

L'adresse hymnique aux objets inanimés : performance, ontologie et agentivité des objets divins

Anne-Sophie Noel

▶ **To cite this version:**

Anne-Sophie Noel. L'adresse hymnique aux objets inanimés : performance, ontologie et agentivité des objets divins. Nadine Le Meur; Bénédicte Delignon; Olivier Thévenaz. Performance et mimesis: variations sur la lyrique cultuelle de la Grèce archaïque au Haut Empire romain, Supplément 40, Presses Universitaires de Liège, pp.163-180, 2022, 978-2-87562-320-1. hal-04026390

HAL Id: hal-04026390
https://hal.science/hal-04026390

Submitted on 2 May 2023

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.

Postprint /accepted manuscript

L'adresse hymnique aux objets inanimés : performance, ontologie et agentivité des objets divins

Dans son étude ancienne sur les offrandes votives grecques, W.H.D. Rouse faisait ce commentaire sur les attributs des dieux[1] :

> *When we examine these attributes, they are seen to be all (with three exceptions) things of every day: club, bow, and spear, or battle axe, helmet and shield; travelling boots, hats conical or flat; fawnskin or lionskin; sheaves of corn, a bunch of grapes; torches, hunting-spear or harpoon. They are simply in fact the properties of a character costume*[2].

Pour cet auteur, définir les attributs comme des éléments du « costume » des dieux, pareil à celui que les acteurs endossent sur une scène de théâtre, était une façon de les défaire de toute aura divine. L'attribut n'est pour lui qu'un simple accessoire, « non essentiel[3] », dont la fonction n'est qu'ornementale : il ne lui concède aucune part dans la définition de l'identité et de la puissance divine.

Cette métaphore du costume théâtral interpelle car on pourrait aujourd'hui l'interpréter bien différemment, de façon presque diamétralement opposée à celle de Rouse. On sait en effet, grâce aux travaux effectués dans le domaine de la dramaturgie du théâtre antique, que sur la scène du théâtre grec, les divers objets et éléments du costume accompagnant l'apparition des personnages étaient rarement « accessoires[4] ». La plupart des objets inscrits dans les dialogues entretiennent avec ceux qui les portent et les manipulent des relations particulières, de nature identitaire, affective ou même symbiotique. Loin d'être des éléments négligeables, ou même seulement des symboles ou indices iconiques commodes, ils peuvent être les extensions naturelles du corps des personnages. Il conviendrait donc de revisiter cette interprétation des attributs de dieux, à la lumière de ces découvertes récentes, qui font en outre écho (bien qu'indépendantes) au renouvellement de la réflexion sur les attributs menée par des historiens de la religion.[5]

.

Cette contribution s'inscrit dans cette démarche, même si les textes étudiés ne se limitent pas au théâtre : son angle d'attaque relève tout autant de l'analyse philologique et rhétorique que de la dramaturgie du théâtre grec dans son contexte d'origine. On s'intéressera en effet à un groupe d'adresses de style hymnique prenant pour destinataires non pas des dieux, mais des objets qui leur sont associés, et qui n'ont pas encore été analysées comme un corpus cohérent. Elles proviennent de sources aussi variées que la tragédie et la comédie grecque, ou encore la poésie lyrique de Pindare et d'Horace. Que ces adresses donnent l'impulsion à une performance

[1] J'exprime ici ma reconnaissance à Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz pour avoir sollicité et stimulé la réalisation de ce travail de façon décisive. Je remercie aussi Peter Agócs, *co-fellow* au Harvard's Center for Hellenic Studies, d'avoir orienté mes lectures sur Pindare et pris le temps de partager sa passion pour cette poésie fascinante mais difficile. Merci aux relecteurs anonymes, enfin, qui ont porté à ma connaissance des réflexions parallèles très enrichissantes.

[2] ROUSE (1902), p. 376-377.

[3] ROUSE (1902), p. 377, « *not essential nor constant* ».

[4] Voir par exemple TAPLIN (1977, 1978) ; HARRISON, LIAPIS (2013) ; COPPOLA *et al*. (2016) ; MUELLER (2016) ; NOEL (2013), (2014), (2016).

[5] Voir MYLONOPOULOS (2010) ; PIRONTI (2010) ; PIRENNE-DELFORGE (2019) ; PISANO (2019).

lyrique ou théâtrale, elles instituent l'objet, désigné par un « tu » normalement réservé aux dieux ou aux hommes ayant accompli des exploits extraordinaires, comme interlocuteur potentiel détenant une puissance d'action à part entière. Cet objet est-il alors le dépositaire d'une puissance divine qu'il rend sensible par sa présence matérielle ou possède-t-il une sorte de vie propre ? Il est en tout cas plus qu'un attribut, au sens passif d'une possession qui appartient à un dieu et qui s'épuiserait entièrement dans sa fonction sémiotique[6].

Certes, dans les *Suppliantes* d'Eschyle, c'est grâce aux attributs, σῆμεια θεοῦ, que les Danaïdes peuvent identifier les statues des dieux[7]. Mais on ne doit pas s'y arrêter. Le fait que ces objets deviennent les destinataires d'une parole hymnique qui célèbre leur pouvoir d'action à l'égal de celui des dieux, nous incite à poser la question de leur statut ontologique et de leur agentivité. Il y a dans la relation entre le dieu et l'objet qu'il tient en mains[8] – mais qui peut aussi s'en détacher, comme nous le verrons – quelque chose qui mérite d'être repensé, à un moment où la prise en compte de la dimension matérielle et sensorielle renouvelle l'étude des religions[9]. En écho à l'approche anthropologique récemment développée par C. Carastro et M. Brouillet au sujet de l'efficacité du ruban d'Aphrodite et de l'égide d'Athéna dans les poèmes homériques[10], je m'intéresserai donc à l'efficacité discursive de l'adresse hymnique à des objets, dans la poésie lyrique et au théâtre. Par ses traits stylistiques propres, la parole hymnique reconnaît et confère tout à la fois à l'objet une capacité d'action, susceptible de transformer à son tour la performance initiale du chanteur ou de l'acteur. Cette enquête ouvrira alors des pistes de recherche au croisement de la poétique et de l'histoire des religions : la fluidité du statut ontologique de l'objet divin dans ces textes poétiques fait écho aux pratiques religieuses antiques dans lesquelles les statues[11], les reliques[12], ou encore d'autres objets matériels non-anthropomorphes (pierres, poteaux ou piliers), étaient honorés comme points d'ancrage possible de la présence divine[13].

Invoquer la lyre dans la lyrique grecque archaïque

Dans un chapitre de son *Agnostos theos*[14], ouvrage de référence ancien sur les formes de la prière chez les Anciens grecs, latins et dans les Évangiles, Eduard Norden consacrait un chapitre à une prière singulière : une adresse prenant pour destinataire une cruche de vin dans l'ode III, 21 d'Horace, *O nata mecum*. Le poète y invoque la « pieuse amphore » (*pia testa*, v. 4), et l'appelle à descendre du ciel pour verser sur tous les hommes et les femmes les bienfaits du vin : le plaisir charnel comme le plaisir du sommeil, la détente et le soulagement comme l'espoir.

[6] MYLONOPOULOS (2010) privilégie cette fonction de communication sémiotique (p. 179) : l'attribut est pour lui un signe qui synthétise visuellement l'histoire du dieu. Voir aussi ANDO (2010), BETTINI (2017), p. 25.
[7] Eschyle, *Suppliantes* 218.
[8] Selon la définition de CARPENTER (1986), p. 16, citée par MYLONOPOULOS (2010) : « *An object can be called an attribute when there is demonstrable continuity in the appearance of that object with a specific figure.* »
[9] Cf. PROMEY (2014) ; LATOUR (2011) ; HUTCHINGS, MCKENZIE (2017) ; pour la religion grecque spécifiquement, voir MORGAN (2010) ; DROOGAN (2013) ; KINDT (2016) qui intitule un de ses chapitres « Pausanias: What's the Stuff of Divinity? »
[10] BROUILLET, CARASTRO (2018).
[11] VERNANT (1965) ; DONOHUE (1988) ; BOUFFARTIGUE (2007) ; JOHNSTON (2008) ; STEINER (2001), p. 81-82 ; GAIFMAN (2012) ; KINDT (2016), en particulier le chapitre « Parmeniscus' Journey », p. 256.
[12] LACROIX (1989) ; BORGEAUD, VOLOKHINE (2005) ; DELATTRE (2007).
[13] GAIFMAN (2012); PISANO (2019), avec la bibliographie correspondante.
[14] NORDEN (1914), p. 143-162.

Norden fait un relevé exhaustif des éléments formels qui confèrent à l'adresse à l'objet une forme hymnique[15] : la structure tripartite à peine modifiée (invocation, arétalogie, prière), l'invocation solennelle (*O nata mecum*, v. 1), l'accumulation typique de dénominations et d'épiclèses, l'adresse répétée à la deuxième personne (le fameux « *Du-Stil* »), et l'appel à descendre de l'éther divin (*descende*, v. 7) pour rejoindre la communauté des mortels qui caractérise l'hymne clétique. On pourrait noter également la survalorisation des effets bénéfiques du vin contenu dans la cruche : les aspects plus destructeurs de la boisson n'apparaissent fugitivement que dans l'allusion aux querelles (v. 2-3) et dans la formulation oxymorique de la « douce violence » (*lene tormentum*, v. 13) que le vin exerce sur les esprits.

Le philologue allemand notait le caractère exceptionnel de cette adresse hymnique, tout en esquivant dans son interprétation la spécificité de sa destinataire. Le style hymnique s'explique selon lui par l'association finale de la cruche à Liber : si le « tu » célébré est bien l'objet qui matérialise la puissance du dieu, le destinataire réel serait en fait Bacchus[16]. Dans les commentaires plus récents, la question du statut de l'objet est également absente : c'est la dimension parodique de cet hymne, destiné à égayer les convives d'un banquet, qui retient l'attention des critiques. Selon Nisbet et Rudd, l'aspect liturgique de cette adresse à l'objet fait allusion aux fonctions religieuses de Messala Corvinus, explicitement nommé dans l'ode, et qui avait été élu à un âge précoce aux fonctions d'augure[17] – interprétation qui revient donc à atténuer l'investissement religieux de l'objet.

D'autres occurrences plus anciennes nous incitent pourtant à revisiter le sens de cette adresse, qui ne s'épuise pas forcément dans le rapport synecdochique qui consiste à désigner le dieu par l'objet qui lui est associé, comme par exemple, la lyre pour Apollon. Chez Homère, la *phorminx* est l'instrument des aèdes aussi bien que d'Apollon[18], et après lui, les poètes lyriques comme Sappho et Pindare aiment à se représenter de manière traditionnelle avec cet instrument de musique entre les mains. Dans la poésie lyrique grecque archaïque dont Horace a pu s'inspirer, la lyre apollinienne est instituée comme une interlocutrice potentielle ayant force de réponse, dont la fonction déborde celle de simple intermédiaire matériel du dieu.

Le fragment 118 de Sappho en est un exemple très lacunaire[19], mais on lit bien l'adresse directe à la lyre (littéralement χέλυ, la « carapace de tortue »), à laquelle Sappho prête une voix (φωνάεσσα), susceptible de lui parler (ἄγι … μοι λέγε). Le contexte dans lequel le fragment a été conservé, le Περὶ ἰδεῶν λογοῦ d'Hermogène (II^e^ s. ap. J.-C.), permet de reconstituer le poème comme une sorte de dialogue amébée où la poétesse et la lyre se répondaient l'une à l'autre[20]. Le contexte hymnique n'était peut-être pas essentiel pour ce dialogue qui a pu avoir un caractère très intimiste et « profane », mais il nous renseigne sur la capacité de la lyre sonore à devenir un interlocuteur privilégié. De fait, la lyre est un objet qui vibre et qui chante. Dans la mort, la tortue qui donne sa carapace pour créer un instrument de musique acquiert une voix qu'elle n'avait pas de son vivant[21].

Dans la I^re^ *Pythique* de Pindare, le contexte apollinien est comme on peut l'attendre très nettement marqué. L'adresse fameuse du proème célèbre la χρυσέα φόρμιγξ d'Apollon[22], la

[15] NORDEN (1914), p. 148.
[16] NORDEN (1914), p. 153.
[17] NISBET, RUDD (2004), *ad loc*.
[18] *Iliade* I, 603 ; *Odyssée* VIII, 105 ; *Hymne homérique à Apollon* II, 3 ; Voir GENTILI (1985), p. 327-328.
[19] Sappho, fr. 118 Voigt : ἄγι χέλυ δῖά †μοι λέγε†, / φωνάεσσα †δὲ γίνεο†.
[20] Hermogène, περὶ ἰδεῶν λογοῦ 103-106 : Καθόλου τὸ περιτιθέναι τοῖς ἀπροαιρέτοις προαιρετικόν τι γλυκύτητα ποιεῖ, ὥσπερ … καὶ ὅταν τὴν λύραν ἐρωτᾷ ἡ Σαπφὼ καὶ ὅταν αὐτὴ ἀποκρίνηται, οἷον «ἄγε χέλυ δῖά μοι λέγε, φωνάεσσα δὲ γίνεο» καὶ τὰ ἑξῆς.
[21] Sophocle, *Limiers* 292-293 ; Euripide, *Antiope*, fr. 190 Kannicht ; cf. Pacuvius, fr. 4 Ribbeck : *inanima cum animali sono*.
[22] Voir Hésiode, *Bouclier* 203 ; Simonide, fr. 511/1a, 5 Page (χρυσοφόρμιγξ) ; *Hymne homérique à Apollon* 184-185 ; Pindare, *Néméennes*, V, 24.

lyre d'or divine : les traits hymniques abondent et rendent grâce à la puissance de cet instrument. La lyre devient ici ordonnatrice de l'harmonie universelle.

χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει
μὲν βάσις, ἀγλαΐας ἀρχά,
πείθονται δ᾽ ἀοιδοὶ σάμασιν
ἀγησιχόρων ὁπόταν προοιμίων
ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζομένα.
καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σβεννύεις
αἰενάου πυρός. εὕδει δ᾽ ἀνὰ σκά-
πτῳ Διὸς αἰετός, ὠκεῖ-
αν πτέρυγ᾽ ἀμφοτέρωθεν χαλάξαις,
ἀρχὸς οἰωνῶν, κελαινῶπιν δ᾽ ἐπί οἱ νεφέλαν
ἀγκύλῳ κρατί, γλεφάρων ἀδὺ κλάι-
θρον, κατέχευας· ὁ δὲ κνώσσων
ὑγρὸν νῶτον αἰωρεῖ, τεαῖς
ῥιπαῖσι κατασχόμενος[23].

Lyre d'or, possession qui parle au nom
d'Apollon et des Muses aux tresses violettes[24],
à ta voix, le pas rythmé des choreutes ouvre la fête,
et les chanteurs obéissent à tes signaux,
lorsque, vibrante, tu fais résonner les premières notes
des préludes qui guident les chœurs.
Tu sais aussi éteindre, à la pointe de la foudre,
le feu éternel ; et le sommeil
s'empare, sur le sceptre de Zeus, de l'aigle ;
il laisse pendre, à droite et à gauche, son aile rapide,
le roi des oiseaux ; sur sa tête crochue,
tu as répandu un nuage sombre, doux
fermoir de ses paupières ; il dort
et soulève son dos souple,
possédé par tes frémissements.

L'apposition du premier vers restitue la généalogie traditionnelle de l'objet dans les hymnes à Apollon : la φόρμινξ est l'attribut divin que se partagent (σύνδικον κτέανον) Apollon et les Muses qu'il mène en cortège, mais la syllepse portée par l'adjectif σύνδικον confère d'emblée un rôle actif à l'instrument[25]. Par la suite, ce n'est d'ailleurs pas Apollon mais la lyre elle-même et ses pouvoirs qui se trouvent célébrés dans une proposition relative introduite par τᾶς (v. 2) – structure syntaxique couramment employée dans les hymnes pour introduire l'eulogie du dieu. L'arétalogie de la lyre prend alors la forme d'une adresse à la deuxième personne : on trouve le possessif dans l'expression τεαῖς ῥιπαῖσι « tes frémissements » (v. 9-10), ainsi que les verbes à la deuxième personne σβεννύεις (v. 5), « tu éteins », et κατέχευας (v. 8), « tu as répandu ». L'objet est animé, car mis en mouvement par les vibrations qui le parcourent (ἐλελιζομένα, v. 4) : les « frémissements » désignés par le substantif ῥιπαῖσι évoquent chez Pindare le mouvement du vent et de l'onde de la mer. La lyre vibre, mais pas ici sous les doigts du dieu qui en joue : dans cette ode aussi, on constate une certaine

[23] Pindare, *Pythiques*, I, 1-10 (édition Snell-Maehler). Sauf mention contraire, les traductions sont les miennes.
[24] J'adopte l'interprétation de W.H. Race (édition Loeb), selon laquelle σύνδικον signifie à la fois « légitime » et « qui parle au nom de », « qui se fait l'avocat de ».
[25] Voir GENTILI (1985), *ad loc.* ; Homère, *Iliade* I, 603 ; *Hymne homérique à Apollon* 182-183 ; Hésiode, *Bouclier* 201-202 ; Pindare, *Néméennes* V, 22-23 ; Simonide, fr. 578 Page.

autonomisation de l'objet qui est animé d'un mouvement qui prend sa source en lui-même, ou bien qui vient de son environnement naturel. Ἐλελιζομένα (v. 4) est également associé par une étymologie populaire au cri de guerre homérique (« crier ἐλελεῦ »)[26], ce qui est signifiant dans ce passage : en effet, le chant miraculeux de la lyre dispense l'harmonie et la paix dans le monde, y compris le monde des dieux représenté par l'aigle de Zeus, mais il se fait aussi cri de guerre à l'encontre des ennemis de l'ordre et de la paix.

L'efficacité de l'instrument semble ainsi activée par l'adresse, afin qu'il vienne prolonger, redoubler et parfois transformer la performance du chanteur par sa propre mise en jeu. Il est notable que le pouvoir de cette lyre se manifeste en premier lieu dans la manière dont elle guide et dirige les pas de danse (τᾶς ἀκούει μὲν βάσις). À travers l'adresse à la lyre, se joue la création d'une performance chorale à un double niveau, divin comme humain. La danse et la musique commencent au même moment : les notes de la lyre sont des signes (σάμασιν) adressés aux chanteurs (le pluriel ἀοιδοί, d'un emploi rare[27], est interprété comme renvoyant aux membres d'un chœur générique plutôt qu'aux Muses[28]) ; l'hapax ἀγησιχόρων, « qui mènent les chœurs », redouble cette référence au chœur ; on peut assurément parler, à propos de ce proème, de « choral projection », au sens où Henrichs l'entendait[29]. À travers cette adresse de forme hymnique à la lyre, le poète fait référence à la propre performance de son épinicie par un chœur. On repère également plusieurs termes désignant le début de la performance : ἀρχά, et l'assemblage redondant προοιμίων ἀμβολάς, qui désigne les premières notes qui ouvrent un prélude musical à la lyre, avant que le chant ne démarre[30]. Le poème met donc en scène son propre commencement de façon très appuyée, et tout commence, semble-t-il nous dire, par quelques notes lancées par la lyre elle-même.

Bien sûr, le dieu à la *phorminx* n'est jamais loin, et par un effet de composition annulaire, l'ouverture hymnique se clôt au vers 12 sur l'art savant du fils de Léto et des Muses. Cette focalisation sur l'objet place toutefois Apollon en retrait : cette ode n'est d'ailleurs pas un hymne qui lui est adressé mais un éloge des victoires sportives et politiques d'Hiéron qui, par leur grandeur et leur beauté, participent à l'ordonnancement harmonieux de l'univers. C'est la lyre qui est l'origine et l'ordonnatrice de cette harmonie, et c'est aussi à travers elle que se trouvent superposés différents niveaux de performance chorale, imaginaires et réels : la performance réelle du chœur chantant l'ode, la performance du chœur imaginaire décrit par Pindare dans ce proème, la performance d'Apollon et des Muses. La lyre constitue également un fil conducteur à travers l'ode toute entière, unifiée par l'évocation des pouvoirs de la musique sur le plan divin comme humain[31] ; l'instrument est associé aux festins futurs donnés dans la cité d'Etna fondée par Hiéron (v. 38) ; avec un effet de clôture étudié, l'allusion à la musique des φόρμιγγες réapparaît à la fin de l'ode (v. 97). La lyre est enfin l'instrument qui constitue le poète lyrique lui-même[32] : elle est à mi-chemin entre le monde divin et le monde humain ; extension matérielle des dieux tutélaires de la musique, elle est aussi celle du poète qui leur rend hommage. Cette capacité à passer d'un niveau cosmique à l'autre, du monde divin au monde humain, semble en faire un intercesseur idéal dans la relation du poète à son dieu patron.

[26] Voir Aristophane, *Oiseaux* 364, avec sa scholie.
[27] MASLOV (2009).
[28] GENTILI (1995), *ad loc.* ; AGÓCS (2012).
[29] HENRICHS (1995).
[30] GENTILI (1985), *ad loc.* : « *l'attacco iniziale del proemio musicale* ».
[31] GENTILI (1985), *ad loc*.
[32] Voir CULLER (1981), p. 142 : « *The vocative of apostrophe is a device which the poetic voice uses to establish with an object a relationship that constitutes him*. »

De l'attribut divin à l'objet prosaïque : Euripide et Aristophane

Dans une ode du troisième livre, Horace reprend le trope ancien de l'adresse à la lyre, preuve qu'il connaissait bien cette tradition littéraire remontant à la lyrique archaïque[33]. De Pindare à Horace, d'autres maillons témoignent d'une véritable chaîne de transmission séculaire pour ce motif : ils sont également intéressants pour mieux comprendre, peut-être, comment cette adresse a pu prendre pour destinataires des objets divins comme des objets en apparence plus familiers et ordinaires.

Dans *Ion*, drame composé par Euripide en 413 avant J.-C., quand le jeune héros s'adresse au laurier tutélaire d'Apollon tout en nettoyant le parvis du temple de Delphes, on perçoit un infléchissement vers une forme de banalisation de l'objet. Symbole des pouvoirs prophétiques d'Apollon delphien, le laurier semble subir un traitement dégradant en étant mis en scène comme un « balai », peu noblement asservi par le jeune Ion aux tâches domestiques qu'il effectue chaque jour dans l'enceinte du sanctuaire. Cette forme de prosaïsme, dont Horace peut aussi être un héritier quand il prend comme destinataire de son ode une banale cruche de vin, doit-il s'interpréter comme une mise à distance parodique de l'investissement religieux de l'objet ? La lecture détaillée de la monodie d'Ion dans le drame d'Euripide me conduit plutôt à penser que l'objet apparemment prosaïque conserve un véritable ancrage dans la sphère religieuse, et surtout, contribue de manière essentielle à la révélation de la filiation divine d'Ion, fils caché d'Apollon.

Dans l'arétalogie hymnique, en tant qu'il est associé à l'art prophétique et au sanctuaire de Delphes, le laurier fait souvent l'objet d'un éloge[34], que partage parfois le palmier abritant la naissance d'Apollon et Artémis à Délos[35]. Dans l'iconographie vasculaire, le laurier occupe parfois une place centrale dans la scène sacrificielle. Ainsi sur un cratère en cloche d'époque classique (figure 1), on peut voir des fidèles préparant un sacrifice à Apollon au pied d'un laurier s'épanouissant au-dessus d'un autel. Leurs regards sont orientés vers ce laurier, alors même qu'Apollon est présent dans le champ, sur la droite : le dieu observe le sacrifice, en portant également dans sa main une branche de laurier, ce qui crée un lien visuel avec l'arbre placé au centre de l'image. On comprend qu'il n'est en réalité pas visible aux fidèles : il leur est présent à travers le laurier qui l'incarne matériellement, mais le corps de dieu anthropomorphe échappe à la vision des mortels.[36]

[33] Horace, *Odes*, III, 11.
[34] Par exemple Callimaque, *Hymne à Apollon* 1, *Hymne à Délos* 94 ; Aristonoos, *Hymne à Hestia* 4, *Hymne à Apollon* 9-11.
[35] *Hymne homérique à Apollon* 18 et 117 ; Callimaque, *Hymne à Apollon* 4 ; *Hymne à Délos* 210.
[36] Voir COLLARD (2016), p. 80-86. Le dieu est « en position de spectateur, en retrait de l'action » et le laurier renvoie au « double aspect d'Apollon, divinatoire et sacrificiel » (p. 85).



Fig. 1 : Cratère attique à figures rouges, attribué au Peintre de Pothos, v. 430–420 av. J.-C. Paris, Louvre, G496. Photographie libre de droits https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacrifice_Pothos_Painter_Louvre_G496.jpg?uselang=fr

Dans l'*Ion* d'Euripide, de manière comparable, le laurier se détache de la même manière significativement de la personne du dieu, même s'il provient de l'arbre sacré poussant dans l'*adyton* du temple. Sa puissance d'action naît simultanément de la parole hymnique performative qui lui est directement adressée et des manipulations physiques opérées par le personnage principal : il s'autonomise et agit en retour sur sa performance de manière imprévue.

Au début de la pièce, le jeune Ion, serviteur dans le sanctuaire delphique – en réalité, fils caché d'Apollon abandonné à la naissance par sa mère Créuse, princesse athénienne née d'Érechthée – vaque à ses occupations quotidiennes en entonnant un péan. Il rend hommage à Apollon, en glorifiant des éléments traditionnels du sanctuaire – les sommets inviolés du Parnasse et la pureté de la source Castalie. Cette monodie est le seul chant tragique qui comporte, à la suite de la strophe et de l'antistrophe, un véritable refrain spondaïque « ô Péan, ô Péan[37] », rappelant les *epiphthengmata* retrouvés dans de nombreux hymnes cultuels à Apollon[38]. Ce péan prend également la forme remarquable d'une adresse à une branche de laurier, dont la composition hymnique a bien été montrée par Furley et Bremer :

Ἄγ', ὦ νεηθαλὲς ὦ
καλλίστας προπόλευμα δάφ-
νας, ἃ τὰν Φοίβου θυμέλαν

[37] RUTHERFORD (1995), p. 111 et 130.
[38] RUTHERFORD (1995), p. 130 ; FURLEY, BREMER (2001), I, p. 83-84 ; II, p. 322-323.

σαίρεις ὑπὸ ναοῖς,
κάπων ἐξ ἀθανάτων,
ἵνα δρόσοι τέγγουσ᾽ ἱεραί,
<ῥο>ὰν ἀέναον
παγᾶν ἐκπροϊεῖσαι,
μυρσίνας ἱερὰν φόβαν·
ᾇ σαίρω δάπεδον θεοῦ
παναμέριος ἅμ᾽ ἁλίου
πτέρυγι θοᾷ
λατρεύων τὸ κατ᾽ ἦμαρ.

ὦ Παιὰν ὦ Παιάν,
εὐαίων εὐαίων
εἴης, ὦ Λατοῦς παῖ.

Allons ! Ô jeune serviteur fraîchement
coupé aux branches du plus beau laurier,
toi qui balaies l'autel de Phoibos
sous le toit du temple,
toi qui es issu des jardins immortels
où la rosée sacrée,
faisant jaillir une source
aux flots éternels, irrigue
le feuillage sacré du myrte !
C'est avec toi que je balaie l'aire du dieu,
tout le jour, en même temps
que l'aile rapide du soleil,
esclave de ce service quotidien.

Ô Péan, Ô Péan
Sois heureux, sois heureux,
Ô fils de Léto[39].

À l'attaque du premier vers, on retrouve l'exclamation solennelle ὦ, mise en valeur par l'anaphore. L'adresse à la deuxième personne place la branche de laurier dans la position du destinataire, interpellé par une série d'épiclèses honorifiques, et célébré dans une arétalogie qui lui est propre. L'objet est glorifié par sa dénomination métaphorique : il est un νεηθαλὲς προπόλευμα, un « assistant fraîchement coupé », expression qui peut rappeler le παῖς ἀμφιθαλής, le jeune homme dans la fleur de l'âge qui représentait le dieu Apollon lui-même, lors des rituels des Daphnéphories à Thèbes ou du *Stepterion* à Delphes où étaient mis en œuvre des rituels d'épiphanies divines[40]. Cette appellation contribue d'emblée à conférer à l'objet une vie et une forme anthropomorphe.

La rhétorique hymnique se déploie également dans une série de qualificatifs qui exaltent le statut divin du laurier : la branche est coupée à la frondaison du « plus beau laurier » (καλλίστας δάφνας, v. 113-114), né dans « un jardin immortel » (κάπων ἐξ ἀθανάτων, v. 116), Euripide se référant ici sans aucun doute à l'arbre qui poussait dans l'enceinte sacrée du sanctuaire d'Apollon. La « rosée sacrée » qui abreuve le jardin (δρόσοι ἱεραί, v. 117) et la

[39] Euripide, *Ion* 112-127 (édition Diggle ; j'adopte néanmoins la conjecture éclairante de Wilamowitz au vers 118, <ῥο>ὰν).
[40] Pindare, fr. 94b Snell-Maehler ; Pausanias, IX, 10, 4 ; Photius 321a-b ; *IG* IX 2, 1027 ; ROUX (1976), p. 166-168 ; RUTHERFORD (2001), p. 112 ; PETROVIC (2016).

« myrte sacrée » (ἱερὰν, v. 120) suggèrent également le caractère vénérable de toute la végétation qui pousse dans le *temenos* d'Apollon.

Certes, les tâches accomplies paraissent triviales : Ion balaie le parvis du temple à l'aide de sa branche de laurier ; il lave ensuite les autels en les aspergeant de l'eau de la fontaine Castalie, puis chasse les oiseaux qui nichent sous le toit du temple pour éviter des salissures inconvenantes. Le chant a dès lors été interprété comme un ridicule « hymne au balai », modèle de comique euripidéen témoignant de la tendance du dramaturge à dégrader le caractère noble de la tragédie[41]. Mais au contraire, Ion désigne ces tâches quotidiennes comme de dignes travaux : πόνος est chaque fois accompagné d'un adjectif mélioratif (καλὸν πόνον, v. 128 ; κλεινὸς δ' ὁ πόνος μοι, v. 131 ; εὐφάμους δὲ πόνους, v. 134). Le travail effectué, aussi modeste soit-il, est ainsi fortement rattaché à la noblesse de ses fonctions religieuses. Le terme est aussi chargé d'une autre signification : dans la poésie lyrique, en particulier chez Pindare, πόνος est souvent employé à propos du travail propre au poète, la création et la performance de la poésie hymnique et épinicienne[42]. Ion pourrait donc renvoyer ici à son chant lui-même, une action de grâce à part entière qui fait partie du culte qu'il rend à son dieu chaque matin.

De fait, accompagné du caractère performatif de la parole hymnique, ce πόνος active la dimension divine latente dans la branche de laurier. En retour, il transforme la performance d'Ion – et c'est alors le privilège du théâtre, que de donner à voir, et non seulement à entendre, cette métamorphose. En effet, le serviteur qui croit agir au titre d'esclave du dieu Apollon apparaît peu à peu comme le digne fils du dieu qu'il est sans le savoir – et cela grâce à la manipulation du laurier qu'il tient en main.

Ignorant son identité réelle et sa filiation, Ion se croit esclave : s'il célèbre la noblesse de son sacerdoce, il s'attarde en même temps sur son statut subalterne, en employant à son propre sujet le participe λατρεύων (v. 124), qui indique la servitude, en désignant sa « main asservie » (δούλαν χέρ', v. 132) ou en mentionnant les « peines » (μόχθους, v. 144) auxquelles il doit se soumettre. À ce titre, le laurier à qui il s'adresse est un « objet-miroir » dans lequel il se reflète[43]. L'homme et l'objet sont d'intimes collaborateurs (σαίρεις, « tu balaies » et σαίρω, « je balaie », dénotent la symétrie de leur statut), et le caractère quotidien et répétitif des actions effectuées (παναμέριος, τὸ κατ΄ ἦμαρ, v. 124) suggère une relation de longue durée : l'homme et la branche de laurier sont tous deux les νεηθαλὲς προπόλευμα, de jeunes « assistants » encore verts au service du dieu[44].

Toutefois, cette relation de miroir prend un sens imprévu pour Ion : aux yeux des spectateurs qui en savent plus que lui, quand il célèbre le laurier en le tenant en main, Ion évoque visuellement la silhouette reconnaissable de son père. On l'apprend plus tard, le jeune héros est vêtu des πέπλοι précieux du dieu qu'il sert (τοῖς τοῦ θεοῦ κοσμούμεθ', v. 327) – qu'il s'agisse d'offrandes textiles déposées par les fidèles ou bien de vêtements tissés au sein même du sanctuaire par le personnel du temple. Ses vêtements sont beaux, comme s'en étonne Créuse (v. 326), et il porte en mains une branche de laurier (certes, la « tête » tournée vers le bas). Dans les Daphnéphories thébaines ou le festival du *Stepterion* à Delphes, il ne s'agissait pas alors seulement d'une manipulation théâtrale, comme l'écrit V. Pirenne-Delforge : la personne incarnant le dieu était honorée en tant que tel, devenant le temps du rituel un « vecteur

[41] KNOX (1979), p. 259 ; SEIDENSTICKER (1982), p. 218.
[42] Par exemple Pindare, *Néméennes* III, 13 ; *Olympiques*, V, 15 ; *Péan* VIIb, fr. 52h, 22 Snell-Maehler ; voir FURLEY, BREMER (2001), II, p. 314.
[43] FURLEY, BREMER (2001), II, p. 309 l'ont bien noté : « *When the boy addresses the broom as a προπόλευμα, a 'youthful' minister, he might equally be talking about himself : a psychologist might say that the sacred duty and status of the broom are a projection of his own identity*. »
[44] Voir NOEL (2014).

intermittent de la manifestation divine »[45]. Dans le cas d'Ion, cette relation d'identité avec le dieu est toutefois plus qu'intermittente : elle est appelée à durer puisqu'il est en réalité son fils.

D'ailleurs, alors qu'il se saisit du laurier, le pouvoir d'action du rameau sacré semble se manifester dans la conscience soudaine qu'Ion acquiert de sa filiation. Il s'exclame ainsi (v. 136) :

> Φοῖβός μοι γενέτωρ πατήρ·
>
> Apollon est le père qui m'a engendré.

L'attribut γενέτωρ suggère un lien de de filiation naturelle, proprement « génétique », entre Apollon et Ion. Si ce dernier se reprend au vers suivant, pour expliquer que le dieu l'a en fait nourri (βόσκοντα, v. 137), le glissement de langue est saisissant. Tout se passe comme si le contact physique et l'appropriation par le chant et la gestuelle de la branche de laurier amenait insensiblement Ion à la vérité – mais il est toutefois trop tôt pour qu'il la saisisse comme telle. L'objet mis en action, par la parole et le geste, manipule à son tour le jeune homme, cette jeune pousse encore ignorante[46]. En l'utilisant comme compagnon de ses corvées quotidiennes, Ion soumet la branche de laurier à des tâches qui ne correspondent pas à sa puissance réelle. Mais l'objet sacré semble pour ainsi dire reprendre le dessus quand il fait advenir l'épiphanie divine dans ses interactions corporelles avec l'être humain.

En dépit de l'usage inattendu qui est fait du laurier apollinien, Euripide parvient donc à maintenir son statut dans une zone trouble : il est à la fois prosaïque et sacré, trivial et divin, instrument et agent. C'est un mélange somme toute assez comparable que l'on peut trouver dans l'adresse à la lampe qui ouvre le prologue de l'*Assemblée des Femmes* d'Aristophane, hybridation toutefois tirée vers le comique et la dérision. Au lever du jour, Praxagora donne le signal à ses compagnes afin qu'elles se lancent à la conquête de la *boulé*, vêtues des manteaux de leurs maris et munies de barbes postiches.

> Ὦ λαμπρὸν ὄμμα τοῦ τροχηλάτου λύχνου
> κάλλιστ᾽ ἐν εὐστόχοισιν ἐξηυρημένον·
> γονάς τε γὰρ σὰς καὶ τύχας δηλώσομεν·
> τροχῷ γὰρ ἐλαθεὶς κεραμικῆς ῥύμης ὕπο
> μυκτῆρσι λαμπρὰς ἡλίου τιμὰς ἔχεις –
>
> ὅρμα φλογὸς σημεῖα τὰ ξυγκείμενα.
> σοὶ γὰρ μόνῳ δηλοῦμεν· εἰκότως, ἐπεὶ
> κἀν τοῖσι δωματίοισιν Ἀφροδίτης τρόπων
> πειρωμέναισι πλησίον παραστατεῖς,
> λορδουμένων τε σωμάτων ἐπιστάτην
> ὀφθαλμὸν οὐδεὶς τὸν σὸν ἐξείργει δόμων[47].
>
> Ô œil brillant de ma… lampe, au tour bien façonnée,
> D'artisans à l'œil sûr ô si belle invention,
> Nous dirons ta naissance ainsi que ta fortune.
> Car étant faite au tour sous l'effort du potier,
> Dans tes narines, tu possèdes les honneurs brillants du soleil…

[45] PIRENNE-DELFORGE (2010), p. 134.
[46] La métaphore végétale du rameau, de la pousse, étant régulièrement utilisée dans la tragédie pour parler de la relation entre un père et son fils, en particulier dans un contexte apollinien : Eschyle, *Choéphores* 204, 236 ; Euripide, *Iphigénie en Tauride* 171.
[47] Aristophane, *L'Assemblée des femmes* 1-11.

Envoie par ta flamme les signaux convenus.
À toi seule nous le révélons, à juste titre, puisqu'aussi bien,
lorsqu'en nos chambrettes, aux postures d'Aphrodite,
nous nous essayons, tu te tiens près de nous ;
et quand nos corps se cambrent, ton œil préside
et personne ne t'écarte de nos demeures.

Le premier vers prend son essor dans la probable reprise détournée d'un vers tragique[48]. D'emblée, le mélange des tons est à l'œuvre, Praxagora oscillant entre la solennité des genres nobles (l'hymne et la tragédie) et le registre familier propre aux affaires domestiques. L'invocation initiale (ὦ λαμπρὸν ὄμμα) intègre immédiatement l'objet au monde du vivant, en lui attribuant des yeux et un regard divin omniscient. La qualification emphatique (κάλλιστ᾽) et la formule d'introduction typique de l'arétalogie (γονάς τε γὰρ σὰς καὶ τύχας δηλώσομεν·) suffisent ensuite à mettre en place un dispositif hymnique. Le participe ἐξηυρημένον peut également révéler une intertextualité tragique, qui rapprocherait l'objet lampe d'un bouclier des *Sept contre Thèbes*, empli d'une vie surnaturelle, et nommé ἐξεύρημα par Eschyle (v. 649) : un bel objet d'artisanat, solide et bien ouvragé, mais aussi une « trouvaille », et même une « invention » extraordinaire. Le potier qui a fabriqué cette lampe sur son tour ordinaire semble ainsi fugitivement élevé au rang d'un Dédale, artisan expert capable d'insuffler une vie propre à ses artefacts[49]. L'attribution à la lampe des honneurs du soleil (τιμὰς ἔχεις, v. 5) développe encore l'assimilation de l'objet à l'astre divin, mais l'effet est essentiellement comique du fait de la localisation incongrue de ces honneurs : les narines, c'est-dire les petites ouvertures servant à évacuer la fumée – cet autre terme anatomique poursuit plaisamment l'anthropomorphisation de l'objet initiée dès le premier vers en le tirant du côté du grotesque carnavalesque[50]. La deuxième strophe va également dans ce sens : la lampe est peut-être une matérialisation de l'astre solaire, mais elle éclaire surtout les ébats adultères et les séances d'épilation douloureuse dans la chambre des femmes[51]. Mettre de la lumière dans ce qui doit rester dans l'ombre du gynécée, fermée aux regards extérieurs, est une façon parodique de traduire le pouvoir d'un « œil » divin (ὀφθαλμὸν, v. 11).

O nata mecum : la synthèse horatienne d'une double tradition

Cette enquête sur l'hymne à l'objet, de Pindare à Euripide et Aristophane, impose à présent de revenir au point de départ. Si le grand philologue Eduard Norden avait bien repéré dans l'ode *O nata mecum* d'Horace l'exploitation remarquable de traits de langue hymnique au service de l'interpellation d'une banale cruche de vin, il n'a pas poussé son analyse au point de chercher à comprendre le statut ambigu que le langage poétique peut conférer à cet objet par le pouvoir de l'adresse. Et pour cause, la « vie » des objets qui, tout à la fois, sont traversés par des forces extérieures et *nous traversent* par l'efficacité qu'ils acquièrent alors, est une thématique de réflexion pleinement ancrée dans le XXIe siècle, qui permet d'infléchir la lecture de l'ode III, 21 d'Horace dans une direction nouvelle.

Avec l'invocation à la cruche, Horace s'inscrit pleinement (mais pas uniquement) dans une tradition de l'adresse comique à un objet en apparence prosaïque. La dimension

[48] Les scholies renvoient à un vers d'une tragédie d'Agathon ou de Dicéogène (ὦ λαμπρὸν ὄμμα τοῦ τροχηλάτου θεοῦ).
[49] À propos des liens que les artéfacts créés par Héphaïstos, l'artisan divin par excellence, conserve avec lui tout au long de leur « vie », voir BROUILLET, CARASTRO (2018), p. 96-99.
[50] Voir BAKHTINE (1970), p. 307 (le nez et la bouche, comme tous les autres orifices du corps, contribuent aux plaisirs du corps, à la différence des yeux ou du visage qui évoquent l'intellect).
[51] Aristophane, *L'Assemblée des femmes* 13.

humoristique de ce poème est indéniable : la représentation du mouvement de la cruche jusqu'aux coupes des convives sous la forme d'une épiphanie divine appelle le rire. Comme Aristophane, Horace déplace un code traditionnel et des usages reconnaissables de la parole hymnique pour les tirer du côté de l'humour. D'ailleurs, entre Aristophane et lui, des épigrammatistes grecs et latins d'époque hellénistique ont fait perdurer la tradition : l'adresse à la lampe complice des amants et des plaisirs dionysiaques est devenue un *topos*[52].

Ces poètes hellénistiques ont pu jouer sur la rencontre de la parodie hymnique et de l'hymne à l'objet sacré : dans une épigramme d'Asclépiade de Samos au moins, un locuteur s'adresse à la lampe (λύχνος) en formulant explicitement l'hypothèse de sa nature divine (εἰ θεὸς εἶ)[53]. Dans l'ode III, 21, marquée à la fois par l'influence de la poésie hellénistique et la volonté d'imitation de la lyrique grecque archaïque, l'hymne à la cruche, à la fois parodique et sérieux, préserve quelque chose de cette ambivalence et de cette double tradition littéraire. Car pas plus que l'« hymne au balai » d'Euripide, l'ode horatienne ne peut être réduite à une simple parodie.

Dans l'arétalogie divine traditionnelle, le « *Du-Stil* » est, par son caractère anaphorique, l'outil rhétorique qui appuie la célébration des multiples aspects de la grandeur du dieu et de ses exploits. De même ici, le « tu » adressé à la cruche de vin soutient l'énumération des formes diverses de son action :

Non ille, quamquam Socraticis madet
sermonibus, te negleget horridus
narratur et prisci Catonis
saepe mero caluisse uirtus.

Tu lene tormentum ingenio admoues
plerumque duro ; tu sapientium
curas et arcanum iocoso
consilium retegis Lyaeo ;

tu spem reducis mentibus anxiis
uiresque et addis cornua pauperi
post te neque iratos trementi
regum apices neque militum arma.

Non, Corvinus, quoiqu'imprégné des entretiens socratiques,
ne te dédaignera pas, d'une mine dégoûtée :
on raconte que souvent l'antique Caton
lui-même réchauffait de vin pur sa vertu.

Tu fais, à un talent d'ordinaire grossier,
une douce violence ;
tu dévoiles, les soucis des sages et le secret
des pensées, dans les ébats de Lyaeus.

Tu ramènes l'espoir dans les âmes tourmentées,
tu donnes au pauvre, avec la force, les cornes du taureau ;
en te quittant, il ne tremble plus
devant le diadème des rois en colère et les armes des soldats[54].

[52] Voir VETTA (1989), *ad loc*.
[53] Asclépiade, *AP* V, 7 ; voir aussi *AP* V, 134 (Posidippe) et 135 (anonyme) ; IX, 229 (Marcus Argentarius).
[54] Horace, *Odes*, III, 21, 11-20. La traduction de F. Villeneuve (Belles Lettres) est ici modifiée.

Horace rend hommage à son ami Messala dans cette ode : c'est pour lui qu'il appelle la cruche de vin à déverser ses effets bénéfiques et il insère plusieurs allusions à sa vie dans le poème, comme son éducation athénienne à la philosophie (les « entretiens socratiques ») ou son activité de poète[55]. Mais très vite, l'invocation dépasse le caractère particulier pour atteindre à une dimension universelle : la cruche de vin (le contenant et le contenu ne pouvant ici être dissociés) est dotée du pouvoir de toucher l'humanité tout entière, les philosophes comme les poètes, du passé comme du temps présent, les hommes comme les femmes, les misérables comme les gens heureux, les pauvres comme les riches. Son efficacité propre se dit aussi dans la réduction du dieu à un ablatif instrumental (*iocoso Lyaeo*, v. 15-16) : la cruche met à son propre service la puissance divine plutôt qu'elle ne la sert. L'objet enveloppe ses fidèles dans un réseau d'actions qui ont pour effet répété de concilier les contraires, pouvoir divin s'il en est : la cruche de vin exerce une « douce violence » (*lene tormentum*), elle réchauffe la rigueur froide de Caton, elle fait naître l'espoir dans des âmes qui en sont dépourvues et place sur un pied d'égalité le pauvre et le roi. Ce « tu » adressé à un objet devient donc un moyen de lui conférer une forme d'indépendance et d'activité autonome.

Les dieux sont d'ailleurs absents pendant la quasi-totalité de l'ode. Ils n'arrivent que dans la dernière strophe, et si cette mention finale est peut-être la clef du poème, comme le pensait Norden, il faut noter que ces derniers font cortège à la cruche de vin, plutôt qu'ils ne la précèdent. Ils interviennent davantage en position d'accompagnateurs, et même presque de spectateurs, de l'action puissante de la cruche de vin (v. 21-23). Dans la strophe finale, le *te* initial désigne toujours l'objet (v. 21), force d'impulsion de ce mouvement collectif qui entraîne en son sillage Bacchus, peut-être Vénus, les Grâces et les flambeaux, autres objets également gagnés par une forme d'animation divine comme le suggère l'épithète *uiuae* (v. 23).

La tonalité plaisante ne doit donc pas décourager l'analyse des pouvoirs attribués à l'objet, qu'il convient ensuite de replacer dans le contexte d'une œuvre de divertissement. Et en réalité, à l'encontre des interprétations généralement proposées, le contexte plausible d'un banquet pour la récitation de cette ode rend encore plus saillante sa dimension performative. Car en quel autre endroit qu'un banquet peut-on vouloir jouir des actions efficaces de la cruche ? Bien que décalée et humoristique, cette parole hymnique n'est pas dénuée de la « densité » performative d'une prière religieuse. Le dispositif d'adresse crée la possibilité d'une continuité parfaite entre la puissance d'action de la cruche de vin telle qu'elle est célébrée dans l'ode et celle que peuvent appeler de leurs vœux les convives qui prennent part au banquet au moment où l'ode est récitée.

Épilogue

Invocation tends to animate even lifeless objects:
when called upon, who knows if they may not answer[56]*?*

Tirons quelques conclusions provisoires. Ces adresses hymniques à l'objet constituent donc un corpus relativement cohérent, en dépit de la différence des genres, des registres et des époques. Elles mettent clairement en évidence le pouvoir proprement créateur de la parole, capable d'insuffler aux objets inanimés un souffle vital, comme le suggère Ann Bergren. À la lumière des textes étudiés, on pourrait toutefois compléter son propos en mettant l'accent sur la réciprocité des forces mises en jeu par l'invocation. Parce qu'elle en fait un interlocuteur

[55] Voir NISBET, RUDD (2004), *ad. loc*. Messala était un poète bucolique (d'où l'allusion à l'*ingenium*, « le talent, l'inspiration » poétique) ; il s'est battu avec Horace lors de la bataille de Philippes, ce qui laisse penser qu'il avait été recruté comme lui à Athènes par Brutus, alors qu'il y étudiait la philosophie.
[56] BERGREN (1982), p. 85.

susceptible de répondre[57] et qu'elle célèbre sa puissance d'action comme une force quasi autonome, l'adresse hymnique invite l'objet à agir : à produire des effets sur les êtres et la nature environnants. Le dispositif rhétorique ne dit pas s'il existe une agentivité propre, interne à l'objet ; il induit par définition une forme de stimulation extérieure, une activation grâce à la parole performative d'où découle l'action potentielle de l'objet. Une action souhaitée et invoquée, mais aussi montrée grâce aux moyens propres du théâtre dans la scène de l'*Ion* d'Euripide analysée.

Cette enquête philologique et théâtrale fait écho à des découvertes dans le champ de l'anthropologie et de l'histoire des religions : en conférant aux objets une puissance divine, les poètes et dramaturges s'inscrivaient vraisemblablement dans une culture de l'objet sacré attestée par un certain nombre de pratiques rituelles. Des historiens et historiens de l'art l'ont établi : pour les Grecs, il n'était pas forcément choquant de penser qu'un dieu pouvait être tout entier contenu dans un objet, lieu de la manifestation du divin[58]. Une statue peut être appréhendée comme le dieu lui-même, et non pas seulement sa représentation, comme la pratique du lectisterne en témoigne également à Rome[59]. Une tombe est l'enveloppe matérielle de l'âme du défunt qui continue à vivre en son sein : les épigrammes qui la font *parler* en relayant la voix du mort[60] témoignent de cette culture matérielle construite, qui sépare beaucoup moins strictement que nous le faisons nous-mêmes le vivant de l'inerte, le spirituel du matériel.

Dans cet esprit, les travaux récents sur l'aniconisme (qui contribuent d'ailleurs à contester ce terme)[61] ont renouvelé les connaissances au sujet de cet aspect souvent oublié de la religion grecque, pourtant constant depuis l'époque archaïque jusqu'à l'époque impériale. De nombreux objets non-anthropomorphes, tels que des pierres non taillées, des piliers, ou des poteaux, étaient honorés quotidiennement par des offrandes d'huile, de fleurs, et des libations, ou par des bandelettes de laine, parce qu'ils étaient considérés soit comme d'origine divine, soit comme des « points d'accès » à la divinité ou même comme des représentations des dieux eux-mêmes. M. Gaifman n'aborde pas dans son ouvrage la question de l'existence de cultes d'« attributs » divins en tant que tels, mais certaines sources historiques s'en rapprochent. Témoin tardif mais de première main, Pausanias mentionne le sceptre (δόρυ) de Chéronée, identifié comme le sceptre transmis par Zeus à Agamemnon, qui était honoré comme un dieu et recevait quotidiennement des offrandes de viande et de gâteaux dans la maison du prêtre chargé de son culte[62]. Il évoque également la pierre de Zeus qui se trouvait dans le sanctuaire de Delphes : ointe d'huile d'olive et recouverte de laine vierge chaque jour, elle était perçue comme une manifestation du dieu au moins jusqu'à l'époque où Pausanias visite le sanctuaire, au IIe siècle après J.-C.[63]

Dans l'iconographie vasculaire, la branche de laurier suffisait à signifier la présence d'Apollon. De semblables hypothèses ont été avancées à propos des lyres bien représentées dans la numismatique de lieux de culte apollinien (Délos, Kalymnos et Kolophon) :

---

[57] Voir aussi CULLER (1981), p. 139 : « *The function of apostrophe would be to make the objects of the universe potentially responsive forces : forces which can be asked to act or refrain from acting* […]. »

[58] Même s'il existait sans doute des « degrés de divinité » variables, comme le suggère ce passage du *Minos* de Platon (319a) : « Ne pense donc pas que puissent être sacrés des pierres, des objets de bois, des oiseaux, des serpents, et que des hommes ne le puissent pas. De toutes ces choses, ce qu'il y a de plus sacré (ἱερός), c'est un homme de bien » ; voir RUDHARDT (2008), p. 115-116.

[59] Cf. *supra*, note 10. Sur la célébration de lectisternes, voir Tite-Live XXII, 1, 19 ; XXII, 10, 8 ; Macrobe, *Saturnales* I, 6, 13 ; ESTIENNE (2011).

[60] Par exemple au livre VII de l'*Anthologie Palatine* ; LIVINGSTONE, NISBET (2008).

[61] voir GAIFMAN (2012), discuté par PISANO (2019), qui conteste la pertinence de la distinction entre représentations anthropomorphes et « aniconiques », deux formes de présentification des dieux complémentaires plutôt qu'opposées.

[62] Pausanias IX, 40, 11-12 ; PIRENNE-DELFORGE (2010), p. 138 ; PISANO (2019), p. 96-97.

[63] Pausanias X, 24, 6 ; GAIFMAN (2012), p. 58.

l'instrument de musique a pu être employé comme représentation aniconique du dieu[64]. Enfin, un autre fait relaté par Pausanias met également en valeur la trace laissée par la lyre, perçue comme force autonome, dans le paysage religieux des Mégariens. Il existait en effet à Mégare une pierre sacrée sur laquelle, disait-on, Apollon avait posé sa lyre au moment où il avait aidé Alcathous à bâtir la citadelle[65]. La pierre résonnait de façon particulière quand on la frappait avec un galet. Selon la légende, elle transmettait ainsi l'écho du chant de la lyre divine d'Apollon, qui se serait communiqué en elle par simple contact – véritable θαῦμα[66], à peine moins extraordinaire que le Colosse de Rhodes, selon Pausanias. Ce qui importe, dans l'imaginaire des Mégariens, c'est le contact physique entre la pierre et la lyre, instrument qui constitue à lui seul une épiphanie du dieu[67]. Les textes poétiques examinés dans ce chapitre constituent donc des sources non négligeables qui corroborent à leur manière l'hypothèse que les objets pouvaient être, selon la formule de Carmine Pisano, des « icônes culturellement possibles »[68].

Anne-Sophie NOEL

Bibliographie

P. AGOCS, « Performance and Genre. Reading Pindar's κῶμοι », in P. AGÓCS, C. CAREY, R. RAWLES (éd.), *Reading the Victory Ode*, Cambridge, 2012.

M. ALEXIOU, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Boston, 2002 (1974).

C. ANDO, « *Praesentia numinis*. Part 1: the Invisibility of Gods in Roman Thought and Language », *Asdiwal* 5 (2010), p. 45-73.

A. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, 1970.

A.L.T. BERGREN, « Representation and Imitation in the *Homeric Hymns* », *Arethusa* 15 (1982), p. 83-108.

M. BETTINI, « Visibilité, invisibilité et identité des dieux », in G. PIRONTI, C. BONNET (éd.), *Les dieux d'Homère. Polythéisme et poésie en Grèce ancienne*, Liège, 2017, p. 21-42.

P. BORGEAUD, Y. VOLOKHINE (éd.), *Les objets de la mémoire, pour une approche comparatiste des reliques et de leur culte*, Bern, 2005.

J. BOUFFARTIGUE, « Les statues divines du paganisme : objets artificiels ou surnaturels ? », in C. DELATTRE (éd.), *Objets sacrés, objets magiques de l'Antiquité au Moyen-Âge*, Paris, 2007, p. 53-64.

M. BROUILLET, C. CARASTRO, « Introduction », dossier « Place aux objets ! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne », *Mètis* 16 (2018), p. 7-13.

—, « Parures divines. Puissance et constructions homériques de l'objet », dossier « Place aux objets ! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne », *Mètis* 16 (2018), p. 85-106.

[64] Voir *ThesCRA* II, 355.

[65] Pausanias I, 42, 2 ; GAIFMAN (2012), p. 308.

[66] Pausanias I, 42, 2 : ἐμοὶ δὲ παρέσχε μὲν καὶ τοῦτο θαυμάσαι.

[67] Dans le Proche-Orient ancien, du début de l'Âge de bronze (3700) à l'empire néo-babylonien du V^e^ siècle avant J.-C., des textes mésopotamiens apportent la preuve que des objets de culte pouvaient être divinisés et jouer un rôle dans des mythes fondateurs en tant qu'objets personnifiés. Voir notamment les textes inscrits sur les Cylindres A et B de Goudea datés de 2140-2120 avant J.-C., cf. FRANKLIN (2015), p. 26-33 et annexe 571-632.

[68] PISANO (2019).

C. CAREY, « Pindar, Place, and Performance », in S. HORNBLOWER, C. MORGAN (éd.), *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals, from Archaic Greece to the Roman Empire*, Oxford, 2007.

—, « The Victory Ode in Performance: The Case for the Chorus », *CPh* 86.3 (1991), p. 192-200.

T.H. CARPENTER, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art. Its Development in Black-Figure Vase Painting*, New York, 1986.

M. CITRONI, « Occasion and Levels of Address in Horatian Lyric », in M. LOWRIE (éd.), *Oxford Readings in Classical Studies. Horace,* Odes *and* Epodes, Oxford, 2009, p. 72-105.

H. COLLARD, *Montrer l'invisible – Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique*, *Kernos* Suppléments, vol. 30, Liège, 2016.

S. COMMAGER, « The Function of Wine in Horace's *Odes* », in M. LOWRIE (éd.), *Oxford Readings in Classical Studies. Horace,* Odes *and* Epodes, Oxford, 2009, p. 33-49.

A. COPPOLA, C. BARONE, M. SALVADORI (éd.), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese: funzione, rappresentazione, comunicazione*, Ithaca / Padova, 2016.

J. CULLER, « Apostrophe », *Diacritics* 7.4 (1977), p. 59-69.

—, *The Pursuit of signs, semiotics, literature, deconstruction*, New York, 1981.

C. DELATTRE (éd.), *Objets sacrés, objets magiques de l'Antiquité au Moyen-Âge*, Paris, 2007.

E. DICKEY, *Greek Forms of Address*, New York, 1996.

A. DONOHUE, *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*, Atlanta, 1988.

J. DROOGAN, *Religion, Material Culture and Archaeology*, London, 2013.

F. DUNAND, « Pour ou contre une science des religions », *DHA* 2 (1976), p. 479-491.

E. ESTIENNE, « Les dieux à table. Lectisternes romains et représentation divine », in V. PIRENNE-DELFORGE, F. PRESCENDI (éd.), *Nourrir les dieux ? Sacrifice et représentation du divin*, Liège, 2011.

J. FRANKLIN, *Kinyras. The Divine Lyre*, Washington D.C. / Cambridge Mass., 2015.

W.D. FURLEY, « Hymns in Euripidean Tragedy », in M. CROPP, K. LEE, D. SANSONE (éd.), *Euripides and Tragic Theater in the Late Fifth Century*, Champaign, 1999-2000, p. 183-197.

—, « Praise and Persuasion in Greek Hymns », *JHS* 115 (1995), p. 29-46.

W.D. FURLEY, I.M. BREMER, *Greek Hymns*, vol. I : *The Texts in Translation* ; vol. II : *Greek Texts and Commentary*, Tübingen, 2001.

R. GAGNE, M. HERRERO DE JAUREGUI (éd.), *Les dieux d'Homère II – Anthropomorphismes*, *Kernos* Suppléments, vol. 33, Liège, 2019.

B. GENTILI *et al.*, *Pindaro. Le Pitiche*, Roma / Milano, 1995.

A.S.F. GOW, D.L. PAGE, *The Greek Anthology. The Garland of Philip, and Some Contemporary Epigrams*, London / Cambridge, 1968.

G. HARRISON, V. LIAPIS, *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, 2013.

A. HENRICHS, « 'Why Should I Dance?': Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy », *Arion* 3.1 (1995), p. 56-111.

J. HERINGTON, *Poetry into Drama*, Berkeley, 1985.

T. HUTCHINGS, J. MCKENZIE, *Materiality and the Study of Religion. The Stuff of the Sacred*, London / New York, 2017.

S.I. JOHNSTON, « Animating Statues: A Case Study in Ritual », *Arethusa* 41.3 (2008), p. 445-478.

J. KINDT, *Revisiting Delphi. Religion and Storytelling in Ancient Greece*, Cambridge, 2016.

H. KLEINKNECHT, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Hildesheim, 1967.

L. LACROIX, « Quelques aspects du "culte des reliques" dans les traditions de la Grèce ancienne », *BAB* 75, 1989, p. 58-100.

N. LIVINGSTONE, G. NISBET (éd.), *Suppl. Epigram*, *G&R* 55 (2008).

B.M.W. KNOX, *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore, 1979.
B. LATOUR, « Fetish—factish », *MR* 7.1 (2011), p. 42-49.
M. HEATH, M.L. LEFKOWITZ, « Epinician Performance », *CPh* 86.3 (1991), p. 173-191.
B. MASLOV, « The Semantics of Ἀοιδός and Related Compounds: Towards a Historical Poetics of Solo Performance in Archaic Greece », *ClAnt* 28.1 (2009), p. 1-38.
D. MASTRONARDE, « Iconography and Imagery in Euripides' *Ion* », *CSCA* 8 (1975), p. 163-176.
D. MORGAN, *Religion and Material Culture. The Matter of Belief*, London, 2010.
I. MYLONOPOULOS (éd.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden, 2010 (*Religions in the Graeco-Roman World* 170).
M. MUELLER, « Athens in a Basket: Naming, Objects, and Identity in Euripides' *Ion* », *Arethusa* 43 (2010), p. 365-402.
—, *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, Chicago / London, 2016.
G. NAGY, « Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater », *Arion* 3.1 (1995), p. 41-55.
R.G.M. NISBET, N. RUDD, *A Commentary on Horace,* Odes*, Book III*, Oxford / New York, 2004.
A.-S. NOEL, « Le vêtement-piège et les Atrides : métamorphoses d'un objet protéen », in B. LE GUEN, S. MILANEZI (éd.), *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, Saint-Denis, 2013, p. 161-182.
—, « L'arc, la lyre et le laurier d'Apollon : de l'attribut emblématique à l'objet théâtral », *Gaia* 17 (2014), p. 105-128.
—, « Love Is in the Hands: Affective Relationships with Objects in Votive Dedications », *CHS Research Bulletin* 4.2, 2016.
—, « Prosthetic Imagination in Greek Literature », in J. DRAYCOTT, *Prostheses in Antiquity (Medicine and the Body in Antiquity)*, London, 2018.
E. NORDEN, *Agnostos theos. Untersuchungen zur Formen-Geschichte religiöser Rede*, Leipzig / Berlin, 1913.
V. PIRENNE-DELFORGE, « Greek Priests and "Cult Statues": In How Far are they Unnecessary? », in I. MYLANOPOULOS (éd.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden, 2010 (*Religions in the Graeco-Roman World* 170), p. 121-141.
V. PIRENNE-DELFORGE, « *Imaginer les dieux. L'anthropomorphisme divin chez Artémidore et Dion Chrysostome* », in R. GAGNE, M. HERRERO DE JAUREGUI (éd.), *op. cit*., 2019, p. 155-176.
G. PIRONTI, « Aphrodite à l'égide ou de la distraction des peintres », In : *Dossier : Normativité* [en ligne]. Paris-Athènes : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2010 (généré le 04 août 2021). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/editionsehess/2547>. ISBN : 9782713226069. DOI : https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.2547.
C. PISANO, « *Au-delà de l'anthropomorphisme : « icônes culturellement possibles » des dieux dans le monde grec* », in R. GAGNE, M. HERRERO DE JAUREGUI (éd.), *op. cit*., 2019, p. 89-112.
S.M. PROMEY, *Sensational Religion. Sensory Cultures in Material Practice*, New Haven, 2014.
S. PULLEYN, *Prayer in Greek Religion*, New York, 1997.
A. RODIGHIERO, *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen, 2012.
W.H.D. ROUSE, *Greek Votive Offerings. An Essay in the History of Greek Religion*, Cambridge, 1902.
G. ROUX, *Delphes, son oracle et ses dieux*, vol. 2, Paris, 1976.

J. RUDHARDT, *Opera inedita. Essai sur la religion grecque & Recherches sur les Hymnes orphiques*, vol. 19, Liège, 2008.
I. RUTHERFORD, « Apollo in Ivy: Paeans in Tragedy », *Arion* 3.1 (1994-1995), p. 112- 135.
I. RUTHERFORD, *Pindar's* Paeans*. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford / New York, 2001.
J.A. SCOTT, « The Vocative in Aeschylus and Sophocles », *AJPh* 25.1 (1904), p. 81-84.
—, « Additional Notes on the Vocative », *AJPh* 26.1 (1905), p. 32.
C. SEGAL, *Euripides and the Poetics of Sorrow*, Durham / London, 1993.
B. SEIDENSTICKER, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen, 1982 (*Hypomnemata* 72).
T.A. SCHMITZ, « Speaker and Addresses in Early Greek Epigram and Lyric », in M. BAUMBACH, A. PETROVIC, I. PETROVIC, *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge / New York, 2010, p. 25-41.
D. STEINER, *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton, 2001.
O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Entrances and Exits in Greek Tragedy*, Oxford, 1977.
—, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley, 1978.
J.-P. VERNANT, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *colossos* », in *Figures, idoles, masques*, Paris, 1990, p. 25-41.
H.S. VERSNEL, *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden, 1981.
D.C. VETTA, M. VETTA, *Le Donne all'assemblea*, Roma / Milano, 1998.
J. WACKERNAGEL, *Über einige antike Anredeformen*, Göttingen, 1912.
A.P. WAGENER, « Stylistic Qualities of the Apostrophe to Nature as a Dramatic Device », *TPAPhA* 62 (1931), p. 78-100.
K. ZACHARIA, « The Marriage of Tragedy and Comedy in Euripides' *Ion* », in S. JÄKEL, A. TIMONEN (éd.), *Laughter Down the Centuries*, vol. II, Turku, 1995, p. 45-63.
F. ZEITLIN, « Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' *Ion* », *PCPhS* 35 (1989), p. 144-197.