



HAL
open science

Nommer, qualifier, invoquer les divinités : procédures énonciatives et pragmatique poétique des formes hymniques

Claude Calame

► **To cite this version:**

Claude Calame. Nommer, qualifier, invoquer les divinités : procédures énonciatives et pragmatique poétique des formes hymniques. Thomas Galoppin & Corinne Bonnet. Divine Names on the Spot : Towards a Dynamic Approach of Divine Denominations in Greek and Semitic Contexts, Vandenhoeck & Ruprech, p. 93-114., 2021. hal-03908893

HAL Id: hal-03908893

<https://hal.science/hal-03908893>

Submitted on 20 Dec 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.

Thomas Galoppin / Corinne Bonnet (eds)

Divine Names on the Spot

**Towards a Dynamic Approach of Divine Denominations
in Greek and Semitic Contexts**

PEETERS

DIVINE NAMES ON THE SPOT

ORBIS BIBLICUS ET ORIENTALIS

Founded by Othmar Keel

Editorial Board: Susanne Bickel, Catherine Mittermayer, Mirko Novák,
Thomas C. Römer and Christoph Uehlinger

Published on behalf of the Swiss Society for Ancient Near Eastern Studies and the
Bible+Orient Foundation

in cooperation with
the Institute of Egyptology, University of Basel,
the Institute of Archaeological Sciences, Near Eastern Archaeology section, University
of Bern,
the Department of Biblical Studies, University of Fribourg,
the Institut romand des sciences bibliques, University of Lausanne,
and the Department of Religious Studies, University of Zurich

Volume editors

Thomas Galoppin (*1986) is a post-doctoral researcher in the ERC Advanced Grant project “Mapping Ancient Polytheisms”, hosted by the University of Toulouse – Jean Jaurès, Laboratoire PLH (Patrimoine – Littérature – Histoire). Email: thomas.galoppin@univ-tlse2.fr

Corinne Bonnet (*1959) is a professor in Ancient Greek History at the University of Toulouse – Jean Jaurès, principal investigator of the ERC Advanced Grant project “Mapping Ancient Polytheisms” and deputy director of the Laboratoire PLH (Patrimoine – Littérature – Histoire). Email: corinne.bonnet@univ-tlse2.fr

Divine Names on the Spot

**Towards a Dynamic Approach of Divine Denominations
in Greek and Semitic Contexts**

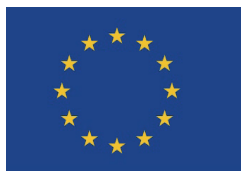
edited by

Thomas Galoppin and Corinne Bonnet

**Peeters
Leuven - Paris - Bristol, CT
2021**

Orbis Biblicus et Orientalis publishes monographs, multi-author volumes and conference proceedings in the fields of Biblical Studies (Hebrew Bible and Septuagint), Ancient Near Eastern Studies and Egyptology broadly understood (including archaeology, history, iconography and religion). The editorial board and affiliated institutions reflect the series' high academic standards and interdisciplinary outlook. Manuscripts may be submitted via a member of the editorial board. They are examined by the board and subject to further peer review by internationally recognized scholars at the board's discretion. The series is committed to worldwide distribution, notably through open access publication (Gold or Green). Past volumes are archived at the digital repository of the University of Zurich (www.zora.uzh.ch).

Senior editor: Christoph.Uehlinger@uzh.ch



This volume is published as part of the ERC Advanced Grant project *MAP: Mapping Ancient Polytheisms. Cult Epithets as an Interface Between Religious Systems and Human Agency*, supported by the European Research Council within *Horizon 2020*, the EU Framework Programme for Research and Innovation (funding contract no. 741182).



The open access publication of this book has been facilitated by the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences.

A catalogue record for this book is available from the Library of Congress.

ISBN 978-90-429-4726-9

eISBN 978-90-429-4727-6

D/2021/0602/137

© 2021, Peeters, Bondgenotenlaan 153, B-3000 Leuven, Belgium

No part of this book may be reproduced in any form or by any electronic or mechanical means, including information storage or retrieval devices or systems, without the prior written permission from the publisher, except the quotation of brief passages for review purposes.

CONTENTS

Preface	VII
<i>Corinne Bonnet and Thomas Galoppin</i>	
Divine names on the spot: Towards a dynamic approach of divine denominations in Greek and Semitic contexts	1
I – COGNITION AND MATERIALITY	
<i>Saskia Peels-Matthey</i>	
Polytheism as language: A linguistic approach to Greek polytheism	18
<i>Anne Katrine de Hemmer Gudme</i>	
Permanent and passing words: Addressing the divine in the sanctuary on Mount Gerizim	44
<i>Ida Oggiano</i>	
Phoenician gods: Tell me your name, show me your image!	61
II – RITUALS AND POETICS	
<i>Claude Calame</i>	
Nommer, qualifier, invoquer les divinités : procédures énonciatives et pragmatique poétique des formes hymniques	93
<i>Rebecca Van Hove</i>	
By <i>x</i> ? Swearing oaths and naming deities in Classical Athens	115
<i>Thomas Galoppin</i>	
La justice du sol : les noms divins dans les malédictions attiques au IV ^e -III ^e siècle avant notre ère	138
<i>Nicoletta Di Vita</i>	
Les noms divins dans la philosophie grecque : un cas d'« usure sémantique »	162

III – TRANSMISSION AND CROSS-CULTURAL CONTEXTS

James K. Aitken

Divine epithets in the Greek Psalms: Cultural accommodation and
 translatability 184

Christopher A. Faraone

Hecate Ereshkigal on the amulets, magical papyri and curse tablets
 of Late-Antique Egypt 206

Michel Tardieu

« Ce ne sont que des noms » (Coran LIII/23) 232

Index of Deities 249

Index of Persons 252

Index of Places 253

NOMMER, QUALIFIER, INVOQUER LES DIVINITÉS :
PROCÉDURES ÉNONCIATIVES ET PRAGMATIQUE POÉTIQUE
DES FORMES HYMNIQUES

Claude Calame

Under the title « Cult Epithets as an Interface between Religious Systems and Human Agency », the program Mapping Ancient Polytheisms invites us not only to question the function of the “cult epithets” in relation to human agency in ritual practices within a polytheistic system, but also the “conditions of enunciation” of the denomination of the gods. These “conditions of enunciation” imply a ritual context of performance as well as an internal, poetic context, with enunciative strategies aiming at establishing a ritual relationship with the divinity, in order to provoke his or her intervention, hic et nunc. Here we pay attention, in particular, to the discursive procedures which, in different hymnic forms, cause the divine presence at the very moment of the ritual performance of the cultic prayer. The ritual nomination as well as qualification of the gods ensure the efficiency of the hymnic prayer, in a pragmatic movement in which the poetic form in musical performance plays an essential role.

Écoute-moi, dieu à l'arc d'argent, qui as pris sous ta protection Chrysé
et la divine Cylla, toi qui règues souverainement sur Ténédos,
Smintheus, s'il est vrai que j'ai élevé pour toi un temple qui te plaît,
S'il est vrai que j'ai brûlé pour toi de gras cuisseaux
De taureaux et de chèvres, pour moi accomplis ce vœu :
Que mes pleurs soient vengés par tes flèches.

Telle est la prière qu'au tout début de l'*Iliade* (1, 37-42) le devin et prêtre Chrysès, sur la grève, hors de tout contexte rituel, adresse au « seigneur Apollon qu'enfanta Létô aux beaux cheveux » (vers 36). La prière est introduite par le même vers que celui initiant la prière rituelle qu'après de l'autel dressé pour l'offrande sacrificielle, il adressera au dieu pour que cesse l'épidémie frappant l'armée achéenne (1, 451-456) : κλυθή μεν, Ἀργυρότοξ', ὃς Χρῦσην ἀμφιβέβηκας (« Écoute-moi, dieu à l'arc d'argent, qui as pris sous ta protection Chrysé », vers 37). On y reviendra. Notons pour l'instant que l'appel à la divinité à écouter l'orant s'accompagne d'une invocation : « dieu à l'arc d'argent ». Cette forme au vocatif est suivie du pronom relatif « hymnique » attendu : dans des énoncés descriptifs qui peuvent assumer une tournure narrative, sont introduites des précisions sur les qualités du dieu dont on appelle le

soutien, en l'occurrence son règne sur des localités de la Troade, parmi lesquelles Chrysé et Sminthé. L'évocation de cette dernière cité s'opère par une nouvelle qualification du dieu au vocatif Σμινθεῦ (vers 39), également par allusion, par jeu étymologisant interposé, au fléau des rats qu'Apollon tue de ses flèches. De plus, selon une tournure commune à la prière rituelle, le vieux Chrysès évoque le temple élevé et les sacrifices de taureaux et de chèvres offerts « autrefois » (εἰ δὴ ποτε, vers 40) pour appuyer son vœu actuel et conclusif : que le dieu frappe de ses flèches les Achéens conduits par Agamemnon qui refuse de lui restituer sa fille Chryséis. Le récit reprend : Ὡς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων (vers 43) ; le prêtre a dit en sa prière et le dieu l'a entendu. Phoibos Apollon descend immédiatement de l'Olympe pour diriger ses traits mortels sur les animaux, puis sur les hommes.

La forme discursive assurant l'efficacité de la prière adressée à Apollon suit le schéma rituel de l'hymne ; la critique moderne en a fixé la structure dans les trois moments d'*invocatio*, *narratio* et *preces* :¹ 1. invocation de la divinité sous ce qu'on dénommera pour l'instant une « qualification traditionnelle », en l'occurrence ἀργυρότοξος ; 2. introduit par un « relatif hymnique », rappel des qualités du dieu et d'éventuelles interventions passées ; 3. formulation de la demande présente (ici marquée par le déictique de la présence τόδε, vers 41), et cela par référence à la qualification de la divinité.

Mais pourquoi invoquer le dieu en tant qu'ἀργυρότοξος et non pas sous son nom, Apollon ? Pourquoi user de ce que les modernes dénomment une « épithète » et non pas du « théonyme » ? Quels enjeux donc à la nomination des dieux et aux modes de l'appellation des dieux en régime polythéiste hellène ?

1. DÉNOMINATIONS ET QUALIFICATIONS DIVINES EN PERFORMANCE RITUELLE

Sous l'intitulé « *Cult Epithets as an Interface between Religious Systems and Human Agency* », le programme *Mapping Ancient Polytheisms* nous invite non seulement à nous interroger sur la fonction des « épithètes de culte » en relation avec l'agentivité humaine dans les pratiques rituelles en système polythéiste, mais elle nous interpelle aussi quant aux contextes et aux « conditions d'énonciation » de la dénomination des dieux. Et qui dit « contexte d'énonciation » dit non seulement contexte rituel de performance et détermina-

¹ Pour les différentes variantes proposées par les critiques modernes quant à cette structure tripartite de la prière hymnique je me permets de renvoyer à CALAME (1995/2005), consacré aux *Hymnes homériques* (avec de nombreuses références bibliographiques) ; on pourra y ajouter les considérations formulées à ce propos par FURLEY & BREMER (2001), 50-64.

tions d'ordre institutionnel, religieux et culturel, mais tout d'abord contexte énonciatif interne d'ordre discursif : postures actoriales, certes, mais aussi stratégies énonciatives visant à établir, en l'occurrence, la relation avec la divinité et en définitive son intervention *hic et nunc* : question de pragmatique. Les nominations des dieux et leurs qualifications initiales sont souvent développées en « séquences discursives », à considérer comme des actes énonciatifs et comme des actes discursifs efficaces.

De ce point de vue, les adresses aux déesses et aux dieux en leurs différentes formes discursives ont une portée d'ordre rituel. On sera sensible en particulier aux procédures énonciatives qui, dans différentes formes hymniques, suscitent à la fois la présence et l'intervention de la divinité, *hic et nunc*, au moment de la performance de la prière rituelle. Autant la nomination rituelle des dieux que leur qualification polymorphe sont destinées à assurer l'efficacité de la prière hymnique, dans une pragmatique où la forme poétique en performance musicale joue un rôle essentiel.

En partant de la prière iliadique telle celle commentée en guise de prélude et en passant par les *Hymnes homériques* pour aboutir à un hymne de culte, en passant donc de prières hymniques et rituelles insérées dans un récit à des formes hymniques relevant de l'ordre du discours, à l'exemple de l'invocation d'Apollon, on sera conduit à une redéfinition des catégories modernes de « théonyme » pour la dénomination des divinités, et d'« épithète », sinon d'« épiclèse », pour leurs nombreuses qualifications ; cela dans la confrontation critique avec les notions « indigènes » correspondantes. Par ce biais d'ordre anthropologique, il s'agira de montrer que non seulement la forme énonciative de l'appel aux dieux, non seulement la fabrication poétique de l'adresse, mais aussi sa valeur et son épaisseur sémantiques concourent à l'efficacité cultuelle de toute prière assumant une forme hymnique et rituelle.

2. DÉNOMMER ET QUALIFIER LES DIVINITÉS : CONCEPTIONS INDIGÈNES

Mais avant de poursuivre avec l'étude énonciative, sémantique et pragmatique de la nomination et de la qualification des dieux en situation d'invocation poétique et rituelle, il convient d'aborder un point de méthode.

À l'écart de nos propres catégories opératoires, à l'écart de notions modernes que nous avons tendance à considérer comme universelles, sinon comme fondées en essences (telles la prière, l'hymne, le sacrifice, le mythe), comment les Grecs (et les Grecques) percevaient-ils les noms et les qualificatifs qu'en bon régime polythéiste ils attribuaient à leurs figures divines ? Et comment les concevaient-ils dans des constellations et des configurations

changeant d'une cité à l'autre, se modifiant dans le temps, intégrant de cas en cas des groupes de figures divines, telles les Charites ou les Muses, ou des figures héroïques, tels Héraclès, les Dioscures ou Hélène ?

Ici, du point de vue des notions « indigènes » et du lexique correspondant, il convient de mentionner deux textes essentiels. Souvent allégués, ils ont fait l'objet pour ma part de trois études récentes, consacrées à différents aspects de la (dé-)nomination des déesses et des dieux en Grèce ancienne.

2.1. Hérodote : noms et « surnoms » en substances

Tout d'abord, on se rappelle l'origine égyptienne que, dans le livre II de son *Enquête*, Hérodote attribue aux dieux grecs. On se souvient en particulier du rôle qu'il assigne aux Pélasges, la population grecque aborigène, dans la transmission des « noms » (ὀνόματα) de ces dieux. Et l'enquêteur de préciser : « Comme je le sais pour l'avoir entendu à Dodone, les Pélasges accomplissaient tous les sacrifices (ἔθουον) en adressant des prières aux dieux (θεοῖσιν ἐπευχόμενοι). Ce faisant, ils n'attribuaient à aucun d'entre eux ni "surnom" (ἑπωνυμίαν), ni nom (ὄνομα) ; en effet ils n'en avaient pas encore connaissance » (2, 52, 1) ; c'est-à-dire ni qualifications, ni dénominations.

Donc, dans cette phase pré-grecque, une seule dénomination collective : θεοί, « les dieux ». De ce terme, Hérodote ne manque pas de donner l'origine dans une procédure d'étiologie étymologisante que poètes et sages grecs affectionnaient tout particulièrement. Il poursuit donc : « Ils (les Pélasges) les appelèrent θεοί du fait que (ὄτι) les dieux après avoir disposé (θέντες) toutes choses en bon ordre (κόσμωι) et en bon partage (νομάς) en maintenaient l'organisation » (2, 53, 1).

Ce « bon ordre » et cette juste répartition impliquent que les dieux sont organisés selon l'ordre du monde, dans l'ordre distributif que dessinent la *Théogonie* d'Hésiode et de nombreux *Hymnes homériques*. L'un et l'autre rendent compte de la « part » qui, comme on va le voir, est attribuée à chaque divinité dans chaque organisation polythéiste grecque. Puis c'est l'oracle de Dodone qui aurait recommandé aux Pélasges d'user pour leurs dieux des noms (ὀνόματα) repris aux « barbares » (2, 52, 3), c'est-à-dire aux Égyptiens !

L'entière et évidente hétérogénéité entre les noms des dieux grecs et les noms des divinités égyptiennes pose une question de traduction transculturelle qui ne semble pas préoccuper Hérodote. Dans un autre passage du livre II, l'enquêteur affirme simplement que les Grecs dénomment (ὀνομάζουσι) « Apollon » l'Égyptien Horus et qu'Horus est le fils d'Osiris qui, selon la langue grecque (κατὰ Ἑλλάδα γλῶσσαν), est « Dionysos » (2,144, 2) ! Cela

signifierait-il qu'Hérodote anticipe sur le *Cratyle* de Platon ? Le nom désignant la chose serait-il la chose même, notamment par jeu étymologisant interposé ?²

En fait, Hérodote ajoute une étape au transfert des Égyptiens aux Grecs de son temps des « noms » des dieux. Dans une double intervention énonciative marquée, où par deux fois il présente ses affirmations comme son opinion, l'enquêteur attribue un rôle central à la « théogonie » qu'il place non seulement sous le nom d'Hésiode, mais aussi sous celui d'Homère. Par ces procédures théogoniques, les dieux devenus grecs auraient reçu leurs qualifications (ἐπωνύμια), leurs charges et fonctions (τιμαί), leurs savoirs pratiques (τέχνη), et leurs formes et figures (εἶδεα) respectives (2, 53, 1-2).

De là la double conclusion tirée dans deux études successives sur la dénomination, l'identification et la profération rituelle du nom des dieux en régime polythéiste grec. Tout d'abord, dénommer un dieu, c'est définir son identité avec ses qualifications, ses fonctions et compétences, ses modes et techniques d'intervention et ses figures, une identité qui s'inscrit dans une organisation polythéiste ordonnée. De plus, dénommer une divinité en pays grec c'est prononcer son nom éventuellement assorti de qualifications, dans une identification entre signifiant et signifié à la manière du *Cratyle* ; c'est appeler sa présence grâce à la force pratique que les Grecs attribuent à l'énonciation orale et ritualisée des mots, surtout quand elle advient sous forme poétique.³ La nomination d'une divinité se fonde donc sur le pouvoir à la fois sémantique et pragmatique de toute dénomination, surtout quand elle intervient dans une forme de discours ritualisée, en particulier dans une forme de discours poétique telle la prière hymnique ou l'hymne présenté comme une offrande rituelle.

2.2. Pausanias : qualifications poétiques et « épiclèses » culturelles

Par ailleurs, du point de vue des catégories « indigènes », on se rappelle qu'à l'occasion de sa description du sanctuaire de Poséidon à Patras, Pausanias (7, 21, 7-9) est amené à tracer une distinction entre trois types de qualifications pour une divinité : les noms (ὀνόματα) fabriqués par les poètes pour embellir leurs vers (ἔπη) ; les noms particuliers (ἴδια), de caractère local (ἐπιχώρια) ; les « épiclèses » (ἐπικλήσεις), communes à tous. En particulier pour Poséidon, les épithètes communes seraient Pélagaios, Asphalios et Hippios, le Maritime, le Salutaire, l'Équestre. Et pour rendre compte de l'attribution à Poséidon de l'« épiclèse » Hippios, Pausanias propose une explication d'ordre étymologique, qu'il assume d'ailleurs en *je* en contraste avec d'autres explications qu'il

² Quant à ces perspectives étymologisantes, voir l'étude de BURKERT (1985) ; à ce propos j'ai adopté dans CALAME (2011), 267-270, une position critique.

³ Cf. CALAME (2011) et (2014).

ne donne pas : Poséidon serait l'inventeur de la cavalerie. De manière paradoxale, le Périégète appuie son affirmation étimologique sur une citation de deux vers de l'*Illiade* (23, 584-585). Ces deux vers sont placés dans la bouche de Ménélas s'adressant à son adversaire Antiloque ; le roi demande au héros de prendre à témoin le dieu la main sur son attelage.

Dans ce vers dont l'énoncé est de l'ordre du récit même s'il est inséré dans une intervention de l'ordre du discours, Poséidon n'est pas nommé en tant que tel ; le dieu y est désigné par deux qualifications traditionnelles réunies en asyndète et dans la forme métrique de l'enhoplion : γαῖήχορον ἐννοσίγαιον, « qui embrasse la terre », « qui ébranle la terre ». Ce sont deux désignations fréquentes du dieu en particulier dans la poésie épique ; elles relèvent donc de la catégorie des qualifications poétiques même si, comme on le verra, l'asyndète est caractéristique de l'appellation rituelle d'une divinité. Puis Pausanias cite un vers hymnique emprunté au poète légendaire Pamphôs qui aurait composé pour les Athéniens « les plus anciens des hymnes ». Le dieu y est qualifié de « dispensateur de chevaux et de navires aux voiles déployées ».

Pausanias en effet ne manque pas de rendre compte, occasionnellement, des « épiclèses » des divinités dont il visite et décrit les sanctuaires. C'est dire que les trois catégories qu'il semble distinguer sont d'ordre explicatif, elles n'ont qu'une valeur opératoire. Or une étude systématique des emplois du terme ἐπίκλησις dans la *Périégèse* révèle que, si le terme est bien utilisé par Pausanias pour des qualifications de figures divines et parfois de figures héroïques (147 emplois sur un total de 183 occurrences du terme), il peut aussi désigner des surnoms d'hommes mortels, voire la manière de qualifier un lieu : de plus, dans onze cas, le terme ἐπωνυμία, utilisé par Hérodote dans le passage commenté, s'avère être, sous le calame de Pausanias, pratiquement un synonyme d'ἐπίκλησις. Par ailleurs, les explications données par le Périégète visent en général à référer une appellation locale à une désignation panhellénique.⁴

⁴ Pour une analyse lexicale des termes employés par Pausanias, voir PIRENNE-DELFORGE (2008), 262-271 (avec les données statistiques consignées dans la note 104). De manière incidente l'auteure distingue parmi les « épiclèses » qui retiennent l'attention de Pausanias des qualifications toponymiques, mythologiques (relatives à un récit épichorique) et liturgiques (relatives à une pratique rituelle) (p. 270) ; voir encore PIRENNE-DELFORGE (2005).

On remarquera que dans son étude sur les « épiclèses divines » en Arcadie, JOST (2005) est amenée à tracer une distinction empirique entre « épiclèses toponymiques » (telle Artémis Lousiatis à Lousoi), « épiclèses résultant de l'association entre deux divinités » (par exemple Aléa et Athéna), « épiclèses liées à la vie des dieux et à leurs "fonctions" » (Zeus Téléios ou Athéna Polias). En complément on lira les considérations de PARKER (2005) sur ce qu'il dénomme « le double nom cultuel grec », association de deux divinités distinctes telles Zeus Héraios ou Athéna Aréia.

2.3. Concepts opératoires : dénominations, appellations et qualifications

Face aux trois classes proposées de manière empirique et occasionnelle par Pausanias sans qu'il y recoure de manière systématique, face au large champ sémantique délimité par les usages du terme *ἐπικλήσις* en dehors de la qualification des dieux dans le domaine des lieux de culte, des pratiques rituelles et des récits qui leur sont attachés, les modernes ont eu tendance à tracer une simple distinction binaire sur la base du critère grammatical déterminé/déterminant : d'une part les noms des dieux considérés comme des « entités divines recevant un culte », des noms rebaptisés dans cette mesure « théonymes » ; d'autre part les compléments du nom, en l'occurrence les qualités particulières de la divinité concernée : quand elles assument la forme simple non pas d'un énoncé introduit par une relative mais d'épithètes, elles sont dénommées « épiclèses », par le biais d'un autre mot grec. Dans cette mesure les épithètes considérées comme poétiques sont par exemple écartées de la *Banque de Données des Épiclèses Grecques (BDEG, ex BDDE)*, centrée qu'elle est sur les « épiclèses divines ». ⁵ *Épiclèse* devient ainsi un terme technique qu'il n'est pas en grec.

Il s'agit donc d'éviter tous les malentendus entretenus par les concepts opératoires modernes que l'on dénomme d'un terme grec renvoyant pourtant à un signifié différent ; la référence lexicale hellène a un effet d'universalisation et d'essentialisation contraire à toute démarche anthropologique. À cet égard, rappelons-le, le cas le plus flagrant est offert par le recours trompeur au terme *muthos* pour désigner la notion moderne de « mythe ».

C'est pourquoi, dans la suite de cette étude, on préférera substituer au terme et concept de « théonyme » la notion opératoire floue de « dénomination » (relative à une figure divine, héroïque, voire conceptuelle), et à « épiclèse » celle d'« appellation », voire de « qualification » ; ces qualifications peuvent être réparties grossièrement entre des appellations d'ordre rituel et cultuel (en somme des « épiclèses » au sens étymologique du terme en grec) et des qualifications d'ordre poétique.

Et on terminera ces considérations de méthode par deux rappels. D'une part les différentes formes hymniques que nous connaissons, qu'elles soient de tradition « littéraire » ou de tradition épigraphique, sont régulièrement rédigées

⁵ Voir à ce propos BRULE (1998/2007), 313-319, ainsi que BRULE & LEBRETON (2007), 218-221 (sur la « philosophie » de la *BDEG, ex BDDE*). Par ailleurs, PARKER (2003) affirme avec raison que les noms des dieux sont en Grèce volontiers accompagnés d'une (ou plusieurs) « *cult epithet* », les épithètes qualifiées de poétiques peuvent assumer cette fonction rituelle en particulier dans des hymnes destinés à une « *cult performance* » ; voir encore l'étude de BELAYCHE (2005) et surtout les indispensables précisions comparatives et critiques apportées par BONNET et al. (2018) qui soulignent en particulier la polysémie des « dénominations » des divinités en régime polythéiste.

en une diction poétique qui implique un rythme métrique et une performance chantée. D'autre part l'acte de nomination de la divinité dans une forme poétique et musicale contribue à provoquer sa présence au moment de la performance rituelle chantée. La suggestion était déjà celle du Socrate mis en scène par Platon dans le *Cratyle* à propos de la règle (ὀρθότης) pour l'établissement des noms : faire « comme dans les prières où la coutume veut que nous les interpellions par des noms (ὀνομαζόμενοι), quels qu'ils soient, et avec l'origine qui leur plaisent (χαίρουσι) ». ⁶ Le rappel est ici explicite de la demande sur laquelle se concluent la plupart des *Hymnes homériques* : χαῖρε, que la divinité se réjouisse de l'offrande musicale qui lui est faite en échange de l'intervention requise.

Entre dénominations, appellations culturelles et qualifications poétiques, on entend donc poursuivre l'interrogation sur l'impact pragmatique de la nomination rituelle des déesses et des dieux grecs dans les formes hymniques.

3. AUTOUR D'Ἀργυρότοξος : PRIÈRES HYMNiques DANS L'ILIADe

Revenons au début de l'*Iliade* et à la prière à forme hymnique adressée par le prêtre Chrysès au dieu Apollon pour venger l'enlèvement de sa fille. On se souvient que, devant le fléau qui, par les flèches d'Apollon, décime l'armée achéenne, Agamemnon est contraint de restituer Chryséis à son père. La jeune fille est ramenée par Ulysse à Chrysè où les Achéens offrent au dieu une importante hécatombe pour apaiser sa colère. Après les habituels gestes rituels de purification, Chrysès adresse à Apollon une nouvelle prière, dès lors entièrement intégrée à la séquence rituelle (1, 451-456) :

Écoute-moi, dieu à l'arc d'argent, qui as pris sous ta protection Chrysé
Et la divine Cylla, toi qui règnes souverainement sur Ténédos,
Déjà naguère tu as été à l'écoute de mes prières,
Tu m'as honoré en frappant avec force l'armée des Achéens.
Maintenant encore accomplis ce vœu qui est le mien.
Maintenant des Danaens écarte le fléau qui les accable.

Comme on l'a relevé dans une étude toute récente,⁷ la qualification initiale du dieu en tant qu'Ἀργυρότοξος devient ici dénomination, de même que dans la prière adressée par le même Chrysès au début de la narration de l'*Iliade*. Et, de

⁶ Platon, *Cratyle* 400e ; voir aussi *Philèbe* 12c (à propos des noms d'Aphrodite) ; voir à propos de la nomination des dieux l'étude d'AUBRIOT (2005) ainsi que, pour leur invocation sous forme poétique, CALAME (2014). Voir dans ce volume, DI VITA, p. 162-183.

⁷ CALAME (2021).

même que dans cette prière dont les deux premiers vers sont ici repris, l'invocation au dieu est encadrée par un appel à l'écoute (κλῦθί μευ, vers 451), invitation à la divinité récurrente en particulier dans les hymnes de culte, et par un relatif hymnique qui introduit la partie descriptivo-narrative. Et l'évocation d'interventions passées de la part du dieu nous reconduit à la situation présente : ἔτι καὶ νῦν « et maintenant encore » (vers 457).

Avec sa forme rituelle reprenant la structure tripartite de toute forme hymnique,⁸ avec son énonciation invocatoire à la deuxième personne, avec sa performance rythmée et poétique, l'adresse au dieu introduisant l'offrande sacrificielle a un effet immédiat. À l'issue de la découpe des chairs des animaux sacrifiés selon le rite, à l'issue de leur consommation en un partage convivial, à l'issue de la consommation du vin ponctuée de libations aux dieux, les jeunes Achéens ne cessent de chanter « le beau péan » et le dieu préservateur (Ἐκάεργος, vers 474), qu'ils tentent d'apaiser. À l'écoute de la prière hymnique de Chrysès, puis des chants à son adresse, Apollon se laisse charmer et le fléau cesse. Accompagnant l'acte sacrificiel, la prière hymnique initiée par l'appellation du dieu s'avère efficace, *hic et nunc*.

Ἀργυρότοξος est-il dès lors à considérer comme une appellation culturelle, comme une « épiclèse » au sens étymologique du terme, voire comme un substitut du nom du dieu Apollon dans un appel rituel, individuel ou collectif ?

Dans l'étude préalable que l'on vient de mentionner, on a indiqué que dans l'*Iliade* l'adjectif ἀργυρότοξος pouvait être employé par le narrateur, dans le cours de la diégèse, comme nom désignant Apollon. C'est par exemple le cas quand le dieu apparaît aux côtés d'Arès et d'Éris, à propos du combat que ces divinités ont suscité (5, 517-518). Mais au terme de l'*Iliade*, c'est aussi sous cette forme (24, 56) que la déesse Héra s'adresse à Apollon pour reprocher aux dieux d'avoir soutenu Achille dans le traitement infamant que le héros a réservé au cadavre d'Hector. À vrai dire, pour en rester à l'*Iliade*, l'emploi d'ἀργυρότοξος est plus fréquent comme qualification d'Apollon, au cours du récit. Dans le chant V par exemple, Héra relève, en s'adressant à Zeus, que Cypris et « Apollon à l'arc d'argent » (5, 760) se réjouissent du spectacle d'Hector qui, à leur instigation, se déchaîne contre les Achéens. Dans ces différents emplois l'expression ἀργυρότοξος Ἀπόλλων assume la forme et le rôle poétiques d'une expression formulaire.⁹ Du point de vue métrique, elle est en général précédée d'une forme monosyllabe d'un verbe d'action sinon d'un

⁸ Quant à l'identification de cette structure en termes d'*invocatio/evocatio, pars epica* et *preces*, voir les références données dans CALAME (2012), ainsi que, pour les *Hymnes homériques*, VAMVOURI-RUFFY (2004), 27-36.

⁹ La portée sémantique plus ou moins motivée des épithètes intégrées dans les expressions formulaires de la poésie homérique est interrogée en particulier dans l'étude de BAKKER (2005), 1-37.

connecteur ; elle correspond ainsi au second cōlon de l'hexamètre dactylique après la césure pentémimère et, par conséquent à un parémiaque (≡ --- --- --). Ainsi, la qualification est détachée de tout contexte rituel pour être intégrée à la conduite du « récit ». De plus, la relation sémantique forte entre le sens de l'épithète « à l'arc d'argent » et le contexte rituel où le dieu est appelé à intervenir n'est pas actualisée ; dans son emploi formulaire, la qualification n'est pas motivée par une sollicitation d'Apollon comme archer, lanceur de traits portant maladie et mort.

4. LES HYMNES HOMÉRIQUES :

APPELLATIONS DIVINES ENTRE « RÉCIT » ET « DISCOURS »

En passant de l'ordre du récit à celui du discours, en passant d'une séquence d'énoncés narratifs à la troisième personne et au passé dans laquelle est éventuellement inséré le texte d'une prière hymnique à des énoncés formulés à la première et à la deuxième personne comme adresses directes à une divinité ici et maintenant,¹⁰ en passant donc de prières à forme hymnique dont le contexte est narratif (et intra-discursif) à des formes d'hymne dont le contexte est d'ordre cultuel (et extra-discursif), on se demandera ce qu'il en est du contexte énonciatif et de la pragmatique des appellations ritualisées des divinités grecques d'abord dans les *Hymnes homériques*.

4.1. Appellations formulaires : quelle motivation sémantique ?

À commencer par le second *Hymne homérique* adressé à Dionysos (7). Au centre de cette composition de cinquante-neuf vers, le développement descriptivo-narratif qui raconte l'enlèvement du dieu par les pirates tyrrhéniens. Face à la difficulté à maîtriser et à enchaîner l'inconnu, le capitaine se demande s'il ne s'agit pas d'un dieu : « mais ce dieu devant nous n'est-il pas Zeus ou Apollon l'archer, ou encore Poséidon ? » (ἦ γὰρ Ζεὺς ὄδε γ'έστιν, ἢ ἀργυρότοξος Ἀπόλλων, ἢ Ποσειδών, vers 19-20). À n'en point douter, l'emploi de l'expression ἀργυρότοξος Ἀπόλλων est ici, à nouveau, formulaire. Elle apparaît dans la position métrique habituelle du parémiaque, et cela dans une énumération où ni le nom de Zeus, ni celui de Poséidon ne sont quant à eux accompagnés d'une qualification. En l'occurrence l'épithète « à l'arc d'argent » corres-

¹⁰ Je reprends donc ici, de manière purement opératoire, la distinction tracée par BENVENISTE (1966), 237-250 et 258-266 ; sur l'« appareil formel de l'énonciation », on verra encore (1974), 79-88 ; voir les compléments proposés, en particulier pour les formes poétiques grecques, dans CALAME (2005), 13-26.

pond à une qualification poétique non motivée du point de vue du contexte sémantique de l'hymne.

En revanche, dans le bref hymne homérique 9 adressé à Artémis, l'expression formulaire ἀργυρότοξος Απόλλων (vers 5) entre en écho sémantique avec la qualification initiale de la déesse, sœur d'Apollon. Artémis la jeune fille sagittaire est d'emblée présentée comme la sœur de l'« Archer » (vers 1). De plus, au vers 6, la déesse reçoit les qualifications successives de ἐκατηβόλος, « qui frappe au loin », « qui lance ses traits au loin », et de ἰοχαίρα « qui lance des flèches ». Le premier de ces deux composés à rection verbale est aussi employé pour qualifier Apollon lui-même par exemple dans un passage de l'*Iliade* (5, 443-454) où le dieu reçoit encore la qualification d'ἀργυρότοξος ! Ainsi se dessine, dans ce bref hymne homérique de moins de dix vers, une véritable « isotopie » sémantique, relative au moyen d'intervention commun à Artémis et à Apollon : l'arc et les flèches. Mais dans le tracé de ce registre sémantique unissant en leur mode d'action la sœur au frère, la double mention du dieu Apollon reste de l'ordre du récit !

Il en va de même dans le long *Hymne homérique à Hermès*. Dans le récit développé du vol des vaches d'Apollon et plus particulièrement dans la scène de comparution devant Zeus, face à Hermès le Cyllénien, Apollon est simplement désigné comme Ἀργυρότοξος (vers 318). Cette désignation adjectivale correspond à une dénomination, elle correspond à un substantif. Puis tenant le petit Hermès en station devant les genoux de Zeus, face à la balance de la justice, le dieu devient ἀργυρότοξος Απόλλων (vers 327). C'est ensuite en tant que Phoibos que le maître de l'Olympe s'adresse au dieu pour s'enquérir de l'origine du petit Hermès. La réponse d'Apollon est introduite par un vers doublement formulaire, soit τὸν δ' αὖτε προσέειπεν ἄναξ ἐκάεργος Απόλλων, « alors Apollon qui frappe au loin, le seigneur, lui répliqua » (vers 333). L'asyndète marquant la double qualification d'Apollon intervient donc dans l'ordre du récit. Et si, au début de cette scène, le petit Hermès s'adresse à Apollon qu'il interpelle au vocatif en tant que Ἐκάεργε (vers 307) dans une qualification qui devient « théonyme », c'est dans un discours inséré, qui est narrativement subordonné au récit principal...

4.2. L'Hymne homérique à Apollon : appellations rituelles

Mais en suivant le fil conducteur offert par l'épithète ἀργυρότοξος, les énoncés en diction homérique mentionnés jusqu'ici s'insèrent tous dans l'ordre du « récit », dans l'ordre de la narration hymnique, comme c'est le cas dans l'*Iliade*. Le long *Hymne homérique à Apollon* semble en revanche offrir un exemple de

l'emploi d'ἀργυρότοξος dans une adresse directe à Apollon, au moment de la performance chantée de l'hymne.

Rappelons brièvement que cet hymne homérique de plus de cinq cents vers est composé de deux volets racontant l'un l'arrivée du dieu à Délos, l'autre son installation à Delphes. Sans entrer dans le détail d'une question largement controversée,¹¹ on remarquera que la partie délienne offre la structure tripartite caractéristique de toute forme hymnique. Comme c'est le cas, à une exception près, des trente-trois hymnes homériques à nous être parvenus, ce poème en diction homérique est introduit par un vers non pas d'évocation, mais d'invocation, et cela sur le mode performatif : « Je vais rappeler, et ma mémoire ne faillira pas, Apollon l'archer » (μνήσομαι... Ἀπόλλωνος ἐκάτοιο, vers 1).

Puis, dès le deuxième vers, la partie narrative et descriptive est introduite par le relatif hymnique attendu ; on assiste successivement à l'arrivée du dieu sur l'Olympe dans la demeure de son père Zeus, à la quête de sa future mère Létô pour un lieu où accoucher, à la naissance du petit Apollon à Délos où le dieu adulte revient pour assister aux chants choraux des Ioniens. Enfin, sans offrir de prière explicite, le poème délien s'achève, comme de nombreux autres hymnes homériques, par l'intention performative de la part du *je* poétique de poursuivre sa célébration chantée d'Apollon « qu'a engendré Létô aux belles boucles » (vers 178).¹²

Or, la scène narrative située à Délos, le lieu de culte du dieu, est introduite par une invocation directe à Apollon ; et cela sous la forme rituelle, sinon culturelle d'une accumulation de qualifications en asyndète : αὐτὸς δ' ἀργυρότοξε, ἄναξ Ἐκατηβόλ' Ἀπόλλων, « toi à l'arc d'argent, seigneur qui lance ses traits au loin, Apollon » (vers 140), dans l'esquisse d'une « séquence onomastique ». Énoncé au vocatif, sur le mode du discours, cet hexamètre à tournure rituelle semble confirmer l'hypothèse de la valeur invocatoire et par conséquent de la force pragmatique de la dénomination et de la qualification hymniques d'une divinité. Dès lors, les épithètes choisies pour qualifier le dieu pourraient apparaître comme motivées du point de vue sémantique. De plus, du point de vue énonciatif, la narration de cette scène du retour du dieu à Délos (vers 140-178) est initiée au passé pour se dérouler ensuite au présent. Par ailleurs, grammaticalement, Apollon en est l'acteur à la deuxième personne ;¹³ c'est ainsi que le dieu est l'objet d'une seconde adresse en tant que Phoibos (vers 146). La posi-

¹¹ La question de l'unité de l'*Hymne homérique à Apollon* a été reprise récemment par CHAPPELL (2011) qui, sans aucun doute à raison, plaide pour l'autonomie respective des deux parties conduisant à Délos d'une part, à Delphes de l'autre.

¹² Exemples et signification de ce passage à un autre chant dans CALAME (1995/2005), 60-63.

¹³ Ces différences entre « *subsequent singulative narrative* » (au passé) et « *simultaneous iterative narration* » (au présent, ici en *tu*) sont relevées par NÜNLIST (2007), mais sans qu'il en tire les conclusions qui s'imposent du point de vue énonciatif et pragmatique.

tion énonciative de l'interlocuteur ou du narrataire dans laquelle le dieu est placé implique sa présence, *hic et nunc*.¹⁴

Or à l'occasion de sa mention de la purification de Délos pour conjurer la peste qui a dévasté Athènes en 426/5, Thucydide (3, 104) cite précisément deux séries de vers tirés de cette scène essentielle du long *Hymne homérique à Apollon*.¹⁵ Tout en les attribuant à « Homère », l'historien indique qu'ils sont extraits d'un « proème d'Apollon ». C'est en effet par ce terme de προοίμιον que l'on désigne volontiers dans l'Antiquité les hymnes que la tradition considère comme homériques. Ces compositions en diction homérique sont destinées à introduire la récitation de chants rhapsodiques à l'occasion de concours musicaux tel celui qui marquait la célébration culturelle des Grandes Panathénées pour Athéna Pallas à Athènes à l'époque classique.¹⁶ Comme l'y invite la tournure énonciative de la narration hymnique avec ses adresses directes à Apollon, acteur en *tu* de l'action narrative, l'historiographe athénien ne manque pas d'établir une relation forte entre ce rassemblement d'autrefois (ποτε, παλαιί) au temps d'Homère, et la célébration musicale actuelle (νῦν) ; cela à l'exemple d'Éphèse puisque les circonstances avaient contraint les Athéniens à suspendre momentanément la célébration des Délia. Et Thucydide d'ajouter que cette célébration culturelle s'inscrivait dans la tradition respectée à Athènes et dans les îles de la mer Égée d'envoyer à Délos des groupes cho-raux et des offrandes sacrificielles.¹⁷

Mais si la narration de la partie délienne prend du point de vue énonciatif la tournure du discours notamment par l'usage de la deuxième personne, elle se déroule toujours sur le mode du récit. Cette narration est engagée au tout début du proème et poème hymnique par le relatif hymnique faisant suite au vers d'évocation (et non pas d'invocation) attendu au début de tout hymne homérique : « Je vais rappeler et je n'oublierai pas Apollon frappant au loin, qui fait trembler les dieux quand il se rend dans la demeure de Zeus » (vers 1-2). De plus, au terme de la partie délienne de l'hymne, après la « sphragis » qui attribue le poème hymnique à « l'aveugle de Chio »,¹⁸ le rhapsode narrateur dé-

¹⁴ Quant aux tournures énonciatives permettant d'activer la présence de l'interlocuteur en particulier dans l'*Hymne homérique à Apollon*, voir l'étude de HUNZINGER (2012), 52-58 (avec de nombreuses références bibliographiques).

¹⁵ Vers 146-150 et 165-172, avec quelques variations par rapport au texte de la tradition manuscrite des *Hymnes homériques*.

¹⁶ Sur les hymnes homériques comme proèmes, cf. CALAME (1995/2005), 44-47. Pour la récitation des poèmes homériques au concours de rhapsodes des Grandes Panathénées, voir en particulier NAGY (1996), 69-71 et 110-112.

¹⁷ Dans un chapitre où elle analyse les différentes mentions poétiques des danses chorales des Déliades, KOWALZIG (2007), 56-128, identifie bien les enjeux politiques et économiques de la célébration par Ioniens et Athéniens de la grande fête des Délia en l'honneur d'Apollon.

¹⁸ Pour le sens très discuté de cette « signature » poétique, voir en particulier NAGY (2009), 205-210.

clare de manière performative son désir de ne pas cesser de chanter (οὐ λήξω ὕμνέων, vers 177-178) Apollon : mis en scène à nouveau à la troisième personne, le dieu est qualifié (en asyndète) de ἐκηβόλος et de ἀργυρότοξος, « qui lance des traits au loin » et « à l'arc d'argent ».

L'*Hymne homérique à Apollon*, du moins dans sa partie délienne, nous situe ainsi encore entre récit et discours, sans référence explicite par la qualification de la divinité au contexte d'énonciation du chant, *hic et nunc*. Pour évaluer la portée pragmatique des qualifications des dieux, il faut encore se tourner vers quelques compositions où le rhapsode homérique insère ces qualifications dans l'adresse directe au dieu, en particulier au terme du poème.

4.3. Pragmatique des appellations divines dans les Hymnes homériques

De fait à répondre explicitement à la définition pragmatique de l'hymne homérique en tant que proème à la performance rituelle de chants rhapsodiques, notre corpus des *Hymnes homériques* n'offre qu'une seule composition.

Il s'agit du second hymne homérique adressé à Aphrodite (le sixième dans notre corpus). Certes, la déesse au début du poème n'est évoquée que par des qualifications qui nous apparaissent comme poétiques. L'aède dit son intention de chanter (αἴσομαι, forme du futur performatif au vers 2) « la respectable, la belle Aphrodite à la couronne d'or » (χρυσοστέφανον, vers 1). Suit une partie descriptive et narrative qui, introduite très régulièrement par un relatif hymnique, décrit l'habillement érotique d'Aphrodite avant que la déesse ne quitte l'île qui l'a accueillie pour l'Olympe. Enfin on assiste à la prière conclusive qui qualifie à nouveau la déesse de manière poétique ; en effet ni ἐλικοβλέφαρος, « aux yeux mobiles », ni γλυκυμείλιχος, « douce comme le miel » (vers 19) ne sont des qualificatifs réservés à la seule Aphrodite. Néanmoins, tout en énonçant ces deux épithètes en asyndète sur le mode rituel comme c'est le cas au premier vers, ces vers sont introduits par la traditionnelle invitation à la divinité à se réjouir (χαῖρε) ; et dans l'habituel contrat rituel de *do ut des*, en échange du chant qui lui est offert, la déesse est priée d'intervenir « dans ce concours-ci » (ἐν ἀγῶνι τῷιδε, vers 19-20). Avec ce geste de deixis verbale décidé, le *je* poétique demande à Aphrodite de lui accorder la victoire en entonnant son propre chant (ἔμην δ' ἔντυνον αἰοιδῆν, vers 21) !

Malheureusement, comme c'est souvent le cas dans les procédures poétiques de deixis verbale, aucune figuration n'est donnée aux paramètres de l'*hic et nunc*, aux circonstances spatiales et temporelles de l'exécution chantée de l'hymne homérique. Certes, du point de vue géographique, on peut relever que la partie descriptivo-narrative de l'hymne est centrée sur l'accueil à Chypre de la très jeune déesse, à peine née de l'écume de la mer, par les Heures qui la

parent des atours suscitant le désir érotique pour l'introduire choralement auprès des immortels ; ceux-ci ne vont pas manquer de désirer avoir pour épouse celle qui devient la Cythérée (vers 19). Mais dans le retour à l'*hic et nunc* assumé par le *je* poétique par une forme du futur performatif (μνήσομαι, vers 21) qui est en écho annulaire avec la forme ἄισομαι du vers 2, aucune allusion à Chypre comme lieu éventuel de la joute musicale et par conséquent de la performance chantée et dansée de l'hymne homérique lui-même.

Tournons-nous vers le très bref *Hymne homérique à Athéna* (11). Le poème hymnique débute avec une forme d'évocation qui pourrait offrir une indication d'ordre spatial : Παλλάδ' Ἀθηναίην ἐρυσίπολιν ἄρχομ' αἰεῖδεν, soit « je commence à chanter Pallas Athéna, la protectrice de la cité ». Pallas fait en effet référence à la cité d'Athènes. En effet Athéna apparaît comme Pallas dans quelques inscriptions athéniennes,¹⁹ et il semble possible d'identifier Pallas avec Polias.²⁰ De plus, la qualification de la déesse comme « protectrice de la cité » (sinon de l'acropole) ainsi que son association à Arès et à l'exercice de la guerre dans la partie descriptive semblent désigner l'Athéna d'Athènes. L'hymne pourrait donc, en tant que proème, correspondre à l'un des chants hymniques introduisant un chant homérique à l'occasion du célèbre concours de rhapsodes marquant, on l'a mentionné, la célébration des Grandes Panathénées.²¹ Néanmoins non seulement l'emploi de l'épithète ἐρυσίπολις pour qualifier Athéna n'est pas propre au seul contexte athénien – dans l'*Iliade* par exemple (6, 305), Athéna est invoquée en tant que telle par Théanô, la prêtresse du temple de la déesse sur l'acropole de Troie. Mais de plus, introduit par la traditionnelle demande à la déesse de se réjouir (χαῖρε), le vers conclusif de la prière se limite à une demande générale d'accorder « bonheur et prospérité » à qui chante (vers 5).

Parmi les trente-trois chants constituant notre corpus des hymnes homériques, il est un autre poème épique (28) qui s'adresse à Pallas Athéna. La déesse est évoquée dans un vers initial analogue à celui qui initie le bref hymne que l'on vient d'alléguer : Παλλάδ' Ἀθηναίην, κυδρὴν θεὸν, ἄρχομ' αἰεῖδεν, « je commence à chanter Pallas Athéna, la glorieuse déesse » (vers 1). À la suite d'une partie descriptive introduite par un relatif hymnique pour raconter la naissance de la déesse de la tête de son père Zeus sur l'Olympe, l'appel formulaire à la déesse à se réjouir (χαῖρε, vers 17) désigne Athéna comme « fille de Zeus qui porte l'égide ». L'invocation débouche sur le vers, également formulaire, qui indique, sous forme performative, l'intention du poète de célébrer la déesse dans un autre chant : « et moi de toi je ferai mémoire (μνήσομαι)

¹⁹ Par exemple IG II² 3474 ; mais l'inscription date de 130 av. J.-C.

²⁰ Mais pas avec le Palladion ; voir à ce propos notamment SOURVINOU-INWOOD (2011), 160-167.

²¹ Cf. *supra* note 16.

dans un autre chant encore » (vers 18). Avec sa tournure performative au sens linguistique du terme, ce vers conclut d'autres préludes hymniques en diction homérique, confirmant leur fonction de proèmes.

Mais la spécificité culturelle de la divinité évoquée dans le premier vers en tant que Pallas Athéna se dissipe rapidement. En effet, par l'accumulation en asyndète de six qualifications, les deux vers suivant s'emploient à définir la figure physique, morale et intellectuelle de la déesse. Avec ses yeux brillants (γλαυκῶπις), la respectable jeune fille (παρθένον αἰδοίην) « au cœur inflexible » est astucieuse (πολύμητις) comme elle est aussi protectrice des cités (ἔρυσίπολις) et intrépide. Quant à la partie narrative de ce bref hymne homérique, consacrée à la naissance de la déesse, elle est présentée comme l'explication étimologique de la désignation courante d'Athéna, dès les poèmes homériques, en tant que Tritogénès ou Tritogénéia. Cette dénomination est reprise au début du vers final du récit par l'évocation de Pallas Athéna (vers 16) ; elle se trouve en écho annulaire avec la désignation qui, dans les mêmes termes, inaugure la composition hymnique. Il est donc malaisé de localiser le culte de la déesse ainsi définie et, partant, la célébration rituelle dans laquelle s'insérerait le chant de ce proème !

Sur la base du même vers final de passage à un autre chant célébrant la divinité évoquée, puis invoquée dans l'hymne, on se trouve confronté à la même interrogation successivement pour le très bref hymne homérique adressé aux Muses et à Apollon (25), pour l'hymne adressé à Gaia en tant que mère de toute chose (30) ou pour le poème évoquant Hestia, la fille de Cronos, en même temps qu'Hermès (29). Il n'en reste pas moins que, du point de vue pragmatique, reste significatif en particulier l'organisation en structure annulaire du chant hymnique 28 ; son développement nous conduit de l'évocation initiale de Pallas Athéna à la même mention de la déesse en conclusion de la partie descriptive et narrative. Cette double nomination confirme l'appel à la présence de la déesse aussi bien dans le poème que dans le rituel correspondant à sa performance chantée.

5. UN HYMNE DE CULTE : INVOCATION ET PRÉSENCE DE LA DIVINITÉ

Mais de l'évocation de la divinité qui initie les hymnes homériques passons enfin à la forme hymnique invocatoire. Parmi les quelques hymnes de culte à nous être parvenus par l'intermédiaire épigraphique, l'exemple de plus illustratif du présent propos est sans doute fourni par l'*Hymne à Apollon* d'Aristonoos ; assumant la forme d'un péan (42 Käppel), cette composition permettra de parvenir à quelques conclusions partielles et provisoires quant à la

pragmatique de la nomination et de la qualification hymniques et rituelles des divinités en régime polythéiste grec.

Dans la partie initiale non plus d'évocation, mais d'invocation à proprement parler, Apollon n'est appelé par son nom qu'au vers 5. En effet, composé de six paires de quatrains rythmiquement formés d'un enchaînement non plus d'hexamètres dactyliques mais de trois glyconiens suivis d'un phérécratéen, le chant est ponctué par la réitération, au terme de chaque strophe de quatre vers, du célèbre appel rituel ὦ/ἦ ἰὲ Παιάν, « *ô/iê ie Paian* ». ²² Ainsi à l'issue du premier quatrain tout se passe comme si c'était le refrain d'appel à Péan qui induisait l'adresse à Apollon en tant qu'Apollon. Quant à cette première strophe, elle est consacrée à situer d'emblée le dieu auprès de la roche de Delphes, auprès du site oraculaire de Pythô fondée par les dieux. Cette mention initiale revient non seulement à localiser le dieu, mais surtout à lui attribuer la qualification et la fonction qu'il assume en effet sur le site de la Pythie : ²³

Πυθίαν ἱερόκιτιον ναίων
 Δελφίδ' ἀμφὶ πέτραν αἰεὶ
 θεσπιόμαντιν ἔδραν,
 ἦ ἰὲ Παιάν,
 Ἄπολλον, Κοίου τε κόρας
 Λατοῦς σεμνὸν ἄγαλμα καὶ
 Ζηνὸς ὑψίστου μακάρων βουλαῖς,
 ὦ ἰὲ Παιάν.

Occupant en permanence le siège pythique,
 au fondement sacré, de la parole oraculaire
 auprès du rocher de Delphes,
iê ie Paian,
 Apollon, vénérable orgueil pour Létô,
 la fille de Coios, et par la volonté de Zeus,
 le plus haut placé parmi les bienheureux,
ô ie Paian.

Ainsi, après l'allusion généalogique aux parents du dieu offerte dans le deuxième quatrain, c'est précisément la fonction oraculaire qui est précisée au début de la partie descriptivo-narrative de l'hymne. De manière significative, ce développement central est introduit au début de la seconde paire de strophes non pas par le relatif hymnique attendu, mais par un pronom démonstratif de lieu : ἔνθα, « là » (vers 9). Remarquons que toute cette partie est énoncée non pas à la troisième, mais à la deuxième personne ; faisant du dieu invoqué ici et maintenant le protagoniste de ces énoncés descriptifs et narratifs, ces formes de la deuxième personne entrent en écho invocatoire avec le double refrain qui ponctue chaque double quatrain. Du point de vue de la qualification du dieu ces vers permettent d'ajouter à l'évocation des pieux décrets de l'oracle la voix

²² Pour la structure métrique de ce péan et la bibliographie qu'il a suscitée, on pourra se référer au commentaire de FURLEY & BREMER (2001), II, 45-52. Les formes assumées par le refrain qui ponctue le péan sont analysées par KÄPPEL (1992), 65-70. Quant au péan comme forme poétique, voir l'excellente étude de FORD (2006).

²³ Dans son étude de 2003, PARKER propose de distinguer entre « *functional cult epithet* » et « *topographic cult epithet* »; cf. *supra* note 5.

de la lyre au son retentissant (vers 13-16).²⁴ Ils prolongent donc la description du caractère oraculaire du lieu dans lequel le dieu est d'emblée invoqué.

Suit une évocation des divinités qui ont contribué à l'installation d'Apollon à Delphes : Zeus, Athéna, Gaia, Thémis. C'est ensuite au tour de Poséidon, des Nymphes, de Dionysos (Bromios) et finalement d'Artémis, « la vénérable » (σεμνά, vers 38). On relèvera que, par l'insertion d'un second pronom adverbial (ὄθεν, « de là », au vers 25), le poète introduit de manière étimologique la présence d'Athéna ; dénommée Τριτογενής, la déesse est installée par Apollon lui-même en tant que Pronaia au seuil de son sanctuaire oraculaire.²⁵

Quant à la partie de *preces* qui correspond au dernier couple de strophes du poème hymnique (vers 41-48), elle est à nouveau centrée, du point de vue spatial, sur le site de Delphes :

Ἄλλ' ὃ Παρνασσοῦ γυάλων
εὐδρόσοισι Κασταλίας
να[σ]μοῖς σὸν δέμας ἐξαβρύνων,
ἰῆ ἰε Παιάν,
χαρεῖς ὕμνοις ἡμετέροις,
ὄλβον ἐξ ὀσίων διδοῦς
ἄει καὶ σώϊζων ἐφέποις ἡμᾶς,
ὦ ἰε Παιάν.

Allons, ô toi qui baignes ton corps plein
de grâce dans les eaux fraîches de Castalie
jaillissant des vallons du Parnasse,
iê ie Paian,
toi qui te laisses charmer par nos hymnes,
en accordant la pieuse prospérité et le salut
pour toujours, puisses-tu nous accompagner,
ô ie Paian.

Si les allusions au Parnasse et à la source Castalie dessinent une structure annuelle avec le thème géographique qui est celui de la première strophe du chant, l'évocation du bain d'Apollon dans les eaux jaillissant à Delphes débouche sur le pacte rituel concluant pratiquement chaque forme hymnique : au constat du plaisir que le dieu prend aux hymnes qui lui sont adressés répond le souhait des chanteurs de se voir accorder prospérité et sécurité, pour toujours.

Essentiel est ici l'usage d'une forme du verbe « se réjouir » (χαρεῖς, vers 45) qui, de même que le χαῖρε conclusif des *Hymnes homériques*, engage la transaction rituelle du *do ut des*. Cette invite à la réjouissance fait du poème en performance une offrande musicale. En tant qu'hymne, cette offrande est assumée par un *je* poétique qui apparaît ici au pluriel : ὕμνοις ἡμετέροις, « par nos chants » (vers 45), tant il est vrai que la forme hymnique du péan implique une exécution chorale.²⁶ Sans doute s'agit-il ici, au terme du poème, d'un *nous* poétique, qui inclut sur le mode énonciatif du discours le poète, le groupe cho-

²⁴ En ce qui concerne l'arc et la lyre d'Apollon, les affinités entre voix oraculaire et voix instrumentale sont explorées en particulier par MONBRUN (2007), 273-292.

²⁵ Sur Athéna Pronaia à Delphes, voir FURLEY & BREMER (2001), II, 50.

²⁶ Quant à l'exécution chorale et musicale des différentes formes de péan, voir les pages précises de KÄPPEL (1992), 75-82.

ral et la communauté civique, dans une polyphonie chorale qu'on a pu repérer dans d'autres formes de poésie chantée.²⁷

La destination, la performance et la consécration du péan hymnique à Delphes sont pleinement confirmées tant par l'énoncé de la dédicace que par le texte introductif à la dédicace épigraphique. Sous la forme d'une *sphragis*, c'est-à-dire d'un « sceau » en guise de signature, le premier déclare que le chant explicitement désigné comme ὕμνος est dédié à Apollon Pythien (voir le premier terme de l'hymne !) par le Corinthien Aristonoos fils de Nicosthène qui s'en déclare implicitement l'auteur. Le second précise qu'en reconnaissance pour les hymnes qu'Aristonoos a composés (ἐποίησεν) pour les dieux, les gens de Delphes lui ont accordé ainsi qu'à ses descendants une série de privilèges, parmi lesquels la proxénie, la promantie, la proédrrie, cela probablement durant le troisième tiers du IV^e siècle. De plus, du point de vue pragmatique, l'importance donnée dans le poème hymnique à la figure d'Athéna est à reconduire aux grands travaux entrepris dans le sanctuaire d'Athéna Pronaia au moment de la consécration du péan.²⁸

Ni la dédicace ni le chant hymnique lui-même n'offrent néanmoins d'indication sur la fête culturelle à laquelle ce péan était destiné. Tout porte à croire qu'il s'agit des Théoxénies, célébration rituelle de l'hospitalité offerte à Delphes à Apollon et à Dionysos.²⁹ Mais surtout, s'il contribue dans son développement à qualifier le dieu dans son espace cultuel et dans sa situation parmi les dieux de l'Olympe, cet hymne cultuel n'offre d'Apollon aucune qualification à proprement parler, ni épithète poétique, ni appellation culturelle, sinon dans le cri rituel du refrain douze fois répété ὦ/ῆ ἱὲ Παιάν, « *ô/iê ie Paian* ». Péan : « épiclèse » ou appellation culturelle s'il en est, sinon dénomination alternative et rituelle du dieu Apollon ! Tout se passe comme si, du point de vue de la pragmatique de l'appel hymnique à une divinité, la réitération du refrain avec les jeux rythmiques qu'il implique se substituait en quelque sorte aux qualifications adjectivales, qu'elles soient poétiques ou culturelles.

6. PROPOSITIONS CONCLUSIVES

Quoi qu'il en soit, dans et par des formes poétiques qui combinent subtilement énoncés narratifs ou descriptifs et énoncés relevant de l'ordre du discours, il s'agit d'appeler la présence et l'intervention de la divinité à laquelle la performance musicale et rituelle de l'hymne est dédiée ; le poème hymnique, dans sa

²⁷ Par exemple dans les épiniques de Pindare telle la 6^e *Olympique* : CALAME (2009).

²⁸ Ces circonstances historiques sont explicitées par VAMVOURI-RUFFY (2004), 206-216.

²⁹ Sur cette hypothèse, voir FURLEY & BREMER (2001), I, 120-121.

réalisation vocale, est présenté en offrande musicale, dans la pratique rituelle du *do ut des*. La voix poétique qui la porte renvoie autant, du point de vue de l'agentivité rituelle, au rhapsode ou au groupe choral qui chante l'hymne qu'au poète qui l'a composé. Qu'il s'agisse des prières rituelles insérées dans la narration épique, des hymnes homériques en tant que proèmes à des récitations rhapsodiques ou des hymnes de culte, la combinaison des appellations culturelles et des qualifications poétiques avec la nomination de la divinité concernée contribue à la portée pragmatique de la prière proférée pour susciter sa présence et son intervention, *hic et nunc*.

Quant aux « propositions théoriques » à l'origine du présent volume collectif, on pourra esquisser les réponses, très partielles, suivantes. Le passage d'« épithètes littéraires » à des « épithètes rituelles » semble facilité par l'efficacité pratique des formes de chant poétique en performance que sont les hymnes. De là la nécessité de renoncer à la bipartition entre « épithètes » et « épiclèses », pour lui préférer la désignation globale comme « qualifications » et « appellations » ; des appellations qui peuvent se développer en « séquences onomastiques » se prolongeant quant à elles dans la figuration et la qualification de la divinité invoquée à travers la partie descriptivo-narrative de toute forme hymnique grecque. Quant aux agents de la performance musicale et rituelle de ces formes poétiques hymniques, ce sont aussi bien les poètes et compositeurs du poème que les exécutants du chant et en définitive la communauté des participants et participantes à la célébration religieuse dont le chant de l'hymne est un des actes rituels constitutifs ; les uns et les autres agissent dans et par le poème même grâce aux différentes stratégies énonciatives parmi lesquelles l'appel et la qualification de la divinité concernée.

C'est sans doute la raison pour laquelle les (dé)nominations et les appellations hymniques des dieux sont focalisées sur la localisation de la divinité invoquée et sur la qualité et la fonction divines dont on attend les bénéfiques. En donnant une figuration de la puissance divine appelée à intervenir, dénominations et appellations concourent à provoquer la présence de la divinité et, par conséquent, à susciter son action. Dans cette figuration l'esquisse d'un « paysage religieux » est essentielle dans la mesure où le dessin de cet espace est en relation autant avec la fonction et les qualités requises du dieu invoqué qu'avec l'espace dans lequel il est appelé à intervenir, *hic et nunc*.³⁰ Quant au « niveau de langage » concerné, on espère avoir montré que la diction poétique de formes hymniques qui renvoient à une forme de chant rythmé et dansé est constitutive de leur ritualité musicale et garante de leur efficacité religieuse.

³⁰ Voir dans ce volume la contribution de GALOPPIN, p. 138-161.

Bibliographie

- AUBRIOT, Danièle, « L'invocation au(x) dieu(x) dans la prière grecque : contrainte, persuasion, ou théologie ? », dans BELAYCHE *et al.* (2005), 473-490.
- BAKKER, Egbert J., *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*, Washington DC, Cambridge MA : Harvard University Press, 2005.
- BELAYCHE, Nicole, « De la polysémie des épiclèses. *Hypsistos* dans le monde gréco-romain », dans BELAYCHE *et al.* (2005), 427-442.
- BELAYCHE, Nicole, *et al.* (éd.), *Nommer les dieux. Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité* (Recherches sur les rhétoriques religieuses 5), Turnhout : Brepols, et Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris : Gallimard, 1974.
- BONNET, Corinne *et al.*, « “Les dénominations des dieux nous offrent comme autant d'images dessinées” (Julien, *Lettres* 89b, 291b). Repenser le binôme théonyme-épithète », *Studi e Materiali di Storie delle Religioni* 84 (2018), 567-591.
- BROLÉ, Pierre, « Le langage des épiclèses dans le polythéisme hellénique », *Kernos* 11 (1998), 13-34 (repris dans *La Grèce d'à côté. Religion et imaginaire en miroir en Grèce antique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007, 313-332).
- BROLÉ, Pierre, LEBRETON, Sylvain, « La Banque de données sur les épiclèses divines (BDDE) du Crescam : sa philosophie », *Kernos* 20 (2007), 217-228.
- BURKERT, Walter, « Herodot über die Namen der Götter », *Museum Helveticum* 42, (1985), 121-132 (repris dans *Kleine Schriften VII : Tragica et Historica*, ed. W. Rösler, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, 161-172).
- CALAME, Claude, « Variations énonciatives, relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les *Hymnes homériques* », *Museum Helveticum* 52 (1995), 1-19 (repris dans *Masques d'autorité*, 2005, 43-71).
- CALAME, Claude, *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris : Les Belles Lettres, 2005.
- CALAME, Claude, « Fra racconto eroico e poesia rituale : il soggetto poetico che canta il mito (Pindaro, *Olimpica* 6) », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 121 (2009), 11-26.
- CALAME, Claude, « Hérodote, précurseur du comparatisme en histoire des religions ? Retour sur la dénomination et l'identification des dieux en régime polythéiste », dans *Dans le laboratoire de l'historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, éd. F. Prescendi, Y. Volokhine, Genève, Labor et Fides, 2011, 263-274.
- CALAME, Claude, « Les *Hymnes homériques* comme prières poétiques et comme offrandes musicales : le chant hymnique en acte », *Métis* N.S. 10 (2012), 53-78.
- CALAME, Claude, « Les “noms” des dieux grecs : les pouvoirs de la dénomination et de la profération hymnique dans la reconfiguration d'un panthéon », dans *Polutropia : D'Homère à nos jours*, éd. S. Perceau, O. Szerwiniack, Paris : Garnier, 2014, 79-95.

- CALAME, Claude, « La pragmatique de l'adresse homérique aux dieux entre qualifications poétiques et appellations rituelles : "Apollon à l'arc d'argent" », dans Epônymiai. *Questionner les dénominations divines et leur circulation* (Kernos suppl.), éd. C. Bonnet, G. Pironti, Liège : Centre international d'étude de la religion grecque, 2021, sous presse.
- CHAPPELL, Michael, « The Homeric Hymn to Apollo. The Question of Unity », dans *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*, éd. A. Faulkner, Oxford : Oxford University Press, 2011, 59-81.
- FORD, Andrew, « The Genre of Genres: Paeans and Paian in Early Greek Poetry », *Poetica* 38 (2006), 277-296.
- FURLEY, William D., BREMER, Jan M., *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*, Tübingen : Mohr Siebeck, 2001.
- HUNZINGER, Christiane, « À qui l'aède raconte-t-il l'histoire du dieu ? Figures du narrataire dans les Hymnes homériques », dans *Hymnes de la Grèce antique. Approches littéraires et historiques*, éd. R. Bouchon, P. Brillet-Dubois, N. Le Meur-Weissman, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2012, 37-58.
- JOST, Madeleine, « Quelques épiclèses divines en Arcadie : typologie et cas particuliers », dans BELAYCHE *et al.* (2005), 389-400.
- KÄPPEL, Lutz, *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin, New York : De Gruyter, 1992.
- KOWALZIG, Barbara, *Singing for the Gods. Performance of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford : Oxford University Press, 2007.
- MONBRUN, Philippe, *Les Voix d'Apollon. L'arc, la lyre et les oracles*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.
- NAGY, Gregory, *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996.
- NAGY, Gregory, *Homer the Classic*, Washington, D.C. : Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University Press, 2009.
- NÜNLIST, René, « Homeric Hymns », dans *Time in Ancient Greek Literature*, éd. I.J.F. de Jong, R. Nünlist, Leyde, Boston : Brill, 2007, 53-62.
- PARKER, Robert, « The Problem of the Greek Cult Epithets », *Opuscula Atheniensi* 28 (2003), 173-183.
- PARKER, Robert, « Artémis Ilithyie et autres : le problème du nom divin utilisé comme épiclèse », dans BELAYCHE *et al.* (2005), 219-226.
- PIRENNE-DELFORGE, Vinciane, « Des épiclèses exclusives dans la Grèce polythéiste ? L'exemple d'Ourania », dans BELAYCHE *et al.* (2005), 271-290.
- PIRENNE-DELFORGE, Vinciane, *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque* (Kernos Suppl. 20), Liège : Centre international d'étude de la religion grecque antique, 2008.
- SOURVINOU-INWOOD, Christiane, *Athenian Myths and Festivals: Aglauros, Erechtheus, Plynteria, Panathenaia, Dionysia*, Oxford : Oxford University Press, 2011.
- VAMVOURI-RUFFY, Maria, *La fabrique du divin. Les Hymnes de Callimaque à la lumière des Hymnes homériques et des hymnes épigraphiques* (Kernos Suppl. 14), Liège : Centre international d'étude de la religion grecque antique, 2004.