



HAL
open science

Le paysage sonore des sanctuaires grecs. Délos et Delphes dans l'Hymne homérique à Apollon

Adeline Grand-Clément

► **To cite this version:**

Adeline Grand-Clément. Le paysage sonore des sanctuaires grecs. Délos et Delphes dans l'Hymne homérique à Apollon. *Pallas. Revue d'études antiques*, 2015, 98, pp.115-130. 10.4000/pallas.2698 . hal-02177968

HAL Id: hal-02177968

<https://hal.science/hal-02177968>

Submitted on 9 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le paysage sonore des sanctuaires grecs. Délос et Delphes dans l'*Hymne homérique à Apollon*

Adeline GRAND-CLÉMENT
Université Toulouse-Jean Jaurès

Dans son étude intitulée *Les cloches de la terre*, Alain Corbin a exploité la documentation écrite relative aux si nombreuses « affaires de cloches » qui ont agité les campagnes françaises du XIX^e siècle¹. Son objectif n'était pas tant de reconstituer un environnement sonore brut (comment sonnaient les cloches?) que d'analyser la manière dont ces sons furent perçus, appréciés, interprétés par les personnes qui les entendaient. Les enjeux liés aux cloches des églises possédaient en effet des implications sociales, politiques et religieuses et engendrèrent divers types de réactions affectives au sein des communautés villageoises. Ils évoluèrent également au fil du temps. L'étude d'A. Corbin a ainsi mis en évidence un déclin de l'« emprise sensorielle » des sonneries campanaires à partir de la fin du XIX^e siècle – et ce non pas à cause d'un changement dans le timbre ou le volume sonore des cloches, mais en raison de la baisse de l'attention qui leur fut portée : leurs messages sonores finirent par perdre de leur sens. Une telle inflexion des sensibilités villageoises révèle « un autre rapport au monde et au sacré, d'une autre manière de s'inscrire dans le temps et dans l'espace, et aussi de les éprouver² » : c'est, pour reprendre la formule affichée dans le sous-titre du livre, tout un « paysage sonore » qui s'est trouvé recomposé dans les campagnes françaises du XIX^e siècle.

Point de cloche pour appeler à la prière dans le sanctuaire grec, mais une ambiance sonore particulière : ce lieu sacré, « séparé » (c'est le sens du mot *temenos*) du reste de l'espace, se caractérise par une configuration sensorielle spécifique, destinée à mobiliser le corps du fidèle et à lui faire sentir la présence du divin³. Invité chez le dieu – puisque le sanctuaire est considéré comme sa propriété –, le mortel fait une expérience distincte de celle du quotidien. Ce qu'il y entend et ce qu'il y ressent varie en fonction des heures de la journée, du rythme des saisons, mais aussi du calendrier rituel. Ajoutons qu'une extrême variété règne au sein du paysage religieux grec. La configuration sensorielle des lieux de culte n'a rien d'uniforme, dans

1 Corbin, 1994.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 C'est du moins l'hypothèse de travail qui sous-tend un projet de recherche comparatiste en cours, entrepris avec l'assyriologue Anne-Caroline Rendu-Loisel (Université de Genève), autour de la synesthésie et des effets sensoriels lors des rituels dans les mondes anciens. Les réflexions présentées ici doivent beaucoup aux discussions que nous avons eues ensemble.

un monde hellénique extrêmement fragmenté, constitué d'un essaim de cités réparties autour de la Méditerranée. Et de la grotte au bois sacré, de la source à l'espace urbanisé, du simple autel aux vastes enclos comprenant plusieurs temples, les paysages ne se ressemblent pas. Néanmoins, quelles que soient sa configuration topographique et sa localisation géographique, un sanctuaire grec reste un endroit où les hommes ont perçu des traces, ressenti des manifestations d'une présence divine. On peut dès lors s'interroger sur les raisons qui expliquent le choix de tel ou tel site : quel rapport peut-on établir entre la configuration sensorielle du lieu et la puissance divine qui en est propriétaire ? La question est vaste, et nous nous limiterons ici à la sphère auditive, qui nous intéresse dans le cadre de ce dossier. Est-il possible de procéder à la manière d'A. Corbin, à la recherche de « paysages sonores », qui seraient comme l'empreinte sensible de la ou des divinités présente(s) dans l'enceinte du *hieron*, et se traduiraient par une certaine disposition à l'écoute de la part des fidèles ? J'aimerais tenter d'apporter quelques éléments de réponse, à partir d'une étude de cas fondée sur l'*Hymne homérique à Apollon*. Mais cela nécessite au préalable de réfléchir à la manière de mener de l'enquête et de discuter du caractère opératoire de la notion de « paysage sonore » appliquée au champ des études anciennes.

La notion de « paysage sonore » et son intérêt pour l'historien de l'Antiquité : de la musique du monde au sanctuaire grec

La formule « paysage sonore » n'a pas été inventée par A. Corbin : elle traduit le mot anglais *soundscape*⁴. Ce néologisme, né de la contraction de *sound* et de *landscape*, a été forgé par le compositeur et musicologue canadien Raymond Murray Schafer. Le terme apparaît pour la première fois en 1969 dans un pamphlet intitulé « The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher » et devient le concept clé de son ouvrage *The Tuning of the World. Toward a Theory of Soundscape Design* (1977), réédité en 1993 sous le titre *The Soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*⁵. R. Schafer y fournit une définition assez large de ce qu'il entend par *soundscape* : « any aural area of study⁶ », à savoir l'ensemble des émissions sonores (donc pas uniquement musicales) que l'on peut entendre dans un espace déterminé – qu'il soit naturel, rural ou urbain. Pour le dire autrement, le *soundscape* correspond à un environnement acoustique donné, qui peut faire l'objet de mesures et d'analyse de la part des scientifiques⁷.

R. Schafer insiste dans son ouvrage sur la plasticité du *soundscape* et de ses composantes acoustiques, en fonction des lieux et des périodes. Il existe en effet une variété de paysages sonores – à la ville ou à la campagne, dans telle ou telle région – et chacun d'entre eux peut être enregistré, étudié, puis comparé avec les autres. Ainsi ont été entreprises des campagnes de mesure aux États-Unis et en France, qui ont parfois conduit les ethnomusicologues à une approche

4 Je ne propose ici qu'un bref aperçu : on trouvera un bilan historiographique complet et critique dans Vincent, 2015.

5 Schafer, 1993. L'ouvrage a été traduit dès 1979 en français : Schafer, 1979 (il existe aussi une réédition récente, avec une traduction révisée et un titre légèrement différent : *Le Paysage sonore. Le monde comme musique*, Marseille, 2010).

6 Schafer, 1993, p. 7.

7 Pour une mise au point plus détaillée, voir Vladova, 2009.

identitaire et « patrimoniale » des paysages sonores, chaque territoire pouvant être caractérisé par des « empreintes sonores » identifiables et remarquables⁸. Mais les paysages sonore n'ont rien d'essentiel ni de fixe : ils ont aussi varié au fil du temps. Dans son étude, R. Schafer envisage leur histoire de façon linéaire : depuis l'apparition des tout premiers bruits liés aux éléments naturels – la mer, le vent... –, le *soundscape* n'aurait cessé de s'enrichir des sons du vivant : oiseaux, insectes, langage, musique... Une partie de l'ouvrage propose ainsi une brève analyse du paysage sonore des mondes anciens, à partir de quelques témoignages littéraires. Mais la section la plus développée concerne le monde moderne. En effet, selon l'auteur, *la révolution industrielle et électrique a marqué un tournant*, en transformant radicalement le rapport des hommes au son, à la musique – et aussi au silence, qui fait désormais peur. En stigmatisant cette évolution, qui irait du calme (« the original soundscape was quiet »), du naturel et de l'harmonieux, vers le mécanique et le dissonant, R. Schafer plaide pour la restauration d'un paysage sonore moins saturé et moins cacophonique. Il prône une éducation à l'écoute : l'homme moderne doit savoir discerner les sons qui peuvent faire du bien et apprendre ainsi à créer des environnements sonores plus agréables et mélodieux.

De nombreux chercheurs ont repris à leur compte le concept de *soundscape*/paysage sonore – en laissant toutefois de côté la visée polémique dans laquelle il s'inscrivait⁹. Musicologues, sociologues, anthropologues, littéraires et historiens y ont vu un terrain d'enquête fécond, car il offrait l'avantage de concerner l'ensemble des manifestations sonores – bruissements et grondements de la nature, cri des animaux, voix humaine, musique et bruit des objets. Un tel intérêt pour les sons a bénéficié du *sensual turn* qu'ont connu les sciences humaines et sociales il y a une trentaine d'années : les recherches concernant le domaine sensoriel ont amorcé un rééquilibrage, pour essayer de contrebalancer la primauté accordée jusque-là au champ visuel. Plusieurs études ont porté sur la façon dont différents domaines sensoriels (l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût) peuvent se trouver investis de significations sociales, en fonction des communautés humaines¹⁰. Elles ont révélé que l'établissement d'une hiérarchie entre les sens est propre à chaque culture mais varie aussi en fonction des contextes, à l'intérieur d'une même culture¹¹. Les anthropologues occidentaux doivent donc se garder de faire systématiquement primer le registre visuel lors de la collecte et de l'interprétation des données ethnographiques – et j'ajouterais que l'historien doit en faire autant quand il travaille sur ses sources. L'étude menée par Steven Feld révèle par exemple que les Kaluli de Nouvelle-Guinée se repèrent dans la forêt vierge principalement grâce aux sons, source de connaissance dans un milieu naturel où beaucoup de choses se dérobent à la vue¹². Paul Stoller a pour sa part montré que chez les Songhay du Niger, le son possède un pouvoir propre ; il est considéré comme une force en action, dont les hommes peuvent faire l'expérience au plus profond d'eux-mêmes. Lors des séances d'exorcisme ou des cérémonies convoquant l'esprit des ancêtres, les sonorités des instruments

8 Charles-Dominique, 2013, p. 29.

9 Voir Kelman, 2010.

10 Pour une présentation générale, voir Classen, 1997. Jutte, 2005, rappelle notamment que c'est à Aristote qu'il revient d'avoir fondé la distinction entre les cinq sens et la hiérarchie afférente (vue, son, odorat, goût, toucher), qui ont durablement marqué la tradition occidentale.

11 Par exemple Howes, 2003 et 2005.

12 Feld, 2005.

utilisés et les paroles prononcées par les officiants deviennent des forces agissantes. P. Stoller souligne qu'à la différence de la vision, qui implique une mise à distance, le registre acoustique instaure une situation de communication et de partage, de par sa faculté à pénétrer à l'intérieur des individus¹³ : l'engagement corporel est plus fort.

On pourrait croire que la notion de « paysage sonore » est aujourd'hui galvaudée¹⁴. Je pense cependant qu'elle présente de l'intérêt pour l'historien. D'abord, elle a le mérite d'insister sur la matérialité de la perception sonore, en l'ancrant dans un espace donné : le paysage suppose un cadre, voire un cadrage. En effet, le paysage – surtout si l'on se réfère à l'acception anglo-saxonne de *landscape* – est quelque chose de découpé, une « fenêtre ouverte¹⁵ » qui correspond à ce que l'homme peut embrasser du regard¹⁶. Il n'a donc rien d'une donnée brute, mais relève de la représentation mentale et implique l'existence d'un filtre culturel qui conditionne le processus de perception de la réalité sensible : « un paysage est fondamentalement une lecture, une manière de poser le regard ou de se disposer à l'écoute¹⁷ ». Comme le souligne Anne-Caroline Rendu-Loisel, le sujet observant l'investit de valeurs (esthétiques, affectives, philosophiques) liant le sensible et l'intellect¹⁸. Et cette expérience particulière, individuelle, peut ensuite être partagée avec les autres et inscrite dans la mémoire collective.

Mais un paysage sonore n'est pas tout à fait comme un paysage : on le décrit moins aisément. En effet, exprimer par le langage des sensations auditives pose problème. Le flux des émissions sonores que l'on perçoit dans un espace donné ne présente pas la même continuité, la même stabilité qu'offrirait un spectacle visuel. Le son, mobile, fluctuant, résiste davantage à la mise en mots. Pour le « capturer », l'individu doit opérer un tri dans le faisceau mouvant de l'information aurale qui l'entoure. Des traits saillants émergent alors, des éléments précis se détachent – ceux qui font sens pour l'auditeur. R. Schafer propose de les qualifier de « signaux », car ils se situent au premier plan du paysage sonore. Il les distingue de ce qu'il nomme la « toile de fond », composée par les autres émissions sonores, qui confèrent à un lieu donné sa tonalité particulière¹⁹.

La question du rôle du langage est cruciale pour l'historien de l'Antiquité, lui qui n'accède aux réalités sonores du passé que péniblement et indirectement, et doit tenter d'interpréter des traces écrites²⁰. Contrairement à l'anthropologue ou à l'ethnomusicologue, il ne peut « apprendre à écouter », comme P. Stoller est invité à le faire par un Songhay, afin de comprendre de l'intérieur les pratiques sociales d'une communauté²¹. L'historien doit se contenter de traquer dans ses

13 Stoller, 1989, p. 112.

14 C'est ce que laisse entendre Kelman, 2010.

15 Formule empruntée à O. Wathelet et S. Candau, chez qui on trouvera une définition du mot « paysage », appliqué à l'ensemble du registre sensoriel, et pas uniquement sonore (Candau, Wathelet 2013, p. 214).

16 Rey, 1994, s. v. « paysage » : « L'étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble ».

17 Corbin, 1994, p. 284.

18 Rendu-Loisel, 2011, p. VI.

19 Schafer, 1979, p. 23-24.

20 L'historien de l'Antiquité peut également analyser avec profit les sources archéologiques et iconographiques, même s'il n'en sera pas question ici : voir plus bas, à propos de Nelis-Clément, 2008.

21 Stoller, 1989, p. 115.

sources des indices de la réception de sonorités à jamais disparues, pour tenter de recomposer le système de représentation et d'appréciation dans lequel elles s'inscrivaient. C'est de cette manière qu'Alain Corbin a construit son histoire des sensibilités au XIX^e siècle. Jean-Marie Fritz a mené une enquête analogue pour le Moyen Âge. Il a pour cela mobilisé plusieurs types de sources écrites : d'une part les traités philosophiques médicaux, afin de comprendre les théories médiévales concernant la perception sonore, et d'autre part les compositions littéraires relevant du genre poétique, pour analyser le vocabulaire et les images qui contribuent à façonner un « paysage sonore » propre à l'esthétique et à la sensibilité médiévales²².

Dans le domaine des sciences de l'Antiquité, peu d'études ont entrepris une telle investigation : les sources sont plus lacunaires, moins explicites, et le pari semble risqué. Jocelyne Nelis-Clément a pourtant montré que le spectacle offert par les jeux se déroulant dans le Circus Maximus, à Rome, n'était pas uniquement visuel et qu'il était possible d'en restituer la dimension sonore²³. Les témoignages de Martial, Juvénal, Ovide, Stace, ou encore Sidoine Apollinaire, permettent de retrouver les bruits, sons, signaux et expressions sonores émis et perçus par les différents participants à divers endroits et moments des *ludi*. Pour mener l'enquête, l'auteur mobilise les données littéraires mais aussi l'épigraphie, l'iconographie, l'archéologie et l'acoustique expérimentale, qui permet de prendre la mesure du mode de propagation du son dans l'immense espace du Circus Maximus²⁴. L'article livre ainsi une analyse dynamique des phénomènes d'émotion collective associés aux manifestations sonores, et montre comment ces dernières participent à tisser le lien qui unit l'empereur et le peuple. Face au vacarme de la multitude, le pouvoir tente de contrôler les réactions sonores du public. C'est aussi au rapport entre le son, l'ordre et les instances politiques que s'intéressent les études rassemblées par Sylvie Pittia et Maria Teresa Schettino dans un volume collectif tout récent²⁵. Certaines abordent la question du rituel, mais uniquement pour le monde romain – et l'on notera que dans ce domaine, l'attention porte surtout sur le rôle du silence dans les pratiques religieuses²⁶.

Il reste donc beaucoup à faire pour explorer le paysage sonore des sanctuaires grecs²⁷. Pierre Brulé a ouvert la voie en s'intéressant à l'expérience sensorielle faite par les Grecs dans les lieux sacrés²⁸. Considéré comme le lieu privilégié pour entrer en communication avec les puissances divines, le sanctuaire possède un certain nombre de caractéristiques topologiques qui le qualifient en tant que *hieron* : c'est un lieu dont la beauté s'impose à l'homme en sollicitant

22 Fritz, 2000 et 2011.

23 Nelis-Clément, 2008.

24 L'article contient notamment un schéma permettant de visualiser la portée – limitée dans l'espace – de la voix du *praeco* qui parle pour l'empereur depuis la tribune : l'auteur en déduit qu'il fallait recourir à des relais verbaux – et éventuellement visuels, par le biais de pancartes. Pour un autre exemple d'utilisation fructueuse de la science acoustique, on lira l'étude de Pentcheva, 2011, qui a tenté de cerner l'effet ressenti par les fidèles lors des célébrations religieuses qui avaient lieu dans la basilique de Sainte-Sophie, au début de l'époque byzantine.

25 Pittia, Schettino, 2012.

26 Sur le silence rituel, voir aussi l'article d'A. Vincent dans ce volume.

27 L'attention s'est concentrée jusqu'ici sur le rôle de la musique dans les rituels : par exemple Brulé, Vendries, 2001.

28 Brulé, 2012.

l'ensemble des sens²⁹. L'ouïe est notamment concernée. Parmi les signes acoustiques relevés par P. Brulé, à partir des témoignages de Sophocle, Platon ou Diodore, figurent le chant des cigales, la mélodie du rossignol ou encore un chœur d'oiseaux multicolores. Mais l'auteur va plus loin : « On en conclura donc qu'à certaines qualités physiques à la portée des sens de l'homme, un sanctuaire ou même un lieu habité par le sacré, même très modeste, se signale dans l'espace. Il peut même arriver qu'un paysage exprime aux yeux du spectateur l'idée d'un certain dieu³⁰. » Cette dernière phrase soulève une question importante : le paysage sonore d'un site s'accorde-t-il avec l'identité de la puissance divine qui l'habite ? J'aimerais, pour engager la réflexion, m'intéresser à deux lieux consacrés à Apollon : Délos et Delphes, en raison de leur importance pour l'ensemble des Grecs. À la manière d'A. Corbin, je ne chercherai pas à étudier ce que l'on entendait dans ces sanctuaires, mais plutôt la façon dont on écoutait. Il s'agira d'identifier les propriétés sonores prêtées à ces lieux sacrés, celles qui semblent avoir agi sur l'affectivité des fidèles et marqué la mémoire collective grecque. L'enquête s'appuiera sur un poème bien connu de la fin de l'époque archaïque, l'*Hymne homérique à Apollon*.

L'*Hymne homérique à Apollon* et la fabrication d'un paysage sonore. De Délos à Delphes

Pour entreprendre cette enquête exploratoire autour du sonore, il m'a semblé judicieux de privilégier, au sein du corpus littéraire dont nous disposons, un hymne. Au genre hymnique se rattache un ensemble vaste et varié de poèmes destinés à être *chantés* lors de cérémonies religieuses, pour glorifier et rendre sensible l'étendue de la puissance divine³¹. Les textes qui nous sont parvenus grâce à la tradition manuscrite doivent donc être appréhendés d'abord comme des chants, et il faut garder à l'esprit leur dimension sonore : ils avaient vocation à être *entendus* par les fidèles comme par les divinités, et pouvaient être accompagnés de musique, ainsi que d'une mise en scène chorégraphique, lors des fêtes et rituels³². L'hymne retenu ici appartient au corpus des hymnes dits « homériques » – en raison de l'utilisation de l'hexamètre dactylique, qui les rapproche du style épique de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Consacré à Apollon, il s'agit de l'un des plus anciens et des plus longs des hymnes homériques : il aurait été composé au VI^e siècle avant notre ère³³. Le poème referme un récit relativement détaillé des origines du culte en l'honneur du dieu, à Délos et à Delphes. Une première partie évoque la naissance d'Apollon sur l'île des Cyclades, puis raconte comment il parcourt la Grèce pour finalement s'établir près de Crissa, en Phocide, où il décide de fonder son sanctuaire oraculaire³⁴.

29 *Ibid.*, p. 40-41.

30 *Ibid.*, p. 61.

31 Sur la place du chant dans les cérémonies religieuses, et son association avec la musique, on consultera certaines des études rassemblées dans Brulé, Vendries, 2001.

32 Pour une analyse à la fois littéraire et historique des hymnes grecs, voir Bouchon *et al.*, 2013 ; pour une approche pragmatique : Calame, 1994 et 2012.

33 Sur les hymnes homériques et la question de leur datation, on consultera Janko, 1982 ; Faulkner, 2011.

34 Sur le cheminement auquel invite l'hymne, voir l'analyse de Giannisi, 2006, p. 135 *sqq.* La bibliographie disponible sur cet hymne est abondante. Les études portent notamment sur sa structure, le contexte de sa composition et le lien entre la partie délienne et la partie delphique : voir par exemple Miller, 1986 (partisan de l'unité de l'œuvre) et pour une opinion opposée, Chappell, 2011.

Le poème présente pour nous plusieurs intérêts. D'abord, le dieu concerné, Apollon, se caractérise aux yeux des Grecs par une sensibilité toute particulière vis-à-vis de la beauté des paysages naturels, sensibilité qui se manifeste lorsqu'il choisit lui-même l'emplacement de ses lieux de culte³⁵. L'hymne rappelle d'ailleurs que Phoibos apprécie *les cimes altières des caps montueux, et les fleuves qui coulent vers la mer, et les falaises qui tombent dans les flots, et les ports de la mer*³⁶. Mais surtout, le sonore fait partie des champs de compétence et modes d'action privilégiés du dieu : la parole oraculaire, la mélodie de la lyre, la vibration de la corde de l'arc et le sifflement de la flèche sont parmi ses principaux attributs³⁷. Les premiers vers du poème, qui évoquent l'arrivée du dieu sur l'Olympe, le présentent d'emblée comme celui devant qui les Immortels « tremblent » (τρομέουσιν, v. 2) et à qui les hommes dédient des chants (v. 20) – au premier rang de ceux-ci figure le péan. Les accointances d'Apollon avec la sphère aurale se manifestent aussi dans sa nature mobile, bondissante, insaisissable. Le poème le dépeint sans cesse en mouvement : il est « le dieu en marche³⁸ ». Ce trait de la personnalité apollinienne expliquerait d'ailleurs la singularité de la structure du poème, fondée sur l'alternance de plusieurs registres d'énonciation : la fluidité de la parole poétique permet de capturer la présence divine et donne parfois à entendre la voix du dieu lui-même³⁹.

L'hymne offre ainsi une matière particulièrement riche sur le plan acoustique et se prête bien à une analyse du vocabulaire, du rythme et des effets sonores. Les remarques qui suivront viseront à proposer des éléments de réflexion relatifs au lien entre le dieu et le paysage sonore des lieux qui lui sont consacrés. On procèdera en deux temps, en suivant la composition binaire du poème : d'abord Délos, puis Delphes.

Délos, de la dissonance au juste renom

Commençons par examiner le cas de Délos. L'île est présentée d'emblée comme âpre, rocailleuse (κραναή, v. 26, κραναήπεδος, v. 72) et stérile (v. 60). Elle-même a conscience de souffrir d'une affreuse réputation auprès des hommes : εἰμι δυσηχῆς, affirme-t-elle, littéralement *je suis dissonante* (v. 64). C'est donc bien sur le plan sonore que se manifeste le caractère inhospitalier de l'île⁴⁰. Dès lors, la naissance du dieu sur ce sol rocaillieux battu par les flots et les vents ne peut qu'apporter bienfaits à Délos, comme le souligne Létô, qui cherche à persuader l'île de l'accueillir en son sein pour qu'elle puisse accoucher. Délos accepte, convaincue par la promesse qui lui est faite : celle d'abriter un temple prospère (πιονα νηόν, v. 52), qui aura une destinée sonore, puisqu'il sera l'oracle de l'humanité entière (v. 81-82), un oracle dont le nom retentira

35 Brulé, 2012, p. 216-217.

36 *Hymne homérique à Apollon*, 20-24 et 143-145.

37 Sur cette trilogie sonore comme constitutive de la puissance divine et du mode d'action caractérisant Apollon, on lira avec profit la fine analyse de Monbrun, 2007.

38 Detienne, 1998, p. 20. L'auteur propose dans ce volume une réflexion stimulante sur les multiples facettes du dieu, dans le contexte fluide et mouvant du polythéisme grec (voir p. 19-39 sur l'*Hymne homérique*) ; il rappelle notamment son rôle moteur dans la colonisation : il est celui qui « ouvre tous les chemins du monde » par la puissance sa parole oraculaire (p. 236).

39 Hunzinger, 2013, p. 55 et p. 57 (« la recherche par le dieu d'un lieu où fixer son temple redouble la quête, par le poète, d'un chant où fixer la présence du dieu »). Voir aussi Calame, 2012, p. 67-71.

40 Il s'agit là d'une réalité dont les visiteurs actuels de l'île de Délos peuvent encore faire l'expérience : on y mesure bien la puissance sonore du vent et de la mer, les jours de tempête.

à l'infini (πολύωνυμος, v. 82). Pour le dire autrement, le dissonant se transformera en renommée éclatante, en *kleos* (v. 156, 174), une gloire dont l'intensité sonore sera immense⁴¹.

Ce changement radical est rendu sensible dans le passage qui relate la naissance d'Apollon. L'accouchement de Létô est en effet marqué par deux empreintes sonores, qui préfigurent le glorieux renom de Délos. L'une peut être qualifiée de « toile de fond » et l'autre de « signal », pour reprendre la typologie de R. Schafer. La première résulte des vents qui rabattent le flot sombre de la mer contre le rivage délien : ils sont qualifiés de λιγυπνοις, littéralement « au souffle clair » (v. 28). En fait, pour bien saisir les nuances affectives de l'épithète, il faut préciser le sens du terme λιγύς, sur lequel elle est formée. Ce dernier est généralement traduit par « au son clair, aigu, perçant » – *clear, shrill*, d'après le LSJ. Il faut d'emblée signaler que c'est le seul adjectif que les Grecs ont réservé exclusivement au domaine acoustique⁴². Il qualifie un type de son qui peut être perçu distinctement, sans interférence ni résonance – par opposition aux sonorités émises par une cloche par exemple : c'est donc le point de vue du récepteur qui compte, davantage que l'origine. Le mot s'applique ainsi à des sons que nous aurions tendance à distinguer nettement : le souffle des vents marins, favorables à la navigation ou qui annoncent la tempête⁴³, le chant du rossignol⁴⁴, la voix mélodieuse des Muses ou de bons orateurs⁴⁵. C'est aussi l'adjectif employé à propos du son plaisant de la *phorminx*⁴⁶. Il renvoie donc à une sensation auditive plutôt agréable – il faut alors éviter de traduire par « strident ». Il me semble ainsi qu'en recourant à l'adjectif λιγύπνοιος, l'aède présente le paysage sonore de l'île comme le cadre idoine pour accueillir le dieu à la lyre.

La seconde marque sonore qui accompagne la naissance d'Apollon dans le poème consiste en un long cri poussé par les déesses, au moment précis où le dieu jaillit à la lumière. Ce cri est évoqué par le verbe δολύζω (v. 119), qui correspond à un type d'émission sonore bien particulier, doté d'une coloration affective prononcée. Aigu et féminin, l'*hololugè* joue un rôle notamment lors des rituels, pour accompagner prières et sacrifices⁴⁷, et permet d'exprimer, tout en la canalisant, une émotion particulièrement forte, qu'il s'agisse de joie ou au contraire de douleur⁴⁸. Dans le cas qui nous intéresse, la coloration affective est positive ; le cri des déesses, qui donne à *entendre* le surgissement d'Apollon, résonne comme un signal favorable, un heureux présage sonore. Elles saluent le fils de Létô, tout en proclamant la destinée bruyante de l'île, liée à la fondation du culte.

41 Rappelons que la notion de *kleos* relève du champ sonore : le terme désigne à l'origine « un bruit que l'on entend et que l'on perçoit » (Bouvier, 2002, p. 366). Sur les différentes notions associées à la rumeur, dont le *kleos*, voir Larran, 2011.

42 Barker, 2002, p. 25 et n. 7. L'auteur souligne que la langue grecque recourt davantage aux verbes et aux substantifs qu'aux adjectifs pour caractériser les sons. Pour une analyse détaillée du lexique sonore dans la poésie grecque archaïque, voir Kaimio, 1977.

43 *Iliade*, XIV, 17 ; *Odyssée*, III, 176.

44 Par exemple Eschyle, *Agamemnon*, 1146.

45 Les Muses : par exemple *Odyssée*, XXIV, 62 ; Nestor : par exemple *Iliade*, I, 248.

46 Par exemple, *Iliade*, IX, 186 ; *Odyssée*, VIII, 67.

47 Par exemple *Odyssée*, III, 450 ; IV, 767.

48 Voir l'article d'E. Dieu dans ce volume.

Le poème révèle en effet que, conformément aux promesses de Létô, les dispositifs rituels établis après la naissance du dieu comblent vite les attentes de l'île. Ils concourent à compenser la pauvreté sensorielle initiale du lieu, qui désormais ne désemplit plus : l'affluence des fidèles génère bruits, odeurs, saveurs, fécondité, richesse. Délos se couvre alors d'or et fleurit (v. 135-136 et 139). Les Ioniens s'y rassemblent pour s'adonner à la danse et aux chants (v. 149) et surtout les servantes du dieu, les jeunes Déliennes, excellent dans l'art de parler toutes les langues ; leur « beau chant » (v. 164) charme tous les hommes.

Nous avons la chance d'avoir conservé un autre hymne composé précisément pour l'une des fêtes déliennes. La date est nettement postérieure à celle de la composition de l'hymne homérique, puisque trois siècles les séparent, mais elle confirme la pérennité de l'identité sonore acquise par Délos. Il s'agit de l'*Hymne à Délos*, composé par Callimaque, à l'occasion des Ptolémaïa de 277-276 avant notre ère. On sait que le poète alexandrin s'est fortement inspiré de l'*Hymne homérique à Apollon*. L'île, appelée ici Asteria, est dépeinte comme un site caractérisé par une richesse olfactive et sonore, source de plaisir :

Ἄστερη θυόεσσα, σὲ μὲν περὶ τ' ἀμφὶ τε νῆσοι
κύκλον ἐποίησαντο καὶ ὡς χορὸν ἀμφεβάλοντο:
οὔτε σιωπηλὴν οὔτ' ἄψοφον οὐλος ἐθείραις
ἔσπερος, ἀλλ' αἰεὶ σε καταβλέπει ἀμφιβόητον.
οἱ μὲν ὑπαιδουσι νόμον Λυκίοιο γέροντος,
ὄν τοι ἀπὸ Ξάνθοιο θεοπρόπος ἤγαγεν Σωλήν:
αἱ δὲ ποδὶ πλήσσοσι χοριτίδες ἀσφαλές οὐδας.

Asteria, parfumée d'encens, autour de toi les îles forment cercle, autour de toi font comme un chœur de danse. Jamais Hespéros à l'épaisse chevelure ne te vit silencieuse, jamais sans le heurt des cadences, mais toute sonore toujours d'une double clameur. Ici, le chant accompagne l'hymne du vieillard lycien, l'hymne qu'Ōlen, interprète des dieux, apporta de Xanthos ; là dansent les femmes, frappant de leurs pieds le sol résistant⁴⁹.

Délos vibre de sons, au rythme des pas de danse : l'instauration du culte, qui se manifeste par des performances chorales, a engendré une véritable dynamique sensorielle. Tout n'est plus que mobilité, circulation d'effluves, à la fois odorantes et sonores ; même les îles dansent autour d'Asteria. Point de place pour le silence, désormais : Callimaque insiste sur l'éternité de ce paysage sonore harmonieux et mélodieux, à la structure annulaire, et dont l'hymne homérique donnait à voir la fabrication.

Délos a ainsi acquis le *kleos* promis. Mais une fois la métamorphose sonore opérée, Apollon s'empare de l'arc et de la lyre et, incapable de rester en place, se met en quête d'un nouvel espace à conquérir et à transformer. Ses pas finissent par le mener à Delphes.

Delphes, un écrin sonore et lumineux

Au début de la seconde partie de l'hymne, Apollon part à la recherche d'un *bois sacré d'arbres touffus* (ἄλσεα δεινδρήεντα, 221 et 245). Il parcourt de nombreuses contrées, tour à tour sablonneuse, verdoyante, boisée, d'herbe tendre, mais aucun de ces lieux ne lui plaît suffisamment pour y établir son domaine. C'est finalement en arrivant à Telphoussa qu'il entreprend de poser les fondations de son temple. Le lieu est agréable, tranquille (ἀπήμων, 244)

49 Callimaque, *Hymne à Délos*, 300-306.

et il y coule une source « aux belles eaux », dont le ruissellement émet sans doute un son clair et limpide. Pourtant, la nymphe qui réside là dissuade Apollon de s'y installer. L'argument qu'elle emploie est d'ordre sonore :

πημανέει σ' αἰεὶ κτύπος ἵππων ὠκειάων
 ἀρδόμενοι τ' οὐρῆες ἐμών ἱερῶν ἀπὸ πηγέων:
 ἔνθα τις ἀνθρώπων βουλήσεται εἰσοράασθαι
 ἄρματ' αὖτ' εὐποίητα καὶ ὠκυπόδων κτύπον ἵππων
 ἢ νηὸν τε μέγαν καὶ κτήματα πόλλ' ἐνεόντα.
 ἄλλ' εἰ δὴ τι πίθιοιο, [...]

[...]
 ἐν Κρίση ποιῆσαι ὑπὸ πτυχί Παρνησοῖο.
 ἔνθ' οὐθ' ἄρματα καλὰ δονήσεται οὔτε τοι ἵππων
 ὠκυπόδων κτύπος ἔσται εὐδμητον περὶ βωμόν,
 ἀλλὰ τοι ὡς προσάγοιεν Ἰηταιῆονι δῶρα
 ἀνθρώπων κλυτὰ φύλα: σὺ δὲ φρένας ἀμφιγεγηθῶς
 δέξαι' ἱερὰ καλὰ περικτιόνων ἀνθρώπων.

Le piétinement sonore des cavales rapides ne cessera pas de te nuire, tout comme les mules qui s'abreuvent à mes sources sacrées : n'importe quel homme voudra admirer ici des chars bien faits et le piétinement sonore des cavales aux pieds rapides, plutôt qu'un grand temple, avec tous les trésors qu'il renferme. Hé bien, si tu veux m'en croire [...] fais-toi un temple à Krisa, au pied des gorges du Parnasse. Là, il n'y aura point de beaux chars en mouvement, ni de piétinement sonore de cavales aux pieds rapides autour de ton autel bien construit, mais des lignées illustres d'hommes pour amener des présents au dieu du Ié Péan ; le cœur tout joyeux tu recevras certainement de beaux sacrifices des hommes d'alentour⁵⁰.

Selon Telphoussa, le « paysage sonore » du lieu ne convient pas au dieu : ce dernier mérite un endroit calme, qui ne soit pas saturé du bruit incessant des cavaliers de passage, dont les chevaux et les mules viennent s'abreuver à la source. La récurrence du terme κτύπος, rendu ici, faute de mieux, par « piétinement sonore », ainsi que les allitérations du premier vers donnent à entendre le type de bruit qui est concerné : un son intermittent et dur, produit par un choc, et qui retentit. L'idée exprimée par Telphoussa est qu'il ne faut pas de bruit parasite autour de son autel. On pourrait ajouter que ces interférences empêcheraient l'instauration de l'*euphèmia*, à savoir l'ordre sonore garant de la bonne communication avec les dieux⁵¹.

La nymphe conseille donc à Apollon de s'établir près de Krisa, « au pied des falaises » – sous les replis du mont Parnasse. Elle ne précise pas en quoi le site sera plus approprié, mais son offre présuppose qu'il s'agira d'un carrefour moins fréquenté et bruisant que Telphoussa. L'hymne renferme quelques indications sur le paysage rocailleux qui caractérise ce lieu peu fertile, impropre au bétail et à la vigne (v. 529) et escarpé : c'est dans « un âpre vallon » (v. 183) que se niche la rocheuse Pythô (Πυθῶ πετρῆεσσων, v. 284, 390). On retrouve un peu de la Délos rocailleuse et stérile, mais ici la spécificité du site résulte de la présence de falaises en surplomb. On sait que les Grecs ont donné à ces roches le nom de Phédriades, littéralement « les Brillantes/Resplendissantes ». Ces parois calcaires verticales ont en effet la faculté de réfléchir l'éclat du soleil, et prennent une couleur flamboyante lorsqu'il se couche. Elles forment comme

50 *Hymne homérique à Apollon*, 262-274 (traduction de la CUF modifiée).

51 Sur la notion d'*euphèmia*, qui renvoie notamment au silence rituel, voir Göttsche, 2011.

un écrin qui capte et décuple l'intensité des rayons lumineux. La configuration topographique du site⁵² semble donc propice pour accueillir la splendeur de Phoibos. Mais il y a mieux : les ondes lumineuses ne sont pas les seules à bénéficier du pouvoir réfléchissant des Phétriades. En effet, bien que l'hymne ne soit pas explicite sur ce point, une tradition recueillie par Trogue Pompée et conservée par Justin signale que les Grecs reconnaissaient à l'endroit des propriétés acoustiques exceptionnelles. Après avoir souligné la configuration particulière de Delphes, avec ses parois rocheuses et ses précipices, plus efficaces que des murailles pour protéger la ville et le sanctuaire, Justin ajoute :

Media saxi rupes in formam theatri recessit. Quamobrem et hominum clamor et si quando accedit tubarum sonus, personantibus et resonantibus inter se rupibus multiplex audiri ampliorque quam editur resonare solet. Quae res maiorem maiestatis terrorem ignaris rei et admirationem stupentibus plerumque adfert.

Au milieu des pierres, les rochers s'enfoncent en forme de théâtre. C'est pourquoi les cris des hommes et le son de la trompette, lorsqu'il se rajoute, s'entendent démultipliés et résonnent plus fort qu'ils ne sont émis, à cause des rochers qui retentissent et résonnent entre eux. Ce phénomène inspire souvent à ceux qui l'ignorent une profonde terreur du grandiose et à ceux qui s'en étonnent de l'admiration⁵³.

Le point de vue adopté par Justin, qui vient de narrer l'échec de l'invasion gauloise à Delphes en 279-278 avant notre ère, est d'abord militaire : voilà pourquoi les sons évoqués se limitent au *clamor* des armées et au retentissement de la trompette. Mais on peut imaginer qu'en temps de paix, lorsque les activités rituelles se déroulaient normalement, l'écrin des Phétriades assurait la réverbération des ondes sonores et les démultipliait, offrant alors un spectacle tout aussi impressionnant et grandiose – un signe tangible de la présence d'Apollon dans le sanctuaire⁵⁴. Delphes était donc le lieu tout indiqué pour être emplis de la parole du dieu et du son des chants entonnés en son honneur (v. 293). Justin suggère une comparaison avec l'espace du théâtre, et l'on pourrait même se risquer à évoquer le cas des cathédrales médiévales, dont l'appareil de construction en pierre avait notamment pour fonction de magnifier le chant grégorien⁵⁵.

Revenons à l'hymne. La nymphe n'avait pas trompé Apollon : le lieu est retiré et tranquille ; il ne s'agit pas d'un carrefour fréquenté et bruisant comme Telphoussa. Mais si la source locale est protégée de toute fréquentation humaine et animale, c'est sans doute parce qu'un grand serpent femelle garde l'endroit – voilà un point que la nymphe avait omis de préciser. L'installation

52 On mesure ici l'intérêt qu'il y aurait aussi à exploiter les données relatives au paysage delphique, tel qu'il a été étudié notamment par J.-M. Luce : sur l'inscription du sanctuaire dans son environnement naturel, voir notamment Luce, 1999 et 2008.

53 Justin, XXIV, 6.

54 Sur le paysage sonore de Delphes, voir Perrot, 2015.

55 Schafer, 1979, p. 171-172. L'auteur rappelle que, comme la pierre des cathédrales absorbait les fréquences supérieures à 2000 Hertz, quand les moines chantaient, leur voix semblait ne provenir d'aucun point précis mais emplir le lieu comme un parfum. La communauté des fidèles se trouvait ainsi immergée dans cette ambiance sonore, ce qui renforçait sa cohésion. De la même manière, B. Pentcheva a montré que les marbres chatoyants présents dans les églises byzantines étaient employés pour leurs propriétés chromatiques mais aussi acoustiques, puisque la pierre permettait de réverbérer les ondes sonores correspondant à la voix humaine (Pentcheva, 2011, p. 101). Il y aurait donc là matière à mener une réflexion sur les matériaux et les techniques de construction utilisés à Delphes.

définitive dans ce lieu n'est donc possible qu'une fois qu'Apollon a fait disparaître le monstre. Le dieu doit pour cela délaissier les cordes de sa lyre pour tendre celle de son arc, et la flèche qu'il décoche provoque la mort fracassante du serpent :

... ἢ δ' ὀδύνησιν ἐρεχθομένη χαλεπήσι
 κείτο μέγ' ἀσθμαίνουσα κυλινδομένη κατὰ χῶρον.
 θεσπεσίη δ' ἐνοπή γένετ' ἄσπετος· ἢ δὲ καθ' ὕλην
 πυκνὰ μάλ' ἔνθα καὶ ἔνθα ἐλίσσεται, λείπει δὲ θυμὸν
 φοινὸν ἀποπνεύουσ' : ...

Déchirée par de rudes souffrances, la Bête gisait à terre en poussant de grands râles, et se roulait sur place; puis il y eut une clameur prodigieuse, inexprimable; le monstre se tordit furieusement ici et là dans la forêt, et rendit l'esprit en exhalant un souffle ensanglanté⁵⁶.

La mort du monstre est mise en scène de manière sonore, selon une séquence en trois temps. D'abord des halètements (exprimés par le verbe ἀσθμαίνω) accompagnent le mouvement saccadé du corps. Vient ensuite le cri (ἐνοπή), d'une ampleur hors norme, dépassant le registre sensoriel humain (θεσπεσιός relève du prodige⁵⁷), et qui va de pair avec l'enroulement final du corps. Enfin, après l'exhalaison du dernier souffle, l'ombre de la mort (v. 370) et l'immobilité s'installent – conditions nécessaires à l'instauration du silence, qui est lui-même le prélude nécessaire à l'avènement d'un nouvel ordre sonore: le silence de mort sera vite rempli par la mélodie de la lyre, le bruit cadencé des pas, les chants en l'honneur du dieu et le nouveau souffle (*pneuma*) qui animera l'oracle.

L'étape suivante voit donc l'instauration effective du culte à Delphes/Pythô, avec la construction d'un temple – dont Apollon pose les fondations – et l'installation d'un clergé, recruté par le dieu lui-même parmi des marins crétois. Phoibos peut alors investir le sanctuaire et son épiphanie se manifeste, comme lors de sa naissance à Délos, par un spectacle à la fois lumineux et sonore :

ἐνθ' ἄρ' ὄ γε φλόγα δαΐε πιφασκόμενος τὰ ἢ κῆλα:
 πᾶσαν δὲ Κρίσην κάτεχεν σέλας· αἶ δ' ὀλόλυξαν
 Κρισαίων ἄλοχοι καλλιζῶνοί τε θύγατρες
 Φοίβου ὑπὸ ῥιπῆς· μέγα γὰρ δέος ἔμβαλ' ἐκάστω.

Là il alluma la flamme, en faisant luire ses traits fulgurants. Il répandit dans Krisa toute entière une lumière brillante; les femmes des Kriséens et leurs filles aux belles ceintures poussèrent un long cri, au choc de Phoibos; une grande terreur s'empara de chacun⁵⁸.

Le cri des femmes rappelle l'*hololugè* poussé par les déesses à Délos pour saluer la naissance du dieu. Mais ici, l'émotion associée est différente. En effet, chez les mortels, l'épiphanie divine provoque un choc, car elle dépasse l'ordre sensoriel habituel et le seuil du tolérable: l'éclat des dieux aveugle et la splendeur qui émane d'Apollon provoque l'effroi. Soulignons que la terreur provoquée par l'apparition du dieu peut à l'inverse provoquer le mutisme: c'est ce qui se produit dans le cas des marins crétois, sidérés, lorsqu'Apollon prend la forme d'un dauphin et saute dans leur bateau (v. 404).

56 *Hymne homérique à Apollon*, 358-362.

57 Voir l'étude d'E. Dieu dans ce volume.

58 *Hymne homérique à Apollon*, 443-447.

Une fois l'onde de choc (ρίπη) dissipée et la terreur évanouie, la joie revient. Tout se remet en mouvement : un cortège se forme pour marquer la fondation définitive du culte. C'est à Apollon qu'il revient de conduire cette procession finale :

βάν ῥ' ἴμεν: ἤρχε δ' ἄρα σφιν ἀναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων,
 φόρμιγγ' ἐν χεῖρεσσιν ἔχων, ἐρατὸν κιθαρίζων,
 καλὰ καὶ ὕψι βιβιάς: οἱ δὲ ῥήσσοντες ἔποντο
 Κρήτες πρὸς Πυθῶ καὶ ἰηπαίηον' αἶιδον,
 οἰοί τε Κρητῶν παιήνες, οἰοί τε Μούσα
 ἐν στήθεσσιν ἔθηκε θεὰ μελίγηρυν ἀοιδήν.

Le seigneur Apollon fils de Zeus ouvrait la marche en jouant délicieusement de la phorminx qu'il tenait à la main, et s'avavançait d'un beau pas relevé. Les Crétois le suivaient en mesure et marchaient vers Pythô en chantant le Lé Péan – tels que sont les péans des Crétois, à qui la Muse, cette déesse, inspire un chant au fond de leurs poitrines⁵⁹.

Marche cadencée, mélodie des instruments de musique, chant : les ingrédients sont désormais réunis pour faire de ce paysage sonore l'archétype de toute cérémonie ultérieure en l'honneur d'Apollon.

Notre question de départ portait sur le rapport entre identité divine et paysage sonore d'un sanctuaire. L'étude de l'*Hymne homérique à Apollon* a fourni quelques pistes et éléments de réponse – qu'il faudrait sans doute compléter et enrichir par une prise en compte des données archéologiques relatives à l'écologie et à la topographie des sanctuaires de Délos et de Delphes. Le poème a été composé comme une partition : sa structure joue sur l'alternance de différents rythmes et modulations sonores. Est ainsi mobilisée une large gamme de phénomènes acoustiques, y compris le silence, selon un ordre savamment construit, au fil des pérégrinations du dieu. L'établissement du culte en l'honneur d'Apollon se traduit, à Délos comme à Delphes, par une métamorphose des caractéristiques acoustiques du lieu. Dans le premier cas, le dissonant se transforme en splendide renommée (*kleos*). Dans le second, le dieu lui-même contribue à façonner un nouveau paysage sonore, après avoir choisi un écrin approprié pour son temple et son oracle. Mais un autre intérêt de l'enquête est d'avoir montré que bien souvent, les données relatives à la sphère auditive sont indissociables des autres champs de l'expérience sensorielle. Phoibos Apollon, le Brillant, est un dieu dont la mobilité emprunte la forme des rayons lumineux et des ondes sonores. De plus, les émanations qui permettent de sentir l'écho de sa présence peuvent être d'ordre olfactif; c'est un dieu pénétrant, dont l'emprise sensorielle se fait sentir de multiples façons. Dans l'hymne, on peut suivre sa trace aux effluves odorants de ses vêtements parfumés et au son mélodieux émis par les cordes de sa lyre finement ciselée, qu'il frappe de son plectre étincelant d'or (v. 181-185). Et lorsqu'il danse devant les Olympiens, en jouant de la cithare, un éclat radieux (αἴγλη) l'entourne et des sortes d'éclair (μαρμαρυγαί) jaillissent de ses pieds, traduisant la vivacité et la virtuosité de ses mouvements cadencés (v. 201-203) : la *poikilia* offerte par un tel spectacle visuel et auditif ne peut que contenter les dieux. En présence d'Apollon, en somme, les couleurs, les odeurs et les sons se répondent de façon harmonieuse. Mais comment interpréter la prégnance de ces images synesthésiques tout au long du poème ? Il me semble qu'elles ne procèdent pas d'une simple recherche d'effets esthétiques et littéraires, et

59 *Ibid.*, 514-519.

ne doivent donc pas être confondues avec les métaphores intersensorielles que l'on trouve dans l'œuvre d'un poète comme Baudelaire. En effet, il ne faut pas oublier que l'hymne homérique formait partie intégrante d'un dispositif rituel plus large, dont l'objectif était de produire chez les fidèles, par des effets sonores, visuels et olfactifs, un véritable engagement de leur corps, créant ainsi les conditions d'une communication intime avec le divin. Chantés, accompagnés de musique et mis en mouvement dans les chœurs et les processions, les mots acquéraient une valeur performative et un pouvoir efficace, qui contribuait à reproduire au sein de l'auditoire le « choc sensoriel » vécu par les Criséens lors de l'irruption d'Apollon sur leurs terres.

Bibliographie

- BARKER, A., 2002, Words for Sounds, dans C. Tuplin (éd.), *Science and Mathematics in Ancient Greek Culture*, Oxford, p. 22-35.
- BOUCHON, R., BRILLET-DUBOIS, P. et LE MEUR-WEISSMAN, N. (éd.), 2013, *Hymnes de la Grèce antique: approches littéraires et historiques: actes du colloque international de Lyon, 19-21 juin 2008*, Lyon.
- BOUVIER, D., 2002, *Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble.
- BRULÉ, P. et VENDRIES, Chr. (éd.), 2001, *Chanter les dieux: musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine: actes du colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999*, Rennes.
- BRÛLÉ, P., 2012, *Comment percevoir le sanctuaire grec? Une analyse sensorielle du paysage sacré*, Paris.
- CALAME, Cl., 1994, Les *Hymnes homériques*. Modalités énonciatives et fonctions, *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 9-10, p. 391-400.
- CALAME, Cl., 1994, Les *Hymnes homériques* comme prières poétiques et comme offrandes musicales: le chant hymnique en acte, *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, N.S. 10, p. 53-78.
- CANDAU, J. et WATHELET, O., 2013, Considérations méthodologiques en anthropologie sensorielle: pour une ethnographie cognitive des perceptions (ECP), dans J. Candau et M.-B. Le Gonidec (éd.), *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonores*, Paris, p. 213-236.
- CHAPPELL, M., 2011, The *Homeric Hymn to Apollo*. The question of Unity, dans A. Faulkner (éd.), *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, Oxford, p. 59-81.
- CHARLES-DOMINIQUE, L., 2013, Les « paysages sonores » en question: l'ethnomusicologie à l'épreuve des théories aréologiques, dans J. Candau et M.-B. Le Gonidec (éd.), *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonores*, Paris, p. 23-49.
- CLASSEN, C., 1997, Foundations for an Anthropology of the Senses, *International Social Science Journal*, 49/153, p. 401-412.
- CORBIN, A., 1994, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris.
- DETIENNE, M., 1998, *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris.
- FAULKNER, A. (éd.), 2011, *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, Oxford.

- FELD, St., 2005, Places Sensed, Senses Placed : Toward a Sensuous Epistemology of Environments, dans D. Howes (éd.), *Empire of the Senses : the Sensual Culture Reader*, Oxford, p. 179-191.
- FRITZ, J.-M., 2000, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris.
- FRITZ, J.-M., 2011, *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève.
- GIANNISI, Ph., 2006, *Récits des voies. Chant et cheminement en Grèce archaïque*, Grenoble.
- GÖDDE, S., 2011, *Euphêmia : die gute Rede in Kult und Literatur der griechischen Antike*, Heidelberg.
- HOWES, D., 2003, *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor.
- HOWES, D., 2005, *Empire of the Senses : the Sensual Culture Reader*, Oxford.
- HUNZINGER, Chr., 2013, À qui l'aède raconte-t-il l'histoire du dieu ? Figures du narrataire dans les *Hymnes Homériques*, dans R. Bouchon et al., *Hymnes de la Grèce antique : approches littéraires et historiques : actes du colloque international de Lyon, 19-21 juin 2008*, Lyon, p. 37-58.
- JANKO, R., 1982, *Homer, Hesiod and the Hymns : diachronic development in epic diction*, Cambridge.
- JUTTE, R., 2005, *A History of the Senses : from Antiquity to Cyberspace*, Cambridge.
- KAIMIO, M., 1977, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki.
- KELMAN, A., 2010, Rethinking the Soundscape, *Senses and Society*, 5 (2), p. 212-234.
- LARRAN, Fr., 2011, *Le bruit qui vole. Histoire de la rumeur et de la renommée en Grèce ancienne*, Toulouse.
- LUCE, J.-M., 1999, Le paysage delphique du XII^e à la fin du V^e siècle av. J.-C., *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 143^e année, N. 3, p. 975-995.
- LUCE, J.-M., 2008, *L'aire du pilier des Rhodiens (fouille 1990-1992), à la frontière du profane et du sacré*, avec les contributions de Ph. Marinval, L. Karali, K. Christanis, J. Renault-Miskovsky, St. Thiébault et M.-Fr. Billot (= *Fouilles de Delphes II*), Athènes.
- MILLER, A., 1986, *From Delos to Delphi : a literary study of the Homeric Hymn to Apollo*, Leiden.
- MONBRUN, Ph., 2007, *Les Voix d'Apollon. L'arc, la lyre et les oracles*, Rennes.
- NELIS-CLÉMENT, J., 2008, Le cirque et son paysage sonore, dans J. Nelis-Clément et J.-M. Roddaz (éd.), *Le cirque romain et son image*, Bordeaux, p. 431-458.
- PENTCHEVA, B., 2011, Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics, *Gesta*, 50, 2, p. 93-111.
- PERROT, S., 2013, *Musique et musiciens à Delphes de l'époque archaïque à l'Antiquité tardive*, Thèse soutenue en décembre 2013 à l'Université Paris-Sorbonne.
- PITTIA, S. et SCHETTINO, M. T. (dir.), 2012, *Les sons du pouvoir dans les mondes anciens*, Besançon.
- RENDU-LOISEL, A.-C., 2011, *Bruit et émotions dans la littérature akkadienne*, Genève, soutenue en mars 2011 à l'Université de Genève (en cours de publication aux PUM de Toulouse, parution prévue en 2015).
- REY, A., 1994, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris.
- SCHAFFER, R. M., 1979, *Le paysage sonore : toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Paris (trad. fr. de *The Tuning of the World. Toward a Theory of Soundscape Design*, 1977).
- SCHAFFER, R. M., 1993, *The Soundscape : our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester.
- STOLLER, P., 1989, *The Taste of ethnographic things. The Senses in Anthropology*, Philadelphia.

VINCENT, A., 2015, Paysage sonore et sciences sociales : sonorités, sens, histoire, dans S. Emerit, S. Perrot, A. Vincent (éd.), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives*, Le Caire (à paraître).

VLADOVA, T., 2009, Éditorial, *Images Re-vues* [En ligne], 7, mis en ligne le 20 avril 2011, consulté le 05 novembre 2013. <http://imagesrevues.revues.org/75>