



Musique et lien(s) : l'exemple des hymnes delphiques à Apollon (128-127 av. J.C.)

Sylvain Perrot

► To cite this version:

Sylvain Perrot. Musique et lien(s) : l'exemple des hymnes delphiques à Apollon (128-127 av. J.C.). JDH SHS UHA, 2022, pp.149-158. hal-03778574

HAL Id: hal-03778574

<https://hal.science/hal-03778574>

Submitted on 20 Sep 2022

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.

Copyright

Musique et lien(s) : l'exemple des hymnes delphiques à Apollon (128-127 av. J.C.)

Sylvain Perrot
CNRS
ARCHiMède (UMR 7044)

Pour citer cet article : Sylvain Perrot, « Musique et lien(s) : l'exemple des hymnes delphiques à Apollon (128-127 av. J.C.) », in *JDH SHS UHA*, n° 1, *Lien(s)*, Journées Doctorales des Humanités et des Sciences Humaines et Sociales 2021, sous la direction de Carole Martin et Régine Battiston, juin 2022, p. 149-158 (version en ligne, <https://jdhuha.hypotheses.org/>).

Résumé

Afin d'explorer les différentes modalités du lien qui se manifestent dans les pratiques musicales antiques, je prendrai l'exemple de deux hymnes interprétés à Delphes par des artistes athéniens en 128-127 av. J.C. C'est tout d'abord un lien social, puisque les hymnes ont été exécutés par une corporation de musiciens, qui ont l'habitude de travailler ensemble et qui pour certains ont même des liens familiaux. C'est ensuite un lien politique entre les cités d'Athènes et de Delphes, puisque ce sont des citoyens athéniens qui font une démonstration de force dans le sanctuaire, car il y a alors des enjeux de pouvoir à Delphes, y compris avec Rome. C'est enfin un lien culturel, puisque les hymnes sont des offrandes à Apollon, et le premier hymne notamment évoque cette relation du *do ut des* qui se matérialise par la montée de l'encens et des sons vers les dieux ouraniens.

Mots-clés : musique, hymnes, Delphes, Athènes, époque hellénistique.

Abstract

Music and Link(s): The Example of the Delphic Hymns to Apollo (128-127 BCE)

In order to explore the different ways of creating links in the ancient musical practices, I consider the example of two hymns, which were performed in Delphi by Athenian artists in 128-127 BCE. This is first a social link, since the hymns were sung by a corporation of musicians, who are used to working together and who may have familial relationships. This is also a political link between the city-states of Athens and Delphi, since the artists are Athenian citizens who display their power in the sanctuary: at that time, there are strong political issues, especially involving Rome. Finally, it is a religious link, as far as the hymns are dedicated to Apollo; the first hymn expresses clearly the relation of *do ut des* between mortals and immortals, which is characterized here by the ascent of incense and sounds up to the ouranian gods.

Keywords: music, hymns, Delphi, Athens, Hellenistic period.

En ces temps de pandémie, on mesure à quel point la musique est un lien social important dans notre culture, que ce soit dans la pratique conjointe vocale et instrumentale (orchestres professionnels ou amateurs), dans la synergie entre les arts (opéra, cinéma) ou tout simplement dans les relations amicales et solidaires qui se nouent entre artistes. C'est tout aussi vrai dans l'Antiquité où aucune activité humaine ne se conçoit sans musique, du travail le plus laborieux (pétrissage du pain, vendanges, etc.) aux manifestations cultuelles d'apparat (processions, sacrifices, concours, etc.), dont nous avons un exemple particulièrement éclairant à Delphes, sanctuaire oraculaire panhellénique dédié à Apollon, où avaient lieu les plus grands concours musicaux de l'Antiquité.

Le 5 juin 1893, à en juger par le *Journal de la Grande Fouille*¹ de Delphes, les archéologues de l'École française d'Athènes mettent au jour des fragments de blocs inscrits qui attirent leur attention : si l'inscription est constituée, comme ils s'y attendent, de lignes de texte grec, ils sont interpellés par le fait qu'un espace a été aménagé entre chacune de ces lignes, espace dans lequel on voit des signes qui, beaucoup plus espacés les uns des autres, ont été gravés au-dessus des voyelles du texte grec. En outre, ces signes ressemblent pour certains d'entre eux aux lettres de l'alphabet. Aussitôt est suggérée l'idée qu'il s'agit d'une notation métrique (c'est-à-dire une manière de noter le rythme du texte) ou d'une notation musicale (au sens de notation mélodique). L'état des blocs ne permet guère de saisir alors l'ampleur de la découverte, qui au demeurant s'est faite pendant la fouille d'un bâtiment identifié assez rapidement comme le trésor des Athéniens, décrit par Pausanias, auteur au II^e siècle de notre ère d'une *Périégèse*, c'est-à-dire d'un tour de Grèce dans lequel il donne à son lecteur des éléments à la fois topographiques, historiques et mythologiques sur les sites qu'il parcourt². Le livre X, consacré à la Phocide, réunit ainsi des indications précieuses sur l'organisation du sanctuaire pythique. À la fin de l'année 1893, la connaissance de l'énigmatique inscription progresse : de nouveaux blocs sont déterrés et leur étude est confiée à Henri Weil pour le texte, qui se révèle assez rapidement être de nature poétique, et à Théodore Reinach pour les signes musicaux. Dans les années et les décennies qui suivent, plusieurs études sont consacrées à ces inscriptions qui correspondent en fait à deux hymnes au dieu Apollon³.

L'inscription qui nous donne le texte et la musique de ces hymnes indique pour chacun, en préambule, le nom des compositeurs ainsi que le genre poético-musical auquel ils appartiennent. Dans le premier cas, le compositeur est Athēnaios, fils d'Athēnaios, d'Athènes, et il est crédité d'un péan et de ce qui était probablement un hyporchème, un genre étroitement associé à la danse, dont il ne reste que quelques bribes. Quant au second, Limēnios, fils de Thoinos, également d'Athènes, il est l'auteur lui aussi d'un péan et d'un *prosodion*, c'est-à-dire un chant processionnel, ce qui se vérifie dans l'inscription puisque le schéma rythmique n'est pas le même : le péan, comme celui d'Athēnaios, est écrit en cellules de cinq temps (désignées dans la théorie antique comme des péons et des crétiques), tandis que le *prosodion* est composé dans un type de vers qu'on nomme glyconien.

¹ *Journal de la Grande Fouille*, feuillet n° 35, « lundi 5 juin ».

² Pour les monuments et plus généralement la topographie delphique, on se reportera à Jean-François Bommelaer, Didier Laroche, *Guide de Delphes* (deuxième édition revue et augmentée), Paris, De Boccard, « Sites et monuments », 2015.

³ Pour la bibliographie récente, cf. Annie Bélis, *Corpus des inscriptions de Delphes, tome III : Hymnes à Apollon*, Paris, De Boccard, 1992 ; Egert Pöhlmann, Martin L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press, n° 20-21, 2001 ; Veronica Marsa, *Himnos Delficos dedicados a Apolo : analisis historico y musical*, Castellón, Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2008 ; Stefan Hagel, *Ancient Greek Music: A New Technical History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 281-285.

Par chance, le recoupement de plusieurs inscriptions a permis de mettre en évidence que ces hymnes ont été interprétés en 128-127 avant notre ère⁴ par une compagnie de musiciens athéniens dans le cadre d'une manifestation culturelle qui portait le nom de Pythaïde⁵ : quand ils observaient un phénomène météorologique particulièrement remarquable, un « signe sacré », depuis le mont Parnès en Attique, les Athéniens décidaient d'organiser une grande procession vers le sanctuaire de Delphes, situé sur les flancs du mont Parnasse, dont l'éclat était assuré par la présence d'une délégation officielle, de musiciens et de chanteurs.

Je voudrais donc prendre ici l'exemple de cette manifestation dont le contexte est assuré, à la fois en termes de datation et de situation géographique, pour montrer dans quelle mesure la musique permet de créer des liens dans la culture grecque antique. Ces liens se nouent dans différents domaines. Il s'agit tout d'abord de liens sociaux, en ce que les artistes sont amenés à se côtoyer pendant le voyage et à jouer ensemble, et même familiaux, car il semble bien que les grandes compagnies de musiciens qui se mettent en place à l'époque hellénistique accueilleraient en leur sein les fils de certains membres. Ce sont aussi des liens politiques, dans la mesure où les musiciens qui viennent à Delphes d'une part appartiennent au même corps civique et d'autre part réaffirment le lien ancestral qui unit les cités d'Athènes et de Delphes. Enfin, ce lien est culturel, car la Pythaïde n'a de sens sans le sacrifice qui est offert au dieu Apollon, les deux hymnes étant un moyen pour les Athéniens de s'assurer la faveur d'Apollon Pythien.

1. La musique, un lien social et familial entre artistes

Les deux hymnes à notation musicale appartiennent à un dossier plus important qui regroupe toutes les inscriptions relatives aux Pythaïdes athéniennes et qui ont été gravées sur le mur Sud du trésor des Athéniens, selon l'usage antique, bien vérifié à Delphes, qui veut que les inscriptions relatives à une cité soient faites sur un monument érigé par la cité en question. Il est donc naturel que les Athéniens aient gravé ces textes sur le trésor qu'ils ont consacré au dieu Apollon à Delphes : le monument constituait déjà un élément patrimonial, en ce qu'il a été bâti au début du V^e siècle avant notre ère et consacré après la célèbre victoire de Marathon remportée sur les Perses lors de la première guerre médique, en 490. Peu à peu, l'édifice s'est couvert d'inscriptions et à la fin du II^e siècle, plusieurs d'entre elles concernent quatre Pythaïdes qui se sont échelonnées entre 138-137 et 97-96 avant notre ère. Les dates en sont connues par la mention des magistrats athéniens, si bien que l'on désigne chaque Pythaïde par le nom de l'archonte athénien : Timarkhos (138-137), Dionysios (128-127), Agathoklēs (106-105) et Argeios (97-96 avant notre ère).

On a conservé pour ces Pythaïdes le nom des participants et celui de Limēnios figure dans celle de la Pythaïde de Dionysios⁶. La délégation à proprement parler se compose de la façon suivante : le chef de la délégation (*architheōros*), quatre envoyés officiels (*theōroi*), un maître de chœur et trente-neuf chanteurs pour interpréter le péan. Mais la suite de l'inscription nous apprend que d'autres artistes sont venus pour présenter des récitals : deux joueurs d'*aulos* (*aulētai*), sept joueurs de cithare (*kitharistai*), un chanteur spécialisé dans le chant accompagné d'*aulos* (*aulōidos*), deux citharodes (*kitharōidoi*), dix artistes de théâtre et deux autres instructeurs de chœur. Il est probable que les instrumentistes aient eux aussi participé à l'exécution des hymnes.

⁴ Voir en dernier lieu Simone Follet, « Chronologie attique et chronologie delphique (II^e s. a.C. – I^{er} s. p.C.) », *Topoi* 8, 1998, p. 246. Les années athénienne et delphique commencent en été, ce qui fait qu'elles correspondent à deux de nos années civiles. Comme nous ignorons le mois de la manifestation, on ne saurait trancher entre 128 et 127.

⁵ Robert Parker, *Athenian Religion. A History*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 247.

⁶ Gaston Colin, *Fouilles de Delphes*, tome III, *Épigraphie*, vol. 2, Les inscriptions du Trésor des Athéniens, n° 47, Athènes, École française d'Athènes, Paris, De Boccard, 1909-1913.

Ces artistes sont membres de la compagnie des technites dionysiaques d'Athènes, c'est-à-dire une association rassemblant des artistes de musique (chanteurs comme instrumentistes) et de théâtre (acteurs, costumiers...) qui était placée sous le haut patronage du dieu Dionysos, dieu de la vigne et du théâtre. Ces associations, qui regroupaient des membres spécialisés dans certaines disciplines artistiques, avaient une dimension professionnelle, au sens où les artistes consacraient leur temps aux formations, aux concours et aux représentations officielles. Ils avaient donc l'habitude de jouer ensemble et de se produire dans des manifestations liées à leur cité d'origine. Les compagnies de technites dionysiaques avaient en effet un fonctionnement géographique, c'est-à-dire que les prérogatives de telle ou telle association couvraient un territoire bien défini : les technites d'Athènes étaient actifs dans l'ensemble de l'Attique, ceux de l'Isthme et de Némée dans le Péloponnèse et la Grèce centrale, ceux d'Ionie et Hellespont en Asie Mineure ; s'y ajoutaient ceux d'Égypte et de Chypre mais aussi d'Italie⁷. Le lien qui se nouait ainsi entre les artistes se faisait autour d'un centre qui accueillait le siège de chaque compagnie. Le mouvement des technites était donc à la fois centripète et centrifuge, leurs voyages étant dictés par les intérêts du groupe.

Ce lien social, qui se fondait aussi sur un lien que l'on peut qualifier d'ethnique, au sens où les compagnies regroupaient des peuples partageant notamment un même dialecte (*ēthnē*), pouvait se superposer à un lien familial. En effet, quand on considère de près la Pythaidē de Dionysios (128/127), on est amené à émettre l'hypothèse que deux frères y participaient, puisqu'ils ont le même patronyme : Thoinos, fils de Thoinos, cithariste et Limēnios, fils de Thoinos, compositeur du second hymne delphique. Deux autres cas laissent entendre que le fils a d'une certaine manière succédé à son père : Poimandridēs, fils d'Epimeneidēs est cithariste dans la Pythaidē de Dionysios et Epimeneidēs, fils de Poimandridēs est chanteur dans la Pythaidē d'Argeios ; Glauketēs fils de Philōn est cithariste dans la Pythaidē de Dionysios et Philōn fils de Glauketēs, comédien dans la Pythaidē d'Argeios. On peut en effet repérer dans ces noms un phénomène de papponymie, courant dans le monde grec antique : le petit-fils reçoit le nom de son grand-père. Comme une génération à peu près sépare les deux Pythaidēs, l'idée d'un lien familial se trouve renforcée.

Ce lien social, voire familial, se matérialisait dans l'espace delphique lors de la cérémonie, puisque les artistes se regroupaient afin de faire une entrée aussi majestueuse que possible dans le sanctuaire. Les sources ne nous donnent pas le parcours de la procession, si bien que l'on peut avancer plusieurs hypothèses. Celle qui voudrait que l'exécution de ces œuvres ait eu lieu dans le théâtre, aménagé au début du II^e siècle sur une terrasse surplombant le temple et rénové en 168-167 est possible chronologiquement, mais rien ne justifie que les technites s'y soient installés pour des hymnes qui n'appartiennent pas aux manifestations théâtrales ; en revanche, c'est bien dans le théâtre qu'ils ont dû assurer les récitals. Puisqu'il s'agit d'une procession, il faut en identifier le point de départ, l'arrivée étant nécessairement le grand autel d'Apollon pour le sacrifice. On peut imaginer que les technites soient arrivés par l'entrée Ouest qui se trouve au niveau du trésor de Siphnos et que gravissant le chemin, ils soient passés devant le trésor et le portique que leur cité avait consacrés à Apollon Pythien respectivement en 490 et en 480, ce qui ferait sens sur le plan politique. Il est toutefois une autre hypothèse qui me paraît plus convaincante, notamment à la lumière de récents travaux menés sur la topographie delphique⁸. Depuis le IV^e siècle avant notre ère, l'entrée principale du sanctuaire devait se trouver à l'Ouest au niveau de ce qu'on appelle couramment le portique Ouest, construit immédiatement de

⁷ Brigitte Le Guen, *Les associations de technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, vol. I, corpus documentaire, vol. II : synthèse, Nancy, Association pour la Diffusion de la Recherche sur l'Antiquité, 2001 ; Sofia Aneziri, *Die Vereine der Dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 2003.

⁸ Anne Jacquemin, Didier Laroche, « Apollon à Delphes au IV^e siècle », *Bulletin de Correspondance Hellénique* n° 144, 2020, p. 109-154.

l'autre côté du mur de péribole. Cet édifice, qui est sans doute celui désigné dans les comptes du temple sous le nom d'hoplothèque, a accueilli le butin pris sur les envahisseurs galates, repoussés *in extremis* aux portes du sanctuaire en 279 avant notre ère, comme l'atteste une inscription sur le mur de fond⁹. Or les deux péans font référence à cet épisode de l'histoire delphique, la retraite des Galates menés par Brennos, ainsi qu'au combat mythique d'Apollon contre le monstre qui gardait le sanctuaire pour le compte de la déesse Terre ; le lieu de cet affrontement mythique, qui portait le nom de *aula* ou *halo* selon nos sources, se situait probablement plus à l'Ouest. C'est donc devant cette hoplothèque avec les armes galates que les Athéniens ont dû exécuter le péan et l'hyporchème d'Athēnaios puis le péan de Limēnios, trois genres poético-musicaux qui n'impliquent pas de déplacement. Le portique donnait l'espace nécessaire au rassemblement de la cinquantaine de technites, sans compter la délégation officielle, qui a dû se faire devant cette entrée du sanctuaire, qui donnait directement sur la terrasse occidentale du temple. Ces prestations se sont faites sous le regard de la triade apollinienne et des Muses, qui siégeaient dans le fronton Ouest du temple, et non dans le fronton est comme on l'a longtemps cru.

Puis vient le moment de la mise en mouvement pour la procession, pour laquelle Limēnios a composé un chant spécifique. Il faut s'imaginer un trajet partant de la Porte Ouest, qui fait face à l'opisthodomus du temple, vers le grand autel d'Apollon, probablement par la terrasse Nord ou la terrasse Sud, même si elle devait être peuplée d'un certain nombre de statues et d'offrandes diverses. Les paroles elles-mêmes nous donnent des indices de ce déplacement :

(Mais, ô Phoibos), préserve (la cité) de Pallas qu'érigèrent les dieux, [...] et toi, déesse des arcs, maîtresse des (chiens) de la Crète, (et toi), vénérable (Létô), et (veille) que nulle atteinte ne soit portée aux habitants de Delphes, non plus qu'à leurs maisonnettes et à leurs demeures, et soyez propices aux serviteurs de Bacchos, qui [...], et accroissez la puissance que les Romains ont conquise par le fer, rendez-la éternellement jeune, florissante, et qu'elle aille de victoire en victoire !¹⁰

Est d'abord mentionnée la triade apollinienne qui se trouvait représentée dans le fronton occidental du temple, puis le dieu Bacchos, épiclèse de Dionysos, qui pour sa part se trouvait dans le fronton oriental, entouré des Thyades, face au Parnasse où elles avaient leur culte. La procession se faisait donc selon le même mouvement qu'à Athènes, sur l'Acropole, les Propylées du sanctuaire se trouvant à l'Ouest du Parthénon. Le *prosodion* s'achève sur un appel à la victoire des Romains, qui fait écho à un monument se trouvant sur la terrasse orientale du temple, à proximité du grand autel d'Apollon : le monument du général Paul Émile, célébrant sa victoire sur les Macédoniens en 167 à Pydna.

2. La musique, ciment de la communauté civique et lien entre les cités

On peut être surpris par la mention d'une victoire romaine, alors même que les légions du consul Lucius Mummius ont détruit Corinthe une petite vingtaine d'années avant la Pythaidé, en 146 et que l'Achaïe est devenue province romaine. Cet appel au succès romain se comprend toutefois dans le contexte très particulier des rivalités entre compagnies de technites, notamment à Delphes. Non seulement ces compagnies avaient un fonctionnement régional, mais elles entraient en conflit dans l'organisation de certains festivals et panégyries, comme les concours panhelléniques de Delphes, les *Pythia* et les *Sōtēria*, tous deux organisés sous l'égide

⁹ Pierre Amandry, « Consécration d'armes galates à Delphes », in *Bulletin de Correspondance Hellénique*, n° 102, 1978, p. 571-586.

¹⁰ σάϊζε θεόκτι[σ]τον Παλλάδος [—] τε θεά, τόξων δεσπότι Κρησίω[ν —] κυδίσι[α κ]αὶ ναέτας Δελφῶν τ[—] βίοις δόμασιν ἀπταίστους Βάκχου [—] μεῖς μόλ[ε]τε προσπόλοισ<ι> τάν τε δορίσ[—] Ῥωμαίω[ν] ἀρχάν αὔξεν' ἀγηράτωι θάλλ[ουσιν —] νίκαν, traduction et restitutions d'Annie Bélis, *Corpus des inscriptions de Delphes*, tome III : *Hymnes à Apollon*, Paris, De Boccard, 1992.

de l'Amphictyonie, confédération de cités qui gère le sanctuaire de Delphes. Si les Étoliens ont dominé l'Amphictyonie pendant la seconde moitié du III^e siècle, leur soumission à Rome en 189 a conduit à un rééquilibrage des forces au sein de la confédération. La présence plus importante de peuples unis par un même dialecte, le dorien, a dû profiter aux technites de l'Isthme et de Némée pour l'organisation des concours, face à une Athènes alors minoritaire. Cependant, à partir du milieu du II^e siècle, Athènes fait preuve d'un certain opportunisme politique et adopte une stratégie qui met ses technites aux prises avec ceux de l'Isthme et de Némée. En effet, d'après plusieurs inscriptions, on peut retracer l'histoire d'une opposition soutenue entre 138/137 et 113/112 entre les technites d'Athènes et ceux de l'Isthme et de Némée, dont le paroxysme a été atteint par une scission interne aux technites de l'Isthme et de Némée à la fin de la période, avant le dernier arbitrage romain de 113/112.

Revoyons les faits¹¹. Au milieu du II^e siècle, les tensions entre les technites d'Athènes et ceux de l'Isthme apparaissent dans nos sources : un premier heurt dans les années 138-134 a conduit à un accord garanti par un senatus-consulte de Rome, inspiré par un magistrat du nom de P. Cornelius¹². Il est tentant d'y reconnaître le P. Cornelius Lentulus honoré par les technites de l'Isthme et de Némée¹³, sans certitude aucune. L'affaire est donc d'importance. L'arbitrage romain porte en particulier sur les lieux de réunion et des questions financières : Thèbes et Argos seront désormais les lieux des assemblées communes aux deux associations et une caisse commune sera alimentée par des versements de chacune des deux. S'il n'y a pas fusion des deux corporations, il ne s'agit pas d'une simple invitation à travailler ensemble : les mesures qui sont décrétées montrent clairement que des moyens devaient être engagés pour assurer cette entente. Le choix d'Argos et Thèbes n'est pas anodin. Ce sont deux centres des technites de l'Isthme : les Athéniens ont ainsi un pied dans la zone d'influence ennemie, et Delphes est assurément un enjeu des rivalités. La meilleure manière de montrer aux Amphictyons que des technites sont capables d'organiser des concours prestigieux consistait évidemment à briller dans les *Pythia* et les *Sōtēria*, mais aussi à mettre en œuvre d'autres festivités où déployer tous leurs talents, numéraires comme artistiques : c'est tout l'objet de la Pythaïde de 128, à un moment où l'Amphictyonie, qui n'a pas perdu son prestige, est néanmoins inféodée à Rome depuis les années 134-130¹⁴. Le pari athénien est rempli : en 125 un décret est prononcé par l'Amphictyonie en l'honneur des technites d'Athènes où il ressort un très net enthousiasme pour les artistes athéniens aux dépens de ceux de l'Isthme, qu'on ne peut que lier à cette Pythaïde. La situation entre les technites ne cesse de se dégrader par la suite, et les Athéniens envoient une ambassade auprès du gouverneur romain de Macédoine en 118, qui convoque des représentants des technites de l'Isthme et de Némée. Condamnés par Rome à une lourde amende, les technites de l'Isthme sont désavoués à leur retour par leur propre corporation, ce qui conduit à une crise intestine et à la sécession des technites de Thèbes qui se rangent à l'arbitrage romain et se rapprochent des technites d'Athènes, en s'emparant de toutes les archives conservées à Thèbes. Rome étant devenu le gendarme de la Méditerranée orientale depuis la paix d'Apamée (188), c'est donc elle qui est appelée à arbitrer le conflit entre technites à Delphes, donnant finalement raison à Athènes. On comprend ainsi l'appel à la victoire romaine, qui devait faire directement écho au pilier de Paul Émile.

L'enjeu était donc important de remporter le droit d'organiser les concours, et c'est dans cette perspective qu'il faut interpréter la manifestation d'apparat à laquelle les technites

¹¹ L'essentiel a déjà été résumé avec les textes dans Dominique Mulliez, Anne Jacquemin, Georges Rougemont, *Choix d'Inscriptions de Delphes*, Paris, De Boccard, « Études épigraphiques », 2012, n° 194-197.

¹² Gaston Colin, *Fouilles de Delphes*, tome III, *Épigraphie*, vol. 2, Les inscriptions du Trésor des Athéniens, n° 70, Athènes, École française d'Athènes, Paris, De Boccard, 1909-1913.

¹³ *Syll.*³, 704b.

¹⁴ François Lefèvre, *L'amphictyonie pyléo-delphique : histoire et institutions*, Paris, De Boccard, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 1998, p. 126 et p. 137.

athéniens se livrent et leur décision d'organiser à cette occasion des concours, pour preuve de leur capacité à le faire. Mais les Athéniens ont d'autres arguments, et notamment l'ancienneté de leurs liens avec les Delphiens, dont ils entendent se prévaloir dans le texte même des deux hymnes. Selon le mythe, et notamment dans la version qu'en a donnée le dramaturge athénien Euripide, Ion, ancêtre putatif des peuples ioniens, est né à Athènes de l'union de Créüse et Apollon, mais il a été élevé dans le sanctuaire de Delphes, auprès de son divin père. L'histoire du sanctuaire de Delphes montre l'importance d'Athènes, qui siège dans l'Amphicytonie. Parmi les exemples les plus importants, on peut citer les deux temples à Apollon, construits respectivement au VI^e et au IV^e siècle avant notre ère : si le premier a été financé par la puissante famille athénienne des Alcéméonides, alors en disgrâce sous la tyrannie de Pisistrate et ses fils, le second a été réalisé par des artistes athéniens. Ajoutons que le temple domine un espace en contrebas de la terrasse délimité à l'Ouest par le trésor des Athéniens et à l'Est par le portique des Athéniens. L'influence athénienne s'est érodée à la période hellénistique, notamment dans le domaine musical, qui vit l'affirmation de la compagnie des technites de l'Isthme et de Némée, mieux implantée localement, puisqu'elle comptait dans ses membres des artistes béotiens. En 128-127, les technites tentent de réactiver cette parentèle mythique, comme on le voit dans la construction même du second péan delphique, qui prend la forme d'une structure annulaire où les thèmes se répondent autour d'un centre qui met en évidence les liens entre Athènes et Delphes, unis autour de la célébration d'Apollon Péan :

Évocation du Parnasse à la double cime et des roches enneigées de l'Hélicon
 Naissance d'Apollon à Délos
 Évocation de Lētō, mère d'Apollon
 Évocation d'être surnaturels : Nérée, Océan et Terre
 Évocation de Délos (terre non fertile)
 Mouvement d'Apollon de Délos vers l'Attique
 Célébration de l'Attique
 Voix prophétique du roc célébrant Apollon Péan
 Liens entre Athènes et Apollon
 Mouvement d'Apollon vers la crête du Parnasse
 Évocation de Delphes (terre non fertile)
 Rencontre du serpent monstrueux, fille de la Terre
 Évocation de Lētō, mère d'Apollon
 Mort du serpent
 Lutte contre les Galates (279 avant notre ère), tempête de neige¹⁵.

Les technites sont soucieux de faire apparaître le triangle relationnel dont les sommets sont occupés par Delphes, Athènes et Apollon, qui, sans être le dieu tutélaire d'Athènes, y jouissait d'un culte important, notamment sur l'agora où il était honoré sous l'épiclèse d'Apollon Patrōos, « Apollon ancestral » : on a vu qu'il était le père de Ion. C'est donc une manière d'affirmer la légitimité de la présence athénienne dans l'organisation des concours delphiques.

3. La musique, un lien culturel

Si la dimension politique est prégnante dans la démarche athénienne, il ne faut pas sous-estimer le fait que les Pythaïdes sont d'abord un acte cultuel, puisque la procession s'achève par un sacrifice offert au dieu Apollon. Comme il est de règle dans le monde grec antique, il s'agit du sacrifice sanglant d'un ou plusieurs animaux, tel qu'on peut le voir représenté sur un cratère attique à figures rouges trouvé à Agrigente, daté de 430-420¹⁶. La scène mêle deux plans : le plan humain, avec le dispositif sacrificiel, et le plan divin : le dieu Apollon siège sur son trône

¹⁵ Schéma du second hymne delphique, à partir du texte édité par Annie Bélis, *Corpus des inscriptions de Delphes, tome III : Hymnes à Apollon*, Paris, De Boccard, 1992.

¹⁶ Musée archéologique d'Agrigente, inv. AG 4688.

à droite, aisément identifiable à la branche de laurier qu'il tient en main. Il est représenté dans une structure architecturale constituée de deux colonnes doriques supportant une architrave, sans doute une manière de figurer le temple. Quant au sacrifice, il est assuré par un prêtre à gauche de l'autel, portant les mains à la *kernips* qui contient l'eau lustrale et que lui tend un assistant qui porte dans l'autre main le *khanoun*, la corbeille où se trouvent l'orge et le couteau du sacrifice. Derrière lui, un autre assistant conduit un bouc à l'autel. Enfin, à gauche du vase, est figuré un aulète en grande tenue en train de jouer de son instrument, comme le veut le rituel. À l'arrière-plan, on identifie un arbre et le trépied delphique sur une colonne dorique, indice de la localisation de la scène dans le sanctuaire pythique¹⁷. Quoiqu'ils soient visuellement distincts, le monde humain et le monde divin entrent en interaction par les regards du prêtre et d'Apollon dirigés l'un vers l'autre, le prêtre ayant la tête baissée et Apollon les yeux levés.

C'est une scène similaire qu'il faut se représenter dans le cas du sacrifice de la Pythaïde, même si ce dernier est postérieur de quelque trois siècles. Les modalités du sacrifice ont peu évolué et les caractéristiques majeures en sont restées les mêmes. Nous ignorons malheureusement les détails pratiques du sacrifice de la Pythaïde, comme le nombre de bêtes sacrifiées, mais le rite lui-même est évoqué dans la deuxième section du péan d'Athēnaios, où il est question des « cuisses de jeunes taureaux ». La structure générale du chant, qui fait apparaître aussi la reprise de certains thèmes, est toutefois plus complexe que le péan de Limēnios. En effet, la première et la troisième section reproduisent des motifs similaires dans le même ordre, tandis que la deuxième section présente la forme d'une petite structure annulaire :

Invocation aux Muses qui ont reçu en partage l'Hélicon	
Musique des chants	
Muses filles de Zeus retentissant	
Double crête de la roche parnassienne	
Faîte prophétique	
Nobles Delphiennes et promontoire de Delphes	
	Célébration de l'Attique et prières d'Athéna
	Feu et fumée du sacrifice
	Évocation du mont Olympe
	Vapeur d'Arabie (fumigations d'encens)
	Célébration par les instruments et hymnes
Évocation des technites qui ont reçu en partage l'Attique	
Musique de la cithare	
Apollon fils du grand Zeus	
Montagne couronnée de neige du Parnasse	
Oracles, trépied prophétique	
Sauvegarde de Delphes contre le serpent et les Galates ¹⁸ .	

Le centre de l'hymne est occupé par le mont Olympe, siège des dieux en direction duquel montent la fumée produite par la combustion des victimes sur l'autel et les fumigations d'encens, créant ainsi une communication verticale entre les mortels et les immortels. Le sacrifice est une expérience sensorielle intense, sollicitant au moins la vue, l'ouïe et l'odorat ; le partage des viandes impliquera ensuite le toucher et le goût :

¹⁷ Sur un cratère à figures rouges du musée archéologique de Ferrare (v. 440, inv. 44894), qui montre une scène de sacrifice, on retrouve le même dispositif : Apollon, avec une branche de laurier dans la main droite, est assis entre deux colonnes doriques. De part et d'autre de ces deux colonnes figurent deux trépieds, à droite, sur un chapiteau et à gauche, sur l'*omphalos*, qui symbolise le nombril du monde à Delphes.

¹⁸ Schéma du premier hymne delphique, à partir du texte édité par Annie Bélis, *Corpus des inscriptions de Delphes*, tome III : *Hymnes à Apollon*, Paris, De Boccard, 1992.

Voici l'Attique, la glorieuse, la grande cité qui, grâce aux prières de la guerrière Tritonide, habite un sol à l'abri de toute atteinte. Et, sur les saints autels, Héphestos consume les cuisses des jeunes taureaux ; et, pendant que vers l'Olympe s'élève la vapeur d'Arabie, le clair lotus au son frémissant fait entendre son chant aux phrasés changeants, et la cithare d'or, de sa belle voix, répond à la voix des hymnes¹⁹.

Musicalement, c'est la section la plus complexe de l'hymne, multipliant notamment les chromatismes dans les derniers phrasés, imitant d'une certaine manière les volutes de fumée montant vers Apollon. Le sacrifice est particulièrement sonore : il est accompagné de prières (d'Athéna en faveur des Athéniens) et d'hymnes (des Athéniens en l'honneur d'Apollon), ce qui témoigne de ce double mouvement du *do ut des* : les prières et les hymnes, comme le sacrifice, sont une offrande des hommes aux dieux, dans l'espoir que ces derniers leur accordent protection et faveurs. Les instruments de musique mentionnés sont précieux : l'*aulos* est en bois de lotus, appellation que les Grecs donnaient à une essence d'arbre qui est probablement le jujubier sauvage (*zizyphus lotus*) et qui était réputé venir de Libye, donc de terres éloignées ; quant à la cithare, elle est d'or, ce qui n'est pas sans rappeler les épinicies de Pindare.

En somme, l'accomplissement des rites crée un lien à la fois horizontal et vertical. D'une part, il réunit un groupe humain qui se construit en communauté bien identifiée, comme Hérodote définit la culture grecque : « l'*Hellēnikon*, c'est-à-dire même sang et même langue, des établissements communs des dieux ainsi que des sacrifices, et des mœurs de même nature²⁰ ». D'autre part, il instaure une forme de communication, par l'air dans le cas des dieux olympiens, par la terre dans le cas des divinités chthoniennes.

On peut aller plus loin en considérant la gravure elle-même de l'inscription. En effet, si les hymnes ont été interprétés dans le sanctuaire dans le cadre d'un culte rendu à Apollon, ils ont par la suite été inscrits sur le mur Sud du trésor des Athéniens, de sorte qu'ils sont restés fixés dans le marbre. Toutefois, ils n'étaient pas destinés à être lus ou même déchiffrés par les visiteurs du sanctuaire : pour les examiner, il fallait aller au plus près du mur, sachant que les lettres sont de très petite taille et situées à une certaine hauteur ; à cela s'ajoute le fait que le mur Sud du trésor était précédé d'une terrasse qui accueillait la base des Marathonomaques, un groupe de statues qui constituait un obstacle visuel certain entre le mur et la voie de circulation. Le but recherché était donc autre. L'usage voulait que les documents officiels fussent versés dans les archives de la cité et que n'en fussent inscrites que des versions abrégées, dont le but était de faire connaître au passant certaines décisions qui avaient pu être prises. Cette forme de publicité toutefois ne saurait s'appliquer aux hymnes, dont la gravure obéit plutôt au souci de consacrer ces deux hymnes au dieu Apollon au-delà de la seule représentation, par nature unique et donc éphémère. C'est un don fait au dieu, destiné à s'assurer ses faveurs et son secours. C'était aussi une manière de se rappeler que l'entreprise athénienne avait été couronnée de succès. Par ce biais, les hymnes pouvaient ainsi acquérir une valeur patrimoniale, dans la mesure où, pour la première fois dans l'histoire de la musique, on a accès au processus de transmission d'une musique notée dont le compositeur a été partie prenante : si des mélodies célèbres d'Euripide ont été recopiées sur papyrus, dans le cas des hymnes de Delphes, il y a une forme de droit d'auteur, au sens où l'auteur-compositeur revendique le lien inaliénable entre texte et musique.

¹⁹ [ἦν] κλυτὰ μεγάλοπολις Ἀθῆναις εὐχαῖε[ισσ]ι φερόπλοιο ναίουσα Τριτωνίδος δά[πεδον ἄθραυστον ἀγίοις δὲ βωμοῖσιν Ἄφαιστος αἰεῖθε<ι> νέων μῆρα ταούρων ὁμοῦν δέ νιν Ἄραψ ἄτμος ἐς <Ο>λ<υ>μπον ἀνακίδν[α]ται· λιγὸν δὲ λατοὸς βρέμων αειόλοιοις μ[έ]λεσιν ὠδαὶν κρέκει· χρυσέα δ' ἀδύθρου[ς] κί[θ]αρις ὕμνοισιν ἀναμέλπεται, traduction Annie Bélis, *op. cit.*

²⁰ Hérodote, *Enquêtes*, tome VIII, édité par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1963, § 144 : τὸ Ἑλληνικόν, ἐὸν ὁμαιμόν τε καὶ ὁμόγλωσσον, καὶ θεῶν ἰδρύματα τε κοινὰ καὶ θυσίαι ἡθεὰ τε ὁμότροπα.

Conclusion

Lorsque les hymnes à Apollon ont été exhumés, Théodore Reinach pensait que l'on avait découvert la « bibliothèque musicale de Delphes²¹ ». À bien considérer les choses, on a surtout mis au jour les traces d'une manifestation d'apparat exécutée par les Athéniens : cette démonstration de force visait à s'assurer le soutien du dieu et des gérants du sanctuaire dans l'intérêt des technites pour l'organisation des concours. Dans un monde où la religion fait partie intégrante de la vie civique, il n'y a rien d'étonnant à ce que ces deux hymnes témoignent de liens tant sociaux, politiques que religieux. L'intégration des hymnes dans l'histoire de l'esthétique musicale antique leur donne évidemment aussi une dimension culturelle, qui unit les compositeurs du passé les uns avec les autres. Ces hymnes, gravés avec leur notation musicale peu après leur exécution, au-delà du lien inaliénable entre musique et parole, acquièrent même le statut d'œuvres patrimoniales, inscrites dans des phénomènes de tradition et de transmission entre générations. C'est donc aussi un lien avec les temps présents, dans la mesure où une reconstitution de ces textes à notation musicale est possible, à condition d'avoir à l'esprit qu'elle ne saurait être que partielle. C'est le pari qui fut pris par Théodore Reinach en proposant dès le 29 mars 1894 une version du premier hymne delphique, harmonisée par Louis Nicole, dans la bibliothèque de l'École française d'Athènes, en présence d'un public choisi, notamment la famille royale de Grèce. Peu après, le 12 avril, l'hymne est donné à Paris dans l'amphithéâtre de l'École des Beaux-Arts, dans une version harmonisée cette fois par Gabriel Fauré. Il sera également interprété le 16 juin, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, lors du congrès réuni par Pierre de Coubertin pour la création des Jeux Olympiques modernes²². Le lien qui unissait Delphes et Olympie dans l'Antiquité se trouvait ainsi revivifié.

²¹ Théodore Reinach, « La musique du nouvel hymne de Delphes », in *Bulletin de Correspondance Hellénique*, n° 18, 1894, p. 363.

²² Sylvain Perrot, "Reperforming, Reenacting or Rearranging Ancient Greek Scores? The Example of the First Delphic Hymn to Apollo", 2020, disponible sur : <https://archive.chs.harvard.edu/CHS/article/display/7080> [consulté le 1^{er} septembre 2021].