il en est une qui, depuis toujours, brûle les lèvres : comment comprendre cette efficace vertu qu'a la musique d'émouvoir les âmes ? Mais si nos deux hymnes ne manquent pas, à plusieurs reprises, de désigner la part intime de l'être vivant, dieu ou homme, que cet art est capable d'affecter profondément, ils ne lèvent pas le voile sur cette mystérieuse influence.

à la Mère des dieux (époque incertaine : la déesse aime le son des crotales, des tambourins et des flûtes); *H.h. aux Muses*, 2-3 (époque incertaine : « c'est par les Muses et Apollon qu'il existe sur terre des hommes qui chantent et jouent de la cithare »). *L'H.h. à Pan* n'est pas de l'époque archaïque, mais il véhicule des schèmes qui sont sans doute anciens (14-26 : magnifique scène musicale montrant Pan jouant de ses pipeaux et s'immisçant dans le chœur dansant et chantant que forment les Nymphes et qui séduit le dieu).

L'Hymne homérique à Apollon (I)

Trois scènes de ce bel hymne, qui ne comprend pas moins de 546 vers, vont nous retenir, mais est à épingler au préalable un épisode significatif qui montre l'enfant-dieu, à peine sorti du ventre de sa mère, réclamant sa cithare ainsi que son arc et proclamant son pouvoir prophétique; ce sont les trois « voix » d'Apollon, comme dit joliment Ph. Monbrun dans un récent ouvrage qui illustre remarquablement les affinités étroites reliant ces attributs divins⁵. Or, à ces mots, le jeune dieu, la chevelure flottante, se met à arpenter le sol de l'île, suscitant une vive émotion chez toutes les déesses qui assistent au spectacle. Le verbe θαμβέω utilisé ici (v. 135) désigne de fait une réaction émotive qui peut être très forte et qui oscille entre l'effroi et la stupeur admirative⁶. On doit imaginer Apollon exhibant en chemin ses deux instruments jumeaux, voire faisant résonner sa cithare, comme il apparaîtra plus loin. Mais le poète ne le précise pas ici et, pour comprendre la stupéfaction des déesses, il suffit de se rappeler la croissance vraiment miraculeuse du nouveau-né à laquelle elles viennent d'assister. Il serait donc abusif de parler déjà d'une scène musicale, même si c'est bien à la première épiphanie d'un dieu musicien dans l'âme, pourrait-on dire d'emblée, que le poète nous fait assister.

1. Les émotions partagées de la fête délienne (v. 140-178)

Le récit de la naissance terminé, l'aède cite quelques lieux voisins où Apollon reçoit des honneurs, histoire de pouvoir dire où va la préférence du dieu, alors qu'il entame une évocation émerveillée de la fête de la nativité que, chaque année, les Ioniens viennent célébrer dans l'île :

Mais toi, Phoibos, c'est à Délos que ton cœur atteint le comble de la joie (ἀλλὰ σὺ Δήλῳ, Φοῖβε, μάλιστ' ἐπιτέρεται ἥτορ)⁷, lorsque y sont rassemblés les Ioniens aux longues tuniques avec leurs enfants et leurs nobles épouses. (v. 146-148)

Le dieu est donc censé non seulement assister à la fête, mais y trouver un plaisir très vif. Le verbe τέρω, comme le composé ici utilisé et le substantif τέρωσις, évoque de préférence un plaisir de qualité, nuance que rend assez bien notre mot « joie », et connote souvent l'idée de satiété, de plénitude; comme dit Chantraine⁸, il signifie, à la voix moyenne, « trouver une pleine satisfaction de

⁵ *Les voix d'Apollon. L'arc, la lyre et les oracles*, Presses universitaires de Rennes, 2007; sont concernés par cette proclamation les vers 131 et 132.

⁶ Cf. mon étude « L'expression du sacré dans la religion grecque », in J. RIES (éd.), *L'expression du sacré dans les grandes religions* III, Louvain-la-Neuve, 1986, p. 170-172.

⁷ Le texte que cite Thucydide est un peu différent (146 b) : μάλιστ' ἄ γε θυμὸν ἐτέρωθις.

⁸ *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1974, p. 1108. Sur l'emploi, dans la poésie épique, des mots de la famille de τέρω, dans leur rapport avec la φιλότις et ἔξωσις, voir C. CALAME, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, 1996, p. 53-62; sur cet enchantement musical, voir

son désir ». Plutôt qu'une émotion violente qui ne peut durer qu'un moment, c'est donc un état émotionnel durable qui est noté ici, la fête s'étalant dans le temps. Cela n'empêche qu'il puisse être intense, comme l'indiquent le superlatif *μάλιστα* et aussi la référence explicite à l'organe corporel qu'affecte l'émotion, en l'occurrence le cœur⁹; ce procédé n'est pas nouveau¹⁰ et n'est pas rare non plus, comme nous le verrons, mais il n'est pas douteux qu'il contribue à accentuer l'importance de l'émotion ressentie.

Évoquer en commençant cette joie divine est assurément une manière de donner le ton de la fête, laquelle, pour charmer le dieu (répétition du verbe *τέρπω*, v. 50), comportera des concours de pugilat, de danse et de chant. Habilement, le poète se met alors dans la position du spectateur. Qui viendrait au-devant de ces Ioniens rassemblés, s'exclame-t-il, les réputerait immortels et exempts à jamais de vieillesse, tant il ont de grâce (*χάρις*), et son cœur se réjouirait (*τέρψαιτο δὲ θυμόν*, v. 153) à la vue de ces hommes et de ces femmes aux belles ceintures.

La fête d'Apollon répand comme un parfum d'immortalité et rien n'est plus contagieux que la joie qu'elle dispense. Mais le *μέγα θαῦμα*, la merveille des merveilles dont la renommée jamais ne périra, ce sont les jeunes filles de Délos, servantes de l'archer, qui, dans leurs chants, célèbrent (*ὑμνέω*) tout d'abord Apollon, puis sa mère et sa sœur. « Ayant fait aussi mémoire des hommes et des femmes du temps jadis, elles entonnent pour eux un hymne et enchantent (*θέλω*) ainsi les tribus humaines »¹¹. Elles savent imiter les voix des hommes et les rythmes des castagnettes¹², et chacun dirait que c'est lui-même qui fait entendre sa voix, tant leur beau chant (*καλὴ ἀοιδή*) sait s'adapter.

À en croire le poète, la prestation musicale est à ce point prenante que le public envoûté assimile sa propre voix à celle du chœur. On est ici au paroxysme de l'émotion que peut procurer la musique. Le verbe *θέλω* indique, en effet, un ébranlement émotionnel peu banal. Je l'ai rendu par « enchanter », un mot qui s'accorde bien au contexte musical, mais d'autres traductions sont plus formelles encore; ainsi M. Carastro, qui a soigneusement étudié la constellation sémantique du mot grec, traduit-il par « méduser », comparant ce qui se passe

aussi PERCEAU, *l.c.* (n. 2), p. 45-47 (chez Homère) et M. VAMVOURI RUFFY, *La fabrique du divin. Les Hymnes de Callimaque à la lumière des Hymnes homériques et des Hymnes épigraphiques*, Liège, 2004 (Kernos, suppl. 14), p. 85-92 (pour les hymnes).

⁹ Le mot *ἤτορ* désigne le cœur de façon assez vague, précise Chantraine (*o.c.*, p. 418), en tant qu'il est siège de la vie et des sentiments; il désigne parfois le poumon.

¹⁰ On le rencontre déjà chez Homère (par ex., *Il*, I, 374 : avec *τέρπομαι* et un accusatif de relation, mais ici du mot *φρήν*).

¹¹ *Ἄ Αρ.*, 160-161 : *μνησάμενοι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἥδὲ γυναικῶν / ὕμνον ἀείδουσιν, θέλγουσι δὲ φῶλ' ἀνθρώπων*.

¹² Si l'on adopte la leçon de certains manuscrits que préconise, avec de bons arguments, M. CARASTRO, *La cité des mages. Penser la magie en Grèce ancienne*, Grenoble, 2006, p. 127-128.

ici à l'épisode d'Ulysse et des Sirènes à propos duquel le même terme affleure¹³. Il faut savoir que ces Déliades formaient un chœur professionnel qui se produisait en d'autres lieux et qui fut de bonne heure très réputé¹⁴. Pour clôturer son poème, notre aède à l'enthousiasme communicatif leur confie en quelque sorte sa propre renommée : qu'elles fassent savoir qu'il est pour elles le plus doux des poètes, que c'est par lui qu'elles sont le plus charmées (τέρπομαι μάλιστα, v. 170), et lui-même ira porter partout leur gloire ! Jamais il ne cessera de chanter dans ses hymnes l'Archer à l'arc d'argent !

Ainsi se referme la boucle du charme musical dont Apollon est à la fois le divin inspirateur et un heureux bénéficiaire, aux côtés de ceux qui assistent au spectacle et de ceux qui en sont les acteurs. Cette évocation hautement poétique suggère donc qu'une allégresse continue préside à tout le déroulement de la fête délienne et que l'exécution musicale des Déliades porte à son apogée une émotion qui soude étroitement les participants et dont on souhaite même qu'elle connaisse une diffusion plus large encore. Sans doute s'agit-il d'un chœur, mais c'est bien sur le chant qu'est mis ici l'accent pour expliquer la genèse d'un état d'âme insolite, avec un privilège tout particulier reconnu à la voix et au rythme, sans que soit cependant négligé le contenu des paroles chantées à la gloire des divinités et des héros locaux.

2. Au plaisir des dieux (v. 182-206)

Alors que *l'Hymne à Apollon délien* débute par une scène qui montre le dieu faisant irruption dans l'Olympe au milieu de congénères tout tremblants à la vue de son arc armé, la *Suite pythique* commence par une scène musicale qui, étrangère elle aussi au récit qui va suivre et censée se répéter, fait voir cette fois un Apollon lyricine. Les deux scènes ont valeur de manifeste : l'arc et la lyre sont deux instruments à cordes qui disent l'être profond du dieu¹⁵, mais l'un est fait pour effrayer, voire pour tuer, l'autre pour séduire et rassembler.

Dès qu'ils aperçoivent Apollon qui revient de Delphes en tirant de sa lyre de séduisants (ιμερόεις) accords, les dieux présents dans l'Olympe ne songent plus qu'à la cithare et au chant (v. 188). Toutes les Muses aussitôt lui répondent de leur belle (καλός) voix, chantant (ὕμνω, v. 190) les privilèges des immortels et les malheurs des hommes que menacent la vieillesse et la mort. Participent aussi

¹³ Hom., *Il.* XII, 40 et 44 (annonce de Circé) : le mot n'apparaît pas cependant dans la scène de la rencontre effective (XII, 184-191). S. PERCEAU, *o.c.* (n. 2), p. 55-58, défend dès lors l'idée qu'il n'y a rien d'autre dans l'épisode des Sirènes que l'expression d'un plaisir esthétique de forte intensité et que c'est la magicienne Circé qui, usant du mot θέλω pour qualifier leur action, interprète celle-ci à la lumière de ses propres pratiques ; cette position me paraît difficile à défendre.

¹⁴ Voir à ce sujet C. CALAME, *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*, New York/Oxford, 2001, p. 96 et 104-110.

¹⁵ Pour reprendre une expression qui traverse le livre de Ph. MONBRUN, *o.c.* (n. 5).

à la ronde en se donnant la main les Charites, les Heures, Harmonie, Hébè et Aphrodite. Parmi elles chante encore Artémis, dont la taille et la beauté attirent le regard, tandis qu'à ses côtés Hermès et Arès prennent part au jeu (παίζω, v. 201). Quant à Apollon lui-même,

il joue de la cithare et exécute un beau (καλός) pas relevé: il est environné de lumière, des éclairs jaillissent de ses pieds et de sa fine tunique. Létô aux tresses d'or et le prudent Zeus sont heureux dans leur noble cœur (ἐπιτέρπουσιν θυμὸν μέγαν) en voyant leur fils jouer avec les dieux immortels. (v. 201-205, trad. J. Humbert)

Que la musique soit, par excellence, le plaisir des dieux¹⁶, ce tableau enchanteur en est une parfaite illustration. Toutes les composantes de la chorée sont cette fois explicitement évoquées : danse, musique instrumentale et poèmes chantés. L'harmonie de la famille divine, – sont réunis dieux et déesses, jeunesse et âge mûr, messagères collectives d'une nature généreuse que sont les Muses, les Charites, les Heures, et fortes individualités comme sont Aphrodite, Arès, la superbe Artémis et l'éblouissant chef de chœur, – est au diapason de l'harmonie musicale qu'ensemble ils réalisent. Et cette activité de loisir n'a d'autre fin que le plaisir de créer la beauté, de se voir et de s'écouter les uns les autres, de se savoir aussi regardés. Car on retrouve ici la dualité qu'implique tout spectacle : d'un côté, la réalisation parfaite par la jeunesse divine d'une œuvre d'art, de l'autre, la joie d'une contemplation admirative et empreinte d'affection qui est le privilège de l'âge mûr. À nouveau, en effet, le poète éprouve le besoin d'exprimer la pleine réjouissance que procurent la vision et l'audition du spectacle qu'il a lui-même imaginé. C'est à une expression semblable et au même verbe ἐπιτέρπομαι qu'il recourt ici, prenant soin pareillement de nommer l'organe corporel impressionné: ἤτορ cède toutefois la place au mot θυμός, beaucoup plus usité pour signifier entre autres le siège de la vie et des affects¹⁷. Une physiologie embryonnaire, mais quelque peu différente, de l'émotion musicale s'observe derechef dans la troisième séquence qu'il nous faut à présent examiner.

3. Mettre ses pas dans les pas d'Apollon en chantant (v. 513-523)

En dépit de l'aspect très séduisant de ce dieu qu'illustre la scène initiale de la *Suite pythique*, c'est son pouvoir terrifiant que se plaît à montrer le récit qui lui fait suite et qui relate la fondation de l'oracle de Delphes ainsi que le recrutement des premiers prêtres : châtement impitoyable d'une rivale fourbe, mise à mort violente du dragon, réquisition brutale des futurs desservants, accompa-

¹⁶ Comme le remarque aussi, pour l'époque archaïque, CALAME, *o.c.* (n. 8), p. 90. Cf. le commentaire de cette scène chez VAMVOURI RUFFY, *o.c.* (n. 8), p. 85-86.

¹⁷ Et qui apparaissait déjà dans la version que donne Thucydide du premier passage cité, *supra*, n. 7.

gnée d'épiphanies monstrueuses qui sèment l'effroi dans toute la région. Vers la fin de l'hymne cependant s'inscrit un épisode moins connu, mais significatif en ce qu'il fait manifestement écho à l'image d'Apollon proposée au départ. Les prêtres, qui sont des marins crétois et qui ont débarqué sur la plage de Crisa, s'emploient, en suivant fidèlement les instructions du dieu, aux préparatifs physiques et religieux du pèlerinage vers Delphes qu'ils vont effectuer en suivant le chemin qui deviendra la voie sacrée.

Après avoir chassé tout désir de boire et de manger, ils se mirent en route : le Seigneur Apollon, fils de Zeus, ouvrait la marche en jouant délicieusement de la phorminx (ἐρατὸν κιθαρίζων) qu'il tenait à la main, et s'avancait d'un beau (καλός) pas relevé. Les Crétois le suivaient en mesure et marchaient vers Pytho en chantant le Iè Paean – tels sont les paéans des Crétois, à qui la Muse, cette Déesse, inspire un chant suave au fond de leurs poitrines (Μοῦσα ἐν στήθεσσιν ἔθηκε θεὰ μελίγηρυν ἀοιδήν¹⁸. (v. 514-519, trad. J. Humbert)

Sans fatigue, ils gravissent ensuite la montagne et parviennent au Parnasse, ce lieu séduisant (ἐπὶ ἑρατῶν) où Apollon leur fait découvrir son divin ἄδυτον et son temple opulent.

In illo tempore, ce fut donc Apollon en personne qui emmena le cortège, scandant la mesure du pas et faisant entendre une charmante musique. Les prêtres mettent leurs pas dans les siens et chantent à l'unisson l'hymne qu'affectionne leur dieu et qu'ils tiennent de leurs ancêtres. C'est la Muse même qui a déposé en leur poitrine ce chant doux comme le miel. Le mot στήθος, souvent employé comme ici au pluriel, peut désigner parfois, par delà la poitrine, le cœur comme siège des sentiments, mais aussi le siège du souffle et de la voix¹⁹, signification qui paraît bien adaptée au présent contexte. À défaut de signifier proprement un état émotionnel, cette référence à l'intervention de la Muse « dans la poitrine » suggère que le chant des prêtres procède du plus profond d'eux-mêmes, – ils chantent de tout leur cœur, dirions-nous, – et même d'un au-delà du soi : cette musique porte, en effet, la trace d'un ailleurs. Il n'est pas douteux que la marche rythmée et le chant inspiré du péan aient été compris comme une manière d'entrer en communion étroite avec le dieu²⁰ et de partager un tant soi peu l'allégresse du chœur divin sous les auspices duquel la *Suite pythique* a été inaugurée.

¹⁸ Pour un commentaire plus circonstancié de cet épisode, on peut lire mon étude « Le premier pèlerinage delphique », in *Serta leodiensia secunda*, Liège, 1992, p. 367-376.

¹⁹ Par ex. Homère, *Il*, III, 221 : une grande voix qui sort de la poitrine.

²⁰ Sur la manière dont les Grecs perçoivent l'importance du chant et du rythme pour resserrer les liens entre hommes et dieux, voir les fines remarques de D. AUBRIOT, « Hymne et prière à travers Homère et quelques autres poètes : la démarche religieuse à l'époque archaïque », Université de Liège, *Entretiens sur l'Antiquité gréco-romaine*, 1996, spéc. p. 11-13.

L'Hymne homérique à Hermès (I)

Alors que l'*Hymne à Apollon*, inspiré par les célébrations de Délos et de Delphes, entretient tout au long une ambiance de gravité pieuse, le poème dédié à son frère Hermès, misant davantage sur les possibilités qu'offre la fiction du mythe, étale sur 580 vers, pleins de verve et d'humour, la relation des exploits ingénieux et quelquefois espiègles accomplis par ce dieu nouveau-né. Bien vite (v. 17) on apprend que, né un beau matin, il jouait dès le milieu du jour de la lyre, – qu'il venait lui-même de fabriquer, – et, le soir, volait tout un troupeau de vaches appartenant à l'archer Apollon. Cette intrigue aux ramifications multiples se solde par un échange volontaire de dons, qui ont valeur de privilèges aux yeux de la famille divine, et par une réconciliation solennelle opérée sous l'égide de Zeus, dans un climat chaleureux d'affection réciproque²¹.

C'est dans l'univers des dieux, exclusivement, que figureront cette fois les séquences qui intéressent notre sujet et c'est à chaque fois la lyre qui sera concernée. Comme le souligne D. Jaillard²², cet instrument de musique joue un rôle décisif dans l'économie du récit: ce sont ses pouvoirs d'émerveillement et de séduction, en effet, qui vont attiser le désir d'Apollon et faire en sorte que, passant l'éponge sur l'offense subie et sur les mensonges effrontés de son fripon de frère, il accepte un troc qui accorde à Hermès les privilèges auxquels il aspire au sein de la famille divine, – tel était bien le but de ses frasques, – et qui le consacre lui-même dans son rôle de dieu-musicien attitré, maître de cette cithare qui contribuera au prestige de la chorée. Il n'est pas de texte, dans toute la littérature archaïque, qui accumule à ce point les traits visant à exprimer l'impact émotionnel de la lyre et à faire l'éloge, plus généralement, de la musique. Il est remarquable aussi que le tout premier exploit d'Hermès qui nous est conté est l'invention de la lyre.

²¹ À ceux qui seraient tentés de penser que les ingrédients de ce récit sont à mettre au compte de la fantaisie d'un poète, on conseille vivement l'ouvrage de D. JAILLARD, *Configurations d'Hermès. Une théogonie hermaïque*, Liège, 2007 (*Kernos*, suppl. 17) qui nous a inspiré plusieurs remarques. Voir aussi C. LEDUC, « Cinquante vaches pour une lyre ! Musique, échange et théologie dans l'*Hymne à Hermès I* », in BRULÉ – VENDRIES, *o.c.* (n. 2), p. 19-36, ainsi que les ouvrages déjà cités de M. VAMVOURI RUFFY, *o.c.* (n. 8), spéc. p. 88-91 et 154-165, et de Ph. MONBRUN, *o.c.* (n. 5), spéc. p. 116-119 et *passim* (voir l'Index *s.v.* « Hermès »).

²² *O.c.*, p. 167.

4. Invention de la lyre²³ et effets de ses premiers sons (v. 24-64)

C'est en se servant de la carapace d'une tortue rencontrée vivante devant l'autre de sa naissance qu'Hermès fabrique une lyre à sept cordes. Il s'adresse à elle en louant sa séduisante (ἐρώεις) beauté et en l'honorant du titre de « mesure du chœur et compagne des banquets²⁴ » (v. 31). Une fois fabriqué ce beau et séduisant jouet²⁵, le jeune artiste en frotte successivement les cordes avec un plectre et, sous sa main, la lyre fait entendre un son formidable (ἡ δ' ὑπὸ χειρὸς σμερδαλέον κονάβησε, v. 53-54).

L'adjectif σμερδαλέος, employé ici adverbialement, qualifie quelque chose d'effrayant à voir ou à entendre: il se pourrait que, comme notre « formidable », étymologiquement synonyme d'« effrayant », ce sens du mot soit parfois un peu atténué: il caractériserait ici un son dont la nouveauté et la force sont vraiment surprenantes. L'expression se retrouvera plus loin et suggère manifestement une vive impression. Le poète enchaîne en indiquant que le dieu, en sous-œuvre (ὑπό, v. 54) pour ainsi dire, entonne un beau chant qu'il improvise (πειρώμενος) à la manière des jeunes gens dans les banquets: c'est pour célébrer les liens d'amour (φιλότης, v. 58) qui ont naguère uni ses parents ainsi que la superbe demeure de sa mère. Puis il s'en va déposer la lyre dans son berceau, car il médite déjà une ruse qu'il va s'efforcer de mettre à exécution.

C'est donc à une « première » qu'on assiste, et même à une pure création improvisée. Il est notable que les premiers sons de l'instrument nouveau ont entraîné tout naturellement le désir de chanter et que, dans la foulée, l'aède éprouve aussi le besoin de préciser ce qu'Hermès a chanté. Ce n'est sûrement pas un hasard si le tout premier accompagnement de la lyre a été pour soutenir un chant d'amour. La suite confirmera ce qui n'est à ce stade qu'une intuition.

5. Premiers émois d'Apollon (v. 418-434)

Des longues péripéties qui concernent le vol des vaches, nous retiendrons au moins la noire colère qui s'est emparée d'Apollon et les démarches qu'il entreprend pour joindre son frère et lui demander des comptes. C'est là que nous en sommes.

²³ Il existe plusieurs sortes de lyres, dotées de noms différents (phorminx, cithare, chélus, lyre, laquelle peut être un nom générique ou désigner un instrument particulier) : cf. MONBRUN, *o.c.* (n. 5), p. 25-29. L'auteur de l'hymne use de plusieurs noms et certains estiment que ce n'est pas indifféremment; cette question ne sera pas abordée ici.

²⁴ V. 31; le premier titre, χοροτόπος, signifie littéralement « qui frappe la mesure pour le chœur », par quoi l'on voit que c'est en vue notamment de la chorée qu'Hermès invente la lyre; le second titre, δαιτὸς ἐταίρη, souligne le rôle que la lyre est appelée à jouer dans les banquets festifs, dont on sait toute l'importance chez les Grecs.

²⁵ V. 32 (καλὸν ἄθρομα), 40 et 52 (ἐρατεινόν).

Hermès, observe le poète, n'a guère de difficulté à apaiser son frère, malgré sa force. Il prend en main sa lyre, se met à faire résonner les cordes en mesure, et la lyre retentit, *σμερδαλέον* évidemment. Tout réjoui, *γηθήσας*, Apollon se met à rire (*γέλασσε*):

Les accents séduisants de cette voix divine allèrent au fond de son cœur (*ἐρατὴ δὲ διὰ φρένας ἤλυθ' ἰωὴ θεοπεσίδος ἐνοπῆς*), et le doux désir s'empara de son âme (*καί μιν γλυκὺς ἕμερος ἦρει θυμῷ*), pendant qu'il écoutait. (v. 421-423, trad. J. Humbert)

Rassuré, Hermès vient se placer à côté de son frère, tout en continuant à jouer délicieusement (*ἐρατόν*) de la lyre. Bien vite, il se met à chanter d'une voix charmante (*ἐρατὴ φωνή*), célébrant les dieux immortels ainsi que la Terre et expliquant ce que chacun d'eux avait au départ reçu. C'est par sa patronne Mnémosyne, mère des Muses, qu'il commence, puis il chante les autres dieux et leurs exploits, tout en continuant à jouer de son instrument.

Apollon sentit un désir invincible lui soulever la poitrine (*τὸν δ' ἔρος ἐν στήθεσιν ἀμήχανος αἴνυτο θυμόν*). (v. 434 trad. de J. Humbert)

C'est une gamme de sentiments et d'émotions que provoque chez son frère la musique d'Hermès : une joie rayonnante²⁶, un rire amusé, un désir (*ἕμερος*) qualifié d'abord de doux, puis une autre sorte de désir, de nature érotique celui-là (*ἔρος*) et réputé irrésistible, sans compter l'expression d'un étonnement admiratif qui va survenir peu après. Frappante aussi est la manière dont l'aède multiplie les organes touchés afin de souligner sans doute l'intensité de l'émotion. Il y a les *φρενες*; le mot signifie à l'origine le diaphragme, sens qui n'est peut-être pas à exclure ici dès lors que la préposition *διὰ* suggère un organe que l'on traverse : ce pourrait être le fait des vibrations causées par la voix. Il y a aussi la poitrine (*στήθος*) dans laquelle est logé le *θυμός*, ce mot étant utilisé deux fois et bien à propos, semble-t-il, comme siège des désirs. On remarquera enfin, outre le mot *αἴνυμαι* qui signifie une prise de possession le triple emploi de l'adjectif *ἐρατός* qui désigne quelque chose d'aimable, de séduisant, et fait partie de la constellation d'*ἔρος*. Il est difficile d'imaginer, dans la langue de l'époque, façon plus expressive de dire l'emprise qu'exerce la musique inventée par cet enfant-dieu et qui ne fait que s'accroître : d'un désir agréable, on passe à un désir irrésistible. On notera enfin, dans le chant d'Hermès, le redoublement renforcé de l'évocation du panthéon et plus particulièrement la préséance que lui-même accorde à la déesse de la mémoire et à ses filles, protectrices de la musique²⁷.

²⁶ Tel est bien, selon Chantraine (*Dict. étym.*, p. 219) le sens du mot *γηθέω*.

²⁷ JAILLARD, *o.c.* (n. 21), spéc. p. 175-181, consacre de bonnes pages à ces relations.

6. Promesses d'échange et éloges de la lyre (v. 435-495)

Prenant la parole, Apollon annonce que son différend avec Hermès va pouvoir se régler paisiblement (ἡσυχίως), car la trouvaille de son frère vaut bien les cinquante vaches qu'il lui a volées. À trois reprises (v. 440 : θαύματα ἔργα, v. 443 : θαυμαστή ὕσσα, v. 455 : θαυμάζω), il va dire son étonnement admiratif pour les exploits réalisés par son jeune frère : son chant vraiment divin (θέσπις ἀοιδή), sa voix admirable (ci-dessus), sa façon si séduisante de jouer de la cithare (ἐρατὸν κιθαρίζεις)²⁸. D'où lui vient donc cet art (τέχνη), quelle est cette Muse qui apaise les inévitables soucis et qui procure à coup sûr ces trois bienfaits entre lesquels on peut choisir : félicité (εὐφροσύνη), désir amoureux (ἔρω) et doux sommeil (ἦδυμος ὕπνος, v. 449). Il est vrai, ajoute Apollon, que je suis moi-même le compagnon des Muses qui se soucient des chœurs (χοροί), de la poésie (ἀοιδή), du chant (μολπή) et des flûtes (αὐλοί), mais jamais je n'ai éprouvé dans mon cœur (μετὰ φρεσίν) autant d'empressement (μελῶ, v. 453) que pour la musique que tu joues de façon si charmante. Je te l'assure, toi et ta mère allez recevoir la gloire parmi les dieux immortels (v. 458).

De son côté, Hermès se déclare disposé sur le champ à initier son frère à son art et il lui dit :

Puisque ton cœur te pousse à jouer de la cithare (ἐπει οὖν τοι θυμὸς ἐπιθύει κιθαρίζειν), chante, joues-en, sois tout à ce plaisir (ἀγλαίαι) que tu reçois de moi : mais alors, mon ami (ψίλε), donne-moi la gloire (κῆδος). Chante en prenant en main cette compagne harmonieuse (λιγύφωνος) qui sait s'exprimer bel et bien, ainsi qu'il convient (καλὰ καὶ εὖ κατὰ κόσμον ἐπισταμένην ἀγορεύειν)²⁹. Avec un cœur serein (εὐκηλος), apporte aux festins fleuris (δαῖς θάλεια), aux danses gracieuses (χορὸς ἱμερόεις³⁰) et aux fêtes bruyantes (φιλοκυδῆς κῶμος) la joie (εὐφροσύνη) de la nuit et du jour (v. 475-482, trad. J. Humbert).

Il ajoute que, pourvu qu'on en use avec art et savoir (τέχνη καὶ σοφία) et qu'on ne la brutalise pas, la lyre enseigne par sa voix toutes sortes de choses qui plaisent à l'esprit (παντοῖα νόφ' χαρίεντα διδάσκει, v. 484). Vient alors l'annonce du don qu'il va faire de sa lyre, non sans que soit évoqué le contre-don attendu.

Les deux frères rivalisent donc pour vanter le nouvel instrument. L'avis d'Apollon, déjà expert en musique, mais qui devait jusque-là se contenter de la flûte³¹, n'est pas dépourvu de poids. Les compliments qu'il adresse à son frère

²⁸ Voir ici aussi le commentaire du même auteur (p. 83-83), qui observe notamment que « le terme θαῦμα considéré dans l'ensemble du corpus des hymnes dits homériques se rapporte systématiquement à l'apparition, à l'activité ou à la puissance d'une instance divine ».

²⁹ Je modifie quelque peu ici la traduction que voici de J. Humbert : « Prends en main cette compagne harmonieuse et chante : elle sait tout exprimer comme il convient. »

³⁰ Une grâce donc qui attise le désir (ἱμερος).

³¹ À propos des origines, réputées plus anciennes, de cet instrument, voir l'article de Z. PAPADOPOULOU & V. PIRENNE-DELFORGE, « Inventer et réinventer l'*aulos* : autour de la XII^e *Pythique* de Pindare », in BRULÉ – VENDRIES, *o.c.* (n. 2), p. 37-58 ; sur l'opposition de la cithare et

portent à la fois sur sa manière de manier la lyre, sur sa voix et sur son chant, triptyque qu'il rappelle lorsqu'il évoque la compétence des Muses, mais en prenant soin alors d'y ajouter les chœurs. C'est en prophète qu'il annonce les bienfaits que l'on peut escompter du nouvel instrument. On retrouve confirmation du pouvoir érotique³² de celui-ci. L'oubli des soucis est, d'autre part, garant d'un sommeil paisible. plus généralement, cette musique procure une félicité (εὐφροσύνη) sans pareil. Quant à sa capacité à émouvoir jusqu'au tréfonds de l'être et aussi de mouvoir l'ardeur, le conducteur des Muses s'en veut aussi le témoin.

Hermès commence par faire écho à ce pouvoir qu'a la lyre de susciter le désir. Considérant lui aussi l'avenir, il fait miroiter les ressources que l'instrument offrira à son frère pour animer les chœurs, les banquets et les fêtes carnavalesques, réjouissances que connaissent sans doute les dieux, mais qui intéressent aussi les hommes au plus haut point. Et pour dire l'apport de la lyre à ces festivités, nocturnes et diurnes, le mot qu'avait déjà utilisé Apollon lui vient aussi à la bouche : εὐφροσύνη. Hermès ajoute encore un éloge qui en dit long : pour autant qu'on la traite avec douceur et mesure³³, la voix de la lyre peut être une institutrice polyvalente pour l'esprit (νόος). L'accent est donc mis ici, et pour la première fois, sur l'apport intellectuel de la μουσική τέχνη.

7. Règlement du conflit. La lyre garante et témoin de l'amour fraternel, sous l'égide de Zeus (v. 503-512)

Les deux frères exécutent chacun leur promesse, Apollon remettant pour sa part à Hermès un fouet qui symbolise la garde du troupeau. Saisissant l'instrument séance tenante, le seigneur archer, muni du plectre, met les cordes à l'épreuve avec mesure (κατὰ μέλος) : la lyre sous sa main fait entendre un son charmant (ιμερόεν κονάβησε)³⁴ et le dieu se met à chanter de sa belle voix (καλὸν αἰίδω). Et c'est charmés (τερπόμενοι) par la lyre que, réconciliés, les deux superbes enfants de Zeus s'en vont à nouveau trouver leur père sur l'Olympe. Ce dernier, plein de joie (χάρη), les engage dans les liens de l'affection (ἐς φιλότῆτα συνήγαγε, v. 507). Depuis lors, ajoute l'aède, Hermès n'a pas cessé d'aimer (φιλέω) Apollon : à preuve (σῆμα) la cithare charmante (ιμεροίης) qu'il lui a remise en main propre et dont il sait bien jouer. Comme pour montrer

de la flûte, voir aussi Ph. MONBRUN, « La notion de retournement et l'*agôn* musical entre Apollon et Marsyas chez le ps.-Apollodore : interprétation d'un mythe », *Kernos* 18 (2005), p. 269-289.

³² Voir à ce sujet CALAME, *o.c.* (n. 8), p. 49-52.

³³ Sur ces exigences, voir MONBRUN, *o.c.* (n. 5), p. 189-192; sur la lyre éducatrice, voir JAILLARD, *o.c.* (n. 21), p. 181-185.

³⁴ Curieusement, Humbert, oubliant qu'il a choisi cette leçon des manuscrits, traduit comme s'il avait adopté la leçon *μερδαλέον κονάβησε*, présente dans deux passages précédents : « rendit un son formidable. »

qu'Hermès, qui s'est dépossédé de la lyre au profit de son frère, n'en est pas moins resté musicien, le poète enchaîne aussitôt en apprenant qu'il inventa encore la syrinx, (v. 511-512), instrument qui, comme on sait, deviendra le préféré de son fils Pan. Les quelques soixante vers que comporte encore l'hymne, et que certains, comme Humbert, attribuent à une autre main, n'intéressent pas directement notre sujet.

Chez Apollon comme du reste chez son frère, l'aptitude à jouer de la lyre ne fut pas le résultat d'une τέχνη qu'on enseigne, mais bien un don inné³⁵. Il semblerait³⁶ même que l'aîné soit plus doué encore que le cadet, car les premiers sons que fait entendre son jeu sont réputés charmants (ἡμερόν), alors que ceux d'Hermès étaient qualifiés d'effrayants ou à tout le moins de très surprenants (σμερδαλέον). On constate une fois encore que la prestation instrumentale est inséparable du chant. La scène qui suit est comme le point d'orgue du récit : sous le charme et dans la joie que dispense cette lyre qui a permis la solution d'un grave conflit dans la famille divine, les deux frères réconciliés s'engagent, sous l'égide du père, dans les liens d'une affection (φιλότης³⁷) réciproque qu'ils veulent dorénavant indéfectible.

Pour conclure

Déceler, dans les *Hymnes homériques* de l'époque archaïque, sept séquences qui mettent en relief l'émotion musicale ne permet sans doute pas de parler d'une moisson très abondante. Du moins offrent-elle matière à réflexion. Un premier étonnement est de constater que deux séquences seulement impliquent à la fois des hommes et des dieux ou, plus précisément, un dieu, c'est, d'une part, la fête de la nativité à Délos (n° 1) à laquelle Apollon est dit assister et, d'autre part, la marche pèlerine qu'effectuent vers Delphes, emmenés par ce même dieu, les prêtres qu'il a réquisitionnés pour son sanctuaire (n° 3). Les cinq autres scènes ne concernent que des dieux, à ceci près qu'il y est question parfois, mais très incidemment, de chœurs, de banquets, de cortèges qui, assurément, intéressent aussi les hommes. Une seule de ces scènes regroupe l'ensemble de la famille divine (n° 2) ou, à tout le moins, un bon nombre de représentants attirés de celle-ci : les autres ne réunissent que deux frères qui, une fois (n° 7), sont assistés de Zeus, leur père et maître de l'Olympe.

À vrai dire, que les premiers rôles soient réservés aux divinités dans des œuvres expressément destinées à les honorer n'a pas de quoi surprendre. Mais cette constatation de bon sens n'interdit pas deux observations. C'est, tout

³⁵ Voir à ce sujet JAILLARD, *o.c.* (n. 21), p. 181-185 et MONBRUN, *o.c.* (n. 5), p. 179-180.

³⁶ Si on a fait le bon choix parmi les deux leçons qu'offrent les manuscrits : voir la note 34.

³⁷ Sur cette notion, qui n'exclut pas une composante érotique, voir CALAME, *o.c.* (n. 8), p. 58-61 et l'article de C. LEDUC (n. 21). Cf. aussi la séquence n° 4.

d'abord, l'éclatante faveur dont bénéficie Apollon dans sa fonction de dieu musicien : il est de presque toutes les scènes (à l'exception de la n° 4), et même l'*Hymne à Hermès*, qui reconnaît d'incontestables mérites à ce dernier, consacre la définitive préséance de son frère dans le domaine musical, celui à tout le moins de la lyre. D'autre part, l'effacement relatif des humains dans ces mises en scène peut signifier aussi, tout simplement, qu'aux yeux des Grecs, la musique est bien chose divine. Elle était chez les dieux avant que d'être chez les hommes. C'est eux d'ailleurs qui l'ont créée et c'est en elle qu'ils trouvent leur plus grand plaisir. C'est eux aussi qui en ont fait don aux hommes pour qu'ils y trouvent à leur tour de la joie et pour qu'elle leur serve à entrer en relation avec eux, à les honorer, à les imiter, en choisissant les modes et les rythmes correspondant aux préférences de chacun, comme font les Crétois et les prêtres d'Apollon qui chantent le péan. Et comment pourrait-on ne pas être ému, voire médusé, en regardant et en écoutant la prestation musicale de ces jeunes filles de Délos qui se sont mises au service du dieu afin de célébrer dignement la naissance divine qui a sorti leur île de son anonymat et dont la fête anniversaire marque pour tous les Ioniens un renouveau attendu ?

Les émotions qui s'expriment dans les petites unités narratives relevées appartiennent toutes à un registre positif où domine la joie. Il arrive pourtant, comme on le voit dans l'*Odyssee*, qu'une musique appropriée accompagne l'évocation d'un passé qui plonge inmanquablement dans la tristesse et arrache des larmes. Mais ce n'est pas là sans doute le mode qui convient au genre de l'hymne. Un vocabulaire assez diversifié sert à exprimer cette idée de la joie, laquelle peut être présentée comme un enchantement ponctuel ou comme marquant un état durable. Parmi les verbes, *τέρπω* est le plus usité³⁸ (n° 1, 3 fois, n° 2 et 7) ; on rencontre aussi le verbe *γηθέω* (n° 5). Apparaissent en outre deux substantifs, *χάρη* (n° 7) et surtout *εὐφροσύνη*, proclamé aussi bien par Hermès que par Apollon comme le bienfait par excellence qu'apporte la lyre, nuit et jour, dans les chœurs, les banquets et les fêtes (n° 6)³⁹ ; c'est peut-être le mot de félicité qui convient le mieux pour désigner cet état d'âme. Frappante est la coloration érotique qui imprègne l'émotion musicale s'exprimant par la joie. Il n'est qu'une séquence, la première, où on ne trouve pas au moins un mot de la constellation d'*ἔρως*, d'*ἔμερος* (*ἐρόεις*, *ἐρατός*, *ἐπήρατός*, *ἐρατεινος*, *ἰμερόεις*,) ou de *φιλότης* et *φιλέω* (n° 4 et 7). Certaines en sont même saturées (du n° 4 au n° 7). L'expression de l'admiration, voire de l'étonnement admiratif, peut aussi avoir partie liée avec la joie (n° 1 et 6), et le rire peut en être un signe (n° 5). De même l'activité ludique (*παίζω*) fait-elle bon

³⁸ À l'une des trois voies et, deux fois, en composition avec le préverbe *ἐπι-*.

³⁹ On dirait qu'Ulysse fait écho à cette proclamation (à moins que ce ne soit l'inverse) lorsqu'il confie à Alcinoos que, pour lui, le comble de l'agréable (*τέλος χαριέστερον*), c'est quand l'*εὐφροσύνη* étreint tout un peuple et que de nombreux convives écoutent un aède devant des tables bien garnies (*Odyssee* IX, 1-11).

ménage avec ce sentiment (n° 2, deux fois). On a vu enfin combien les deux aèdes aiment faire mention de l'organe corporel affecté par l'émotion, même s'ils ne montrent jamais le visage affecté par elle. Les scènes musicales n'ont pas le monopole de ce procédé, mais elles en bénéficient, semble-t-il, plus souvent qu'à leur tour, et ce doit être là une façon de conférer à l'émotion une résonance accrue. Pas moins de cinq organes sont ainsi visités, dans une petite dizaine de passages : θυμός (n° 1, 2, 5, deux fois, et 6), στήθος (n° 3 et 5), ἦτορ (n° 1), φρεῖν (n° 5) et νόος (n° 6). Il n'est pas sûr qu'en usant ici de ce vocabulaire différencié, les poètes entendent à chaque coup désigner des organes distincts. Sans doute certains emplois sont-ils devenus déjà métaphoriques, comme nous-mêmes nommons, pour dire la profondeur de nos émotions, le cœur ou les tripes.

Il est des degrés dans l'expression des émotions, ainsi qu'en témoigne l'emploi du superlatif μάλιστα à propos du plaisir que le spectacle de la fête procure à Apollon (n° 1). Dans la même séquence, mais appliqué cette fois à des réactions humaines, le verbe θέλγω exprime, semble-t-il, une émotion forte qui confine à l'envoûtement, ce qu'on ne pourrait imputer à un dieu sans verser dans la démesure. Pour le reste, on donnerait gros sans doute pour goûter la joie qu'éprouvent Zeus et Léto à contempler leur fils et le somptueux spectacle qu'il leur offre en compagnie de ses jeunes congénères. Quant à la cascade graduée de réactions prêtées à Apollon quand il entend pour la première fois le son de la lyre et les chants de son frère, et qu'il sent monter progressivement en lui un désir irrésistible, elle témoigne à nouveau que c'est bien au superlatif que ce dieu est capable d'éprouver l'émotion musicale.

À la question de savoir ce qui, dans la musique, provoque de préférence l'émotion, les textes permettent de répondre que chaque élément pris séparément, – le son de l'instrument, la voix, la poésie chantée, les évolutions du chœur – est de nature à susciter pareil effet, mais que musique instrumentale et musique vocale sont faites manifestement pour aller de pair, et que, pour être parfaite, cette musique demande que la danse (n° 2) ou une marche rythmée (n° 1, la procession, n° 3) vienne s'y ajouter. Il est symptomatique qu'Hermès aussi bien qu'Apollon éprouvent le désir de chanter dès qu'ils font retentir la lyre, mêlant dès lors indissolublement musique et poésie. Un disciple d'Apollon et des Muses pourrait-il dissocier les deux sans trahir ses divinités protectrices ? Le musicien complet n'a-t-il pas vocation de valoriser à la fois une portion de l'espace et du temps ?

Les scènes analysées ont fait voir les amateurs de musique aussi bien dans la position de l'auditeur-spectateur que de l'acteur-animateur, voire de l'artiste créateur (n° 4, 5, 6). Le plus souvent, l'exécutant a besoin d'être aussi regardé ou entendu. La musique n'est pas faite pour être goûtée seul à seul, au reste, le plaisir et la joie s'accroissent lorsqu'ils sont partagés. S'il arrive que le musicien reste isolé (n° 4), c'est quand il crée ou qu'il s'exerce. Ce que font entre eux

Hermès et Apollon ne sont que des préludes musicaux. La place de la musique, – ils sont les premiers à le reconnaître, – ce sont les espaces publics et les aires privées, dans les fêtes, les défilés, les festins, les banquets. La musique, d'autre part, aime se souvenir: c'est là presque une tautologie quand on sait que les Muses sont les filles de Mémoire. L'enfant Hermès se souvient de ses parents et des autres dieux qui sont ses aînés. Les Déliades, après avoir célébré la triade délienne, font mémoire des « hommes et des femmes du temps jadis ». Relier solidement le présent au passé pour baliser les chemins de demain, unir la communauté dans le souvenir et dans le partage des émotions, l'unir aux dieux qui la protègent, telle est la manière dont la poésie musicale contribue à faire société.

Reste que c'est aussi en musique, oserait-on dire, qu'a été réglé le grave différend privé survenu entre Hermès et Apollon. C'est la musique de la lyre, en effet, qui a fort opportunément servi de monnaie d'échange, permettant un rééquilibrage équitable dans le partage des privilèges divins, mais c'est elle aussi, et surtout peut-être, qui a apaisé préalablement la colère de l'aîné et l'a disposé à chercher la conciliation. Car, on l'a vu plus haut, il existe comme un lien substantiel entre l'émotion musicale et les élans du cœur. La lyre sera garante aussi de la *φιλία* que le jeune dieu espiègle, encouragé par le père, se promet de vouer éternellement à son frère. Ce dernier, d'autre part, a bien été pendant un temps submergé par le désir d'entrer en possession de l'instrument musical inventé par son frère, mais ni ce désir passionné, ni la colère qui l'avait précédé, n'a altéré chez lui la capacité à bien juger dans une situation difficile et à trouver une solution conforme à la raison⁴⁰. C'est Hermès qui a tenu à rappeler que la musique avait aussi à voir avec l'intelligence (n° 6). Elle adoucit les mœurs, disons-nous encore, elle est une gardienne de la bienséance, elle civilise. On a vu aussi combien l'émotion musicale était activante.

Dans les relations des hommes avec leurs dieux, comme dans les relations des hommes entre eux, qu'elles soient publiques ou privées, – et on peut en dire autant des dieux eux-mêmes, – la musique telle que les Grecs anciens la concevaient pouvait donc prétendre à de précieuses vertus. Et on allait oublier la communion au beau qu'elle opère, une dimension constamment mise en relief dans les séquences passées en revue, – les mots qui disent le beau sont parmi les plus fréquents, – et qui confère au plaisir musical un label de gratuité, tout le reste étant donné par surcroît. Il est vrai qu'à cette époque, – une séquence l'a opportunément rappelé (n° 6), le bel et le bien (*καλὰ καὶ εὖ κατὰ*

⁴⁰ Les philosophes grecs se sont souvent posé la question de savoir dans quelle mesure la passion laissait place à l'exercice de la raison ou l'entravait complètement; c'est un sujet qu'aborde Ph. Borgeaud dans son article cité à la note 1.

κόσμον) étaient volontiers logés à la même enseigne⁴¹. Serait-ce en s'inspirant des Grecs que Dostoïevski proclame que c'est la beauté qui sauvera le monde ?

André MOTTE

Université de Liège
7, place du 20-Août,
B – 4000 Liège
Courriel : andre.motte@ulg.ac.be

⁴¹ Vient de paraître, chez Vrin, cet ouvrage collectif qui abonde en ce sens : F. MALHOMME & G. WERSINGER (éds), *MOUSIQUE ET ARETE. La musique et l'éthique de l'Antiquité à l'âge moderne*, 2007.