



HAL
open science

Quo vadis, Nemesis? ou le grand enjambement d'un hymne païen à un chant chrétien

Sylvain Perrot

► **To cite this version:**

Sylvain Perrot. Quo vadis, Nemesis? ou le grand enjambement d'un hymne païen à un chant chrétien. Anne-Iris Muñoz; Antoine Foucher. Autour de l'enjambement, Presses Universitaires de Caen, pp.113-124, 2020, 978-2-84133-991-4. hal-03064479

HAL Id: hal-03064479

<https://hal.science/hal-03064479>

Submitted on 14 Dec 2020

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.

QUO VADIS, NEMESIS?
OU LE GRAND ENJAMBEMENT
D'UN HYMNE PAÏEN À UN CHANT CHRÉTIEN

Quo Vadis, Nemesis? Voilà une question provocatrice, associant une déesse païenne, la déesse de la vengeance divine, à une célèbre question chrétienne attribuée à l'apôtre Pierre¹. Et pourtant, le paradoxe n'est pas nouveau. Si la formule est mienne, la volonté de rapprocher Némésis de saint Pierre m'a précédé. Du reste, il n'est pas si aberrant de faire cohabiter paganisme et christianisme, si l'on accepte en l'occurrence quelques dizaines d'années d'écart entre le « *Quo vadis* » du futur martyr et la composition que Mésomède de Crète consacre à la déesse Némésis, peut-être à la demande de l'empereur Hadrien. Le grand écart est ailleurs, dans la réutilisation de la musique de Mésomède par M. Rószka en 1951 pour en faire un chant chrétien dans la bande originale du péplum *Quo Vadis* de Mervin Le Roy. Avant d'entrer dans les détails de ce retournement, laissons de côté la lyre grotesque de Néron, alias P. Ustinov, pour aller à la cour d'Hadrien, qui avait pour compositeur attiré le Crétois Mésomède, dont nous avons conservé plusieurs poèmes et surtout quatre partitions, quatre hymnes à des divinités païennes: la Muse, Calliope, le Soleil et enfin Némésis². Ces partitions nous sont parvenues par la tradition manuscrite, mais de manière inégale. Si le texte de l'hymne à Némésis est connu de plusieurs manuscrits³ – et ajoutons qu'un extrait est cité par Jean le Lydien, ce qui atteste la paternité de Mésomède⁴ –, la quasi-intégralité de sa musique n'est copiée que sur un seul, le *Neapolitanus Graecus* 262 (III C 4), f° 83r, daté des XIV^e-XV^e siècles. Il n'y a donc pas de leçon concurrente pour la musique et il faut s'en remettre à ce seul manuscrit, qui par ailleurs est incomplet, car quelques signes musicaux sont absents, notamment à la fin des vers 6 et 20⁵. En voici le texte:

-
1. *Actes de Pierre*, XXXV.
 2. Bellermann 1840; Jan 1890; Horna 1928; Pöhlmann 1994; Pöhlmann & West 2001, n° 28; Bélis 2003a et b.
 3. *Venetus Marcianus* app. cl. VI 10 (1300), f° 205v-206r; *Parisinus Coislianus graecus* 173, f° 222v; *Neapolitanus graecus* 262 (III C 4), f° 83r; *Venetus Marcianus graecus* 318, f° 228r.
 4. Joannes Laurentius Lydus, *De mensibus*, 6, 4: vers 7-8.
 5. La transcription que je propose est donc hypothétique pour ces syllabes et reprend celles qui ont été proposées précédemment (voir Pöhlmann & West 2001, n° 28).

Νέμεσι πτερόεσσα βίου ροπά,
 κυανῶπι θεά, θύγατερ Δίκας,
 ἄ κοῦφα φρυάγματα θνατῶν
 ἐπέχεις ἀδάμαντι χαλινῶ,
 ἔχθουσα δ' ὕβριν ὀλοᾶν βροτῶν 5
 μέλανα φθόνον ἐκτὸς ἐλαύνεις.
 Ὑπὸ σὸν τροχὸν ἄστατον ἀστιβῆ
 χαροπὰ μερόπων στρέφεται τύχα,
 λήθουσα δὲ πὰρ πόδα βαίνεις,
 γαυρούμενον αὐχένα κλίνεις. 10
 Ὑπὸ πῆχυν ἀεὶ βίοτον μετρεῖς,
 νεύεις δ' ὑπὸ κόλπον ὄφρῦν ἀεὶ
 ζυγὸν μετὰ χεῖρα κρατοῦσα.
 Ἴλαθι μάκαιρα δικασπόλε
 Νέμεσι πτερόεσσα βίου ροπά. 15
 Νέμεσιν θεὸν ἄδομεν ἀφθίταν,
 Νίκην τανυσίπτερον ὄμβρίμαν
 νημερτέα καὶ πάρεδρον Δίκας,
 ἃ τὰν μεγαλανορίαν βροτῶν
 νεμεσῶσα φέρεις κατὰ Ταρτάρου. 20

Némésis ailée, qui fais pencher la balance de la vie,
 Déesse à l'aspect bleu sombre, fille de la Justice,
 toi qui retiens la vaine arrogance des mortels
 de ton frein inflexible,
 haïssant la démesure funeste des hommes, 5
 tu chasses au loin la noire jalousie.
 Sous ta roue instable, qui ne laisse pas de trace,
 l'heureuse fortune des mortels tourne.
 Et tu avances ton pas à notre insu,
 tu fais ployer le cou du fier. 10
 Sous ta coudée sans cesse tu mesures la vie,
 et tu inclines la tête en fronçant les sourcils sans cesse,
 en tenant le joug dans ta main.
 Sois favorable, bienheureuse, et rends la justice,
 Némésis ailée, qui fais pencher la balance de la vie. 15
 Némésis, déesse immortelle, nous te chantons,
 Victoire robuste, aux ailes déployées,
 infaillible et parèdre de la Justice,
 toi qui, indignée par l'orgueil des hommes,
 les emportes dans le Tartare. 20

Hymne à Némésis

Mésomède de Crète

Je voudrais ici étudier la structure du poème sous l'angle privilégié de l'interaction entre harmonie, rythme et paroles, comme le veut Platon⁶. L'objectif est de voir par quels procédés mélodiques les vers sont reliés entre eux et, le cas échéant, si l'on trouve un phénomène équivalent à l'enjambement considéré ici dans une perspective syntaxique. Il s'agit principalement de présenter quelques éléments qui iraient dans le sens de ce que l'on pourrait appeler une agrafe musicale entre certains vers, mais l'on verra que seule l'interaction des trois éléments permet d'y voir une attache forte et non une coïncidence.

Caractéristiques générales

Avant de donner son nom à un roman d'Agatha Christie en 1971, Némésis est l'hypothèse de la vengeance divine, dont le principal sanctuaire se trouvait à l'époque classique à Rhamnonte⁷. C'est en Égypte que son culte est particulièrement répandu ensuite, en particulier à l'époque romaine qui associe la Némésis grecque à la *Fortuna* latine, ce qui lui vaut d'avoir comme attribut la roue, moins le symbole d'une chance aveugle que de la punition des arrogants⁸. Un syncrétisme avec Nikè lui ajoute des ailes et ses accointances avec Thémis, déjà à Rhamnonte, la font hériter aussi de la balance de la justice : elle est aussi parèdre de Dikè, épiclèse que l'on retrouve dans une dédicace à Milet un peu plus ancienne⁹. Tous ces attributs sont rappelés dans l'hymne qui nous occupe, avec la coudée, moins fréquemment attestée. Son culte est particulièrement développé sous les Antonins, et Trajan comme Hadrien frappent leur effigie sur leurs monnaies égyptiennes¹⁰. Il n'est donc pas étonnant que dans ce contexte Mésomède ait composé cet hymne.

L'*Hymne à Némésis* est composé en lydien diatonique, sans qu'il y ait la moindre métabole : on ne change pas d'harmonie. Si l'on regarde les notes utilisées, elles s'échelonnent de la parhypate des hypates à la paranète des disjointes : $\Gamma R \Phi C P M I Z E \bar{\Omega}$. Si aucune note intermédiaire ne manque, les tétracordes à chaque extrémité sont incomplets ; l'ambitus est donc d'une octave augmentée d'un ton. On verra plus loin l'incidence que cette tessiture a sur la transposition dans une tonalité moderne. Rythmiquement, il n'y a aucune notation, ce qui signifie que la mélodie suit la prosodie. Chaque vers est un dimètre anapestique, où le dernier anapeste est un demi-iambe¹¹. Il « manque » donc un temps bref pour avoir une carrure régulière. Musicalement, il est difficile de ne pas imaginer que la dernière longue n'ait pas été allongée, par crainte d'un décalage acrobatique ; on peut aussi envisager un silence à la fin de chaque vers, mais comme on le verra, le silence n'est pas toujours justifié. On a une structure en

6. Platon, *République*, III, 398c.

7. Pouilloux 1954 ; Petrakos 1997.

8. Hornum 1993, 27.

9. *Ibid.*, 45.

10. Lichocka 2004 ; voir aussi Bru 2008.

11. C'est ce que West nomme des vers *apokrota* : West 1982, 172-173.

vers assez marquée, qui devait être réalisée en seize temps brefs. À propos d'autres poèmes de Mésomède qui présentent le même rythme, les scholiastes, probablement byzantins, montrent leur embarras¹²:

ὡς μὲν πρὸς ὅλον τὸν στίχον ὁ ῥυθμὸς δωδεκάσημος· ἔνδεκα γάρ ἐστι συλλαβῶν, ἡ δὲ τοῦ στίχου τελευταία οὔσα τὸν τόπον ἐνός λείποντος χρόνου, ὅτι δωδεκασύλλαβος ὁ στίχος ἐστίν, ἡ τελευταία συλλαβὴ γ' χρόνων ἐστίν.

Pour ce qui est du vers tout entier, le rythme est à douze temps: il est en effet constitué de onze syllabes, mais la dernière syllabe du vers occupe la place du temps qui manque, puisque c'est un vers de douze syllabes, la dernière syllabe est faite de trois temps.

Ici δωδεκάσημος est clairement synonyme de δωδεκασύλλαβος, ce qui est plutôt une manière byzantine de concevoir le rythme. Dans les traités antiques, δωδεκάσημος signifie en effet douze temps brefs, et non douze syllabes¹³. On pourrait penser à première vue que les quantités de voyelles n'importent guère, avec une équation entre temps et syllabe; cependant, la remarque finale sur le nombre de temps renvoie bien à une métrique qui tient compte des quantités des voyelles¹⁴. Quoi qu'il en soit, il y a selon le scholiaste une vraie difficulté dans le rythme du vers: il ne paraît pas naturel qu'il soit impair et n'ait que onze temps. Le vers de Mésomède est constitué de onze syllabes, mais pour le scholiaste le vers « originel » est fait de douze syllabes. La douzième syllabe est ainsi considérée comme manquante. Par ailleurs, si on lit le vers comme un dimètre anapestique auquel il manque une brève, il faut accepter que la dernière syllabe, normalement une longue, soit augmentée d'un temps bref pour observer la carrure originelle du dimètre anapestique. C'est le jeu de jambes qui permet d'avoir l'illusion d'un vers à douze syllabes. Ce qui est sûr, c'est qu'il sentait le besoin de rajouter un temps à la fin, comme dans l'*Hymne au Soleil* que j'avais étudié dans un précédent travail¹⁵. Pour finir sur la rythmique du poème, il faut encore dire que certains vers n'ont que dix syllabes (les vers 3, 4, 6, 9 et 10)¹⁶: il n'y a pas de demi-iambe à la fin, mais seulement une longue. On peut donc supposer qu'il y avait un silence de deux temps en fin de vers, mais la notation musicale avec le signe du λείμμα donne la bonne interprétation: la longue pénultième est augmentée d'un temps bref, probablement pour conserver l'allure générale du vers.

Structure mélodique de l'hymne

Pour simplifier l'exposé sur les questions mélodiques, il paraît opportun de procéder groupe de vers par groupe de vers. Cependant, il convient de remarquer d'emblée la

12. *Ottobonianus graecus* 59 (XII^e-XIV^e siècle).

13. Anonymes de Bellermann, § 99.

14. Selon Pöhlmann 1970, 29, le scholiaste confond temps et syllabes.

15. « Silence et cadence dans l'esthétique musicale grecque: de la théorie à la pratique », à paraître.

16. Le vers 13 n'a quant à lui que neuf syllabes: on reviendra plus loin sur cette irrégularité.

structure d'ensemble de l'hymne afin d'en percevoir tous les échos au fur et à mesure. L'hymne est divisé très nettement en deux parties, comme peut le faire attendre la répétition à l'identique du premier vers au vers 15. On est donc dans un déséquilibre de 15 + 5 vers, soit à deux reprises un nombre impair. Cependant, du point de vue sémantique, il semble douteux que nous ayons là deux structures annulaires (à en juger par la répétition du nom de la déesse) qui se succèdent indépendamment l'une de l'autre. En réalité, elles sont intimement liées par la répétition de la racine $\pi\tau\epsilon\rho$ - au vers 15 et au vers 17. On pourrait imaginer que le centre général du poème soit plutôt l'invocation à Némésis immortelle au vers 16. Ajoutons que l'idée d'une forme circulaire est lexicalement marquée par le verbe $\sigma\tau\rho\acute{\epsilon}\phi\epsilon\tau\alpha\iota$ au vers 8, précédé du substantif $\tau\rho\omicron\chi\acute{o}\varsigma$. Disons-le d'emblée : ce n'est certes pas *Gretchen am Spinnrad*, mais c'est *Nemesis am Rad*. La roue de la fortune, qui élève les humbles et renverse les superbes, est inscrite dans la forme du poème et l'enchaînement de l'ensemble prend ici tout son sens.

Avant de rentrer dans le détail, il faut faire un point de méthodologie et de vocabulaire. Quand on a la chance de disposer de la notation mélodique, il paraît de bonne méthode de considérer les intervalles que fait la voix entre la fin d'un mot et le début d'un mot suivant. Cet outil que sont les intervalles est bien connu des textes théoriques, mais comme nous avons perdu les traités ou chapitres de traités consacrés à la composition mélodique, on ne saurait tirer argument de ces textes pour savoir à quel moment de son travail le compositeur réfléchissait aux intervalles. Néanmoins, les intervalles forment un squelette essentiel et il est raisonnable de penser qu'ils peuvent avoir une fonction particulière de mise en exergue des mots. Ce qui est certain d'après les textes, c'est que tous les intervalles ne se valent pas et certains étaient jugés plus beaux que d'autres, plus harmonieux, ceux que les Grecs appelaient « consonants ». Si l'on regarde les intervalles à la fin de chaque vers, on remarque que les transitions mélodiques sont de trois types. M'appuyant sur la méthode que j'ai mise en œuvre dans ma thèse de doctorat¹⁷, je propose d'identifier dans un premier temps les intervalles consonants, les $\sigma\mu\phi\omega\acute{\nu}\iota\alpha$, qui sont au cœur de l'esthétique musicale grecque : dans notre texte, ce sont la quarte ($\delta\iota\grave{\alpha}$ τεσσάρων) et la quinte ($\delta\iota\grave{\alpha}$ πέντε). Ensuite, on a ce que l'on pourrait appeler le degré zéro de l'intervalle, c'est-à-dire la reprise de la même note (en grec $\pi\epsilon\tau\tau\epsilon\acute{\iota}\alpha$)¹⁸, qui peut fonctionner soit comme un élément de continuité (puisque la ligne mélodique ne change pas), soit comme un effet de relance (autrement dit un point d'appui pour la suite, tel un pied d'appel). Ces deux phénomènes sont *a priori* contradictoires et ne peuvent donc être distingués que par d'autres critères. Tout se joue alors dans l'interprétation, mais ce n'est jamais une coupure forte. Enfin, les intervalles non consonants (ton et diton) sont la marque de la poursuite du mouvement mélodique sans saut marqué de la voix. L'hymne étant écrit en diatonique, on pourrait trouver des demi-tons, mais Mésomède n'en a pas fait usage quand il s'agit de passer d'un vers à un autre.

17. Perrot 2013, 536-552.

18. Voir par exemple Cléonide, *Introduction harmonique*, 14.

Comme on l'a vu, le premier vers est répété au vers 15, mot pour mot : sont ici spécifiés les principaux attributs de Némésis, les ailes et la roue, et son action sur la vie humaine. De ce premier vers, on passe au suivant par un intervalle de quarte descendante, soit la συμφωνία par excellence ; cet intervalle correspond clairement à une fin rythmique et syntaxique, ce qui semble indiquer un effet de coupure. Je propose donc de respecter ici un silence d'un temps.

Du vers 2 au vers 3, on trouve un exemple de πεττεία, la répétition d'une même note qui marque une pause mais faible, puisque le vers 3 commence avec un pronom relatif : la phrase donc se poursuit. Néanmoins, le spondée initial du vers 3 ainsi que l'intervalle de quinte ascendante entre ἄ et κοῦφα montrent que cette nouvelle unité syntaxique est bien détachée de ce qui précède. Il y a donc de bonnes raisons de penser qu'il y a ici un silence. Les vers 3 et 4 quant à eux forment un tout avec une πεττεία qui ici est une pure continuité de la mélodie, sans pause. Nous avons ici une forme d'agrafe mélodique, qui empêche de prendre les membres séparément, ce qui conduit à allonger la dernière syllabe pour garder la mesure.

En revanche, il y a une rupture syntaxique forte entre les vers 4 et 5 avec la particule δέ au début du vers 5, alors qu'on trouve une fois de plus la figure de πεττεία. C'est donc le sens qui marque ici une pause, qui mélodiquement n'est pas évidente si on s'en tient à ce seul intervalle. Toutefois, si l'on regarde comment se comporte la mélodie avant et après, on voit bien la différence. En effet, entre les vers 4 et 5, certains effets rythmico-mélodiques accentuent la coupure : l'allongement de la syllabe λι dans χαλινῶ sur trois temps et la décomposition de la syllabe finale témoignent d'une forme de cadence qui clôt le phrasé, tandis que le changement initial de rythme (un spondée à la place de l'anapeste : ἔχθουσα) marque le début d'un autre mouvement mélodique : ce phénomène est accentué par la très longue πεττεία.

Les vers 5 et 6 forment une unité avec un petit intervalle (un ton-et-demi). La figure de la mélodie sur la syllabe finale de βροτῶν (quarte descendante) accentue la continuité, ce saut de quarte étant immédiatement suivi par une décomposition de la quarte en tons descendants. Il manque la fin du vers 6 mais on a l'impression que le vers 7 appartient sémantiquement aux deux vers précédents, formant un ensemble du type 2 + 1, cette structure étant marquée par un silence d'un temps à la fin du vers 6. C'est le parallélisme de construction « participe féminin + ὑπό + rime en -εις » qu'on a aussi en 9-11 qui permet de le penser : ἔχθουσα / λήθουσα + ὑπό + ἐλαύνεις / μετρεῖς. Le vers 7 pourrait en fait constituer une transition mélodique entre le vers 6 et le vers 8, dans lequel on pourrait reconnaître le centre de la première partie.

Le vers 8 semble être en effet le cœur d'une structure annulaire, pour plusieurs raisons. Le verbe στρέφεται tout d'abord semble avoir quelque chose de méta-poétique, puisque le poème tourne comme la roue (τροχός), mais c'est l'inclinaison de la balance (ρόπά) qui se dissimule dans les sonorités des deux premiers mots du vers 8 : χαροπὰ et μερόπων. Est-ce un moment de bascule du poème ? Les jeux de sonorité y sont importants, puisque l'on trouve dans le vers précédent deux mots qui commencent par les trois mêmes lettres : ἄστατον et ἀστιβῆ. L'idée que se trouve ici un poids, peut-être plus qu'un centre, peut être confirmée par le fait que le vers 10 est syntaxiquement détaché

par la particule δέ, ce qui montre qu'on passe à un autre temps de la composition, qui nous mènera plus loin à la borne, comme une forme de relance, d'indice de ce qui arrivera plus loin. La métaphore de la course de chars qu'est la vie des mortels, dont l'aurige n'est autre que Némésis, irait dans le sens de cette interprétation.

La nouvelle unité initiée par le vers 9 est bien soulignée par la figure de *πτετρία* exactement parallèle à celle du vers 5. Les vers 9 à 11 semblent bien former la même unité 2 + 1 que précédemment (vers 5-7), comme on le voit à la syntaxe mais aussi à la reprise des thèmes, notamment l'hybris des mortels et la marche inéluctable de Némésis, cette fois pédestre. Mélodiquement, il y a bien une séparation entre les vers 9-10 (dont l'enchaînement mélodique est évident avec une descente s'achevant sur un allongement de la dernière syllabe) et le vers 11, comme en syntaxe du reste, par une descente de quinte qui appelle selon moi un silence à la fin du vers 10. Ce groupe de 2 + 1 vers est encadré par la particule δέ qu'on retrouve au début du vers 12.

La transition entre les vers 11 et 12 est marquée par une quarte ascendante, soulignant le passage à une autre unité syntaxique. Un silence se fait assez naturellement en fin de vers. Le début du vers 12 est remarquable par la quinte descendante, asymétrique par rapport à la quarte, ce qui conforte l'idée d'une pause entre les vers 11 et 12.

Les vers 12-13 vont clairement ensemble sur le plan syntaxique, mais il est vrai qu'ils sont séparés par une quarte descendante qui pourrait faire penser à un détachement. Toutefois, le tracé mélodique, par l'effet de miroir, montre bien qu'en réalité il faut entendre deux quarts consécutives, une ascendante puis une descendante, qui relie bien les deux vers : on en conclut à un allongement de la dernière syllabe du vers plutôt qu'à une pause. Par ailleurs, il est probable que cette quarte serve à mettre en valeur le premier mot du vers 13, ζυγόν, un mot clé du poème, à plusieurs titres. C'est tout d'abord un attribut de Némésis que la balance de la justice. Le sens de « joug » n'est toutefois pas exclu. Ces deux vers répondent en effet aux vers 3-4 qui évoquent le rôle des chevaux maintenus par la bride, ce qui est une autre manière de plier des animaux à la volonté d'un conducteur. Le verbe κρατέω reprend en cela le verbe ἀδάμαντι. En outre, il existe un problème de métrique dans ce vers, qui ne commence que par une seule brève. Pour des raisons mélodiques, plutôt qu'un silence en début de vers, on a tendance à préférer un allongement de la brève en longue sur la première syllabe de ζυγόν. Peut-être est-ce là un jeu de Mésomède que de bouleverser la longueur de cette syllabe précisément sur le mot qui indique une forme de stabilité, mais comme Némésis fait toujours pencher la balance, la démarche devient bancal. Le genre humain, qui ploie sous le joug, ne peut que claudiquer.

Le vers 14 est séparé syntaxiquement de ce qui précède par l'injonction à l'impératif aoriste, sans que l'intervalle soit particulièrement remarquable : c'est la figure de *πτετρία* et le spondée initial qui invitent à marquer une pause à la fin du vers précédent. Quant au vers 15, le seul fait qu'il soit une reprise du début du poème montre son statut de clôture. On n'est donc pas surpris qu'une quinte ascendante sépare les vers 14 et 15. C'est peut-être ici la borne à franchir pour passer à la fin du poème, qui repose sur un effet de surprise : la reprise du premier vers pourrait faire croire à une fin, mais la course de Némésis reprend.

Ce passage en revue de la structure syntaxique, rythmique et mélodique de la première partie de l'hymne montre que si agrafe mélodique il y a, elle ne peut exister que si elle entre en interaction avec d'autres critères. La mélodie peut être un élément supplémentaire, mais elle n'est pas suffisante en soi. C'est la rencontre de plusieurs éléments qui crée ou non l'agrafe. On peut le vérifier dans les cinq vers restants, qui forment une plus petite structure annulaire, avec Némésis de part et d'autre et la Dikè au centre. Cette seconde partie s'ouvre avec une nouvelle invocation à Némésis, ce qui fait écho au début du poème et donc à la fin de la première partie, mais il y a une particularité : l'interprète de l'hymne utilise un marqueur d'énonciation à la première personne du pluriel, identifiant ainsi les acteurs de la *performance*. Les vers 16 et 17 s'enchaînent assez bien, car il n'y a pas d'intervalle remarquable : on est conduit à allonger la dernière syllabe.

Quant à la transition entre les vers 17 et 18, la *πεττεία* pourrait faire penser à une continuité. Mais il y a bien plutôt ici une pause, comme le montrent le spondée initial et l'intervalle de quinte ascendante sur *νημερτέα*, qui lance un nouveau mouvement mélodique s'achevant sur la figure de la justice. Ce phrasé se clôt d'ailleurs sur un intervalle de quinte descendante entre les deux syllabes *Δίκας*. Il semble donc logique ici de faire une pause après cet intervalle, ce qui revient à isoler ce vers central entre deux silences. Or le détachement de ce vers est appuyé par le jeu phonique entre *νημερτέα* et *Νέμεσις*. En revanche, les vers 19 et 20 sont bien liés entre eux, car il n'y a pas d'intervalle remarquable : il convient donc d'allonger la dernière syllabe de *βοτῶν* et d'enchaîner avec la suite.

Ces cinq vers constituent en somme une sorte de résumé de ce qui précède avec les principaux éléments : le nom de la déesse, ses attributs (ailes, balance de justice), son rôle dans la vie humaine. Il n'y a aucun intervalle interlinéaire remarquable dans ce groupe de cinq vers, ce qui laisse vraiment penser qu'ils forment un tout. Il se pourrait en définitive que le centre du poème se trouve plutôt aux vers 15-16, avec la figure de la Justice de part et d'autre, aux vers 14 et 18. On s'étonnera peut-être de l'asymétrie entre les deux moments du poème, à moins de considérer qu'il y a là une recherche mimétique : la balance de la Justice n'est pas stable, elle penche toujours d'un côté ou de l'autre, interprétation que Mésomède suggère tout au long du poème.

Ce que l'arrangement de Rószka nous apprend

Paradoxalement, c'est dans l'arrangement moderne de M. Rószka que l'on peut trouver une confirmation à notre analyse d'une forme d'enjambement mélodique. En effet, reprenant une partie de la mélodie, Rószka l'adapte à des vers qui sont très clairement découpés, sans enjambement. Ce peut donc être une contre-épreuve de voir comment un compositeur moderne a utilisé les intervalles antiques. C'est une autre manière de réfléchir à cette interaction.

Commençons par situer le contexte de cette adaptation. *Quo Vadis*, c'est d'abord un roman d'Henryk Sienkiewicz primé du Nobel en 1905, adapté à Hollywood et Cinécittà en 171 minutes par Mervyn Le Roy en 1951 avec P. Ustinov campant Néron,

D. Kerr la chrétienne Lygie et R. Taylor le séduisant militaire (mais quelque peu lourdaud). *Quo Vadis*, c'est une histoire d'amour entre Marcus et Lygie, sur fond de persécutions chrétiennes et d'incendie de Rome. C'est une galerie de personnages chatoyante, avec Pierre et Paul en vacances romaines, Pétrone se christianisant non loin de Sénèque et Lucain, Poppée étranglée par Néron et Néron poignardé par une esclave adepte du poisson. *Quo Vadis*, c'est aussi une formule latine qui vient des *Actes de Pierre*, lequel apôtre aurait rencontré le Christ en fuyant Rome sur la Via Appia. À son *Quo Vadis, Domine?*, Jésus aurait répondu *Venio Romam iterum crucifigi*¹⁹.

M. Rósza récupère la mélodie de l'*Hymne à Némésis* pour une séquence bien particulière. Il ne reprend pas l'intégralité du morceau : il a utilisé la mélodie des quatre premiers vers seulement, pour en faire un chant chrétien. Persécutés, les Chrétiens chantent. Et ils entonnent le cantique suivant, réécrit pour la circonstance en anapestes et anapestes catalectiques :

*By the light of the dawn on a glorious day
In his triumph the Son of God arose
And the trumpets of angels made greeting
Christ is king, Christ is king, alleluia
Lift your eyes and your hearts to the glory on high,
of the Lord who arose on that Paschal day,
He shall reign, he shall reign eternal,
Christ is king...*

Dans l'excellent article qu'il a consacré à la musique du péplum²⁰, C. Vendries pense que c'est pour ses qualités mélodiques et rythmiques que l'*Hymne à Némésis* a été choisi par Rósza, qui avait pourtant à sa disposition l'hymne chrétienne d'Oxyrhynchus²¹. Précisons les choses : reprendre telle quelle l'hymne d'Oxyrhynchus n'a pas de sens sous Néron, puisque c'est une hymne trinitaire qui ne peut avoir été écrite qu'après le concile de Nicée. Et la musique en est mutilée, tandis que l'ensemble est conservé pour l'*Hymne à Némésis*, à quelques notes près il est vrai, mais les quatre premiers vers le sont intégralement. Ensuite, Mésomède est plus proche de Néron que l'hymne chrétienne, qui date du début du IV^e siècle. Cependant, il y a aussi des raisons techniques : c'est une partition facile à harmoniser, car la tessiture est telle qu'on peut facilement en faire une mélodie en *fa* majeur, que Rósza a transposée en *do* majeur, où la dominante *sol* est très présente (le morceau se termine sur un accord de dominante²²). Enfin, il y avait peut-être une raison symbolique, Némésis étant la justice divine et *Quo Vadis* est bien un film sur le châtement infligé par le Dieu des Chrétiens aux partisans de la démesure, Poppée et Néron, lequel perd la vie par l'entremise d'une chrétienne.

19. *Actes de Pierre*, XXXV.

20. Vendries 2015, § 30.

21. Pöhlmann & West 2001, n° 59.

22. La dominante est le cinquième degré de la gamme en musique occidentale.

Voici ce qu'en dit Rószka lui-même :

*I selected a melody from a Greek hymn which had the beauty and fervor needed for the Christians to fling in the arena. The Hymn to Nemesis which was discovered by Vincenzo Galilei in the 17th century but dates from the 2nd century, seemed to me perfect for this purpose*²³.

Rószka n'a donc conservé que la mélodie des quatre premiers vers, en détachant bien chacun d'eux, par une césure syntaxique forte entre les vers 3 et 4. Pour bien délimiter les phrasés mélodiques, il a repris la figure de $\pi\epsilon\tau\tau\epsilon\iota\alpha$, mais il a multiplié le nombre de notes répétées ou allongé certaines, de telle sorte qu'on est obligé de marquer un temps d'arrêt entre chaque vers. Il n'y a donc plus la moindre trace d'agrafe, ce qui peut constituer une contre-épreuve pour Mésomède. Il faut bien concéder qu'une même mélodie peut donner le sentiment de césures ou d'agrafes : c'est donc l'interaction avec le rythme et la syntaxe qui détermine s'il y a continuité ou rupture.

Pour conclure, on signalera que Rószka utilise le motif à deux reprises dans le film. Tout d'abord, il figure dans l'intrigue elle-même : une voix soliste l'entonne, puis le chœur des Chrétiens reprend le thème, rejoint par les trompettes et un orchestre complet (cordes, cuivres, percussions – timbales et cymbales). On retrouve ensuite le thème dans le finale, après la formule tirée de l'Évangile de Jean « *I am the Way, and the Truth, and the Life* »²⁴, dans une autre orchestration. Le premier instrument que l'on entend est l'orgue, puis entrent les cuivres et les cordes avec le chant à quatre voix, auxquels sont rajoutés des contrechants. La fin est en apothéose, avec l'introduction des cloches tubulaires, du glockenspiel et du piccolo dans un motif qui a peut-être été inspiré par le finale de la *Grande Pâque Russe* de N. Rimsky-Korsakov.

Sylvain PERROT

CNRS (UMR 7044 – Archimède)

23. Rószka 1951.

24. Jn 14, 6.

Références bibliographiques

- BÉLIS A. (2003a), « Un *lyrikos* de l'époque des Antonins : Mésomède de Crète », in *La poésie grecque antique*, J. Jouanna, J. Leclant (éd.), Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Cahiers de la Villa Kérylos ; 14), p. 223-235.
- BÉLIS A. (2003b), « Le péan de Berlin, une relecture », *REG*, t. 116, n° 2, p. 537-558.
- BELLERMANN F. (1840), *Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes: Text und Melodien nach Handschriften und den alten Ausgaben bearbeitet*, Berlin, Alb. Förstner.
- BRU H. (2008), « Némésis et le culte impérial dans les provinces syriennes », *Syria*, t. 85, p. 293-314.
- HORNA K. (1928), *Die Hymnen des Mesomedes*, Vienne, Hölder – Pichler – Tempsky (Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte ; 207, 1).
- HORNUM M.B. (1993), *Nemesis, the Roman State and the Games*, Leyde, Brill (Religions in the Graeco-Roman World ; 117).
- JAN C. v. (1890), « Die Handschriften der Hymnen des Mesomedes », *NjB*, 36 (60), 141, p. 679-688.
- LICHOCKA B. (2004), *Némésis en Égypte romaine*, Mayence, Ph. v. Zabern.
- PERROT S. (2013), *Musiques et musiciens à Delphes, de l'époque archaïque à l'Antiquité tardive*, thèse de doctorat d'archéologie grecque, Université de Paris-Sorbonne, 2 vol. (dactyl.).
- PETRAKOS V. (1997), « La forteresse de Rhamnonte », *CRAI*, t. 141, n° 2, p. 605-630.
- PÖHLMANN E. (1970), *Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung. Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, Nuremberg, Verlag Hans Carl.
- PÖHLMANN E. (1994), « Musiktheorie in spätantiken Sammelhandschriften », in *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne, Festschrift für Hellmut Flashar*, A. Bierl, P. Möllendorf, S. Vogt (éd.), Stuttgart – Leipzig, B.G. Teubner, p. 182-194.
- PÖHLMANN E., WEST M.L. (2001), *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press.
- POUILLOUX J. (1954), *La forteresse de Rhamnonte : étude de topographie et d'histoire*, Paris, De Boccard (BEFAR ; 179).
- RÓLSA M. (1951), « The Music in *Quo Vadis* », *Film Music*, t. 11, n° 2, n. p.
- VENDRIES C. (2015), « La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963). Entre reconstitution et réinvention », *MEFRA*, t. 127, n° 1, mis en ligne le 10 / 07 / 2015, consulté le 26 / 01 / 2017, <http://mefra.revues.org/2791>.
- WEST M.L. (1982), *Greek Metre*, Oxford, Oxford University Press.