Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 51 (1994)

Heft: 3

Artikel: Contrepoints de Callimaque

Autor: Hurst, André

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-39788

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Contrepoints de Callimaque

Par André Hurst, Genève

Au moment où il publiait le Pap. Oxy. 2528 (vol. 30, 1964) contenant un commentaire d'Euphorion, E. Lobel se posait la question de savoir si un poète hellénistique pouvait écrire un commentaire de l'un de ses propres poèmes[1]. Rudolf Pfeiffer, tout en reconnaissant qu'il n'y aurait pas de parallèle dans l'antiquité, ne tient pas la chose pour exclue[2].

Sans prétendre résoudre ici un problème qui demanderait sur Euphorion de nouveaux documents, on peut considérer que la question posée permet d'éclairer de manière révélatrice des textes de poètes alexandrins qui, pour avoir fait couler beaucoup d'encre, n'en contiennent pas moins des interrogations encore en suspens.

I

En effet, si l'on se demande dans quelle mesure création poétique et commentaire coexistent chez un poète comme Callimaque (et la question est légitime, compte tenu de l'ampleur de l'œuvre en prose perdue de ce poète), des perspectives se dessinent qu'il vaut la peine d'examiner. Le texte visé, et que l'on voudrait tenter de restituer par ce moyen, est la célèbre «clausule» de l'*Hymne à Apollon* (*Hy.* 2,105–114)[3].

Texte indubitablement programmatique et problématique tout à la fois, ce morceau est couramment tenu pour un manifeste des goûts littéraires de Callimaque, ou, à tout le moins, pour une déclaration «métalittéraire», que l'on peut par conséquent considérer comme située simultanément sur le versant de la création et sur celui de la critique:

105 ὁ Φὺόνος Ἀπόλλωνος ἐπ' οὔατα λάὺριος εἶπεν·
«οὐκ ἄγαμαι τὸν ἄοιδον ὃς οὐδ' ὅσα πόντος ἀείδει.»
τὸν Φὺόνον ὠπόλλων ποδί τ' ἤλασεν ὧδέ τ' ἔειπεν·
«Ἀσσυρίου ποτάμοιο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ
λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἕλκει.

1 Le texte de ce papyrus est repris dans *Supplementum Hellenisticum*, edd. P. Parsons/H. Lloyd-Jones (Berlin/New-York 1983) no. 432, 221sq.

2 R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship*, t. I (Oxford 1968) 150 et n. 5.

3 Sur ce texte très discuté, voir en dernier lieu F. Williams, *Callimachus, Hymn to Apollo, A Commentary* (Oxford 1978); A. Köhnken, «Apollo's Retort to Envy's Criticism (Two Questions of Relevance in Callimachus, Hymn 2, 105ss.)», *AJPh* 102 (1981) 411–422; K. Bassi, «The Poetics of Exclusion in Callimachus' Hymn to Apollo», *TAPhA* 119 (1989) 219–231.

110 Δηοῖ δ'οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι,
ἀλλ' ἥτις καθαρή τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λίβας ἄκρον ἄωτον.»
χαῖρε, ἄναξ· ὁ δὲ Μῶμος, ἵν' ὁ Φθόνος, ἔνθα νέοιτο.

«L'Envie se glisse furtivement à l'oreille d'Apollon: 'Je n'admire pas un poète dont le chant ne s'étale pas comme la vaste mer'. Du pied, Apollon repousse Envie et lui déclare: 'Il est vaste, le cours du fleuve assyrien, mais il charrie bien des souillures et bien du limon. A Déô, les mélisses n'apportent pas une eau quelconque, mais celle qui sourd, pure et limpide, goutelettes, d'une source sacrée, pureté suprême.' Salut, Seigneur, et que Grogne rejoigne Envie, c'est là mon vœu.»

Ce morceau célèbre doit être placé plus particulièrement dans deux contextes qui nous sont accessibles (ceux qui ne le seraient plus seraient les «arts poétiques» contenus dans la bibliothèque d'Alexandrie, ou encore l'histoire des relations personnelles du poète avec son entourage princier): le contexte fourni par quelques autres œuvres de Callimaque d'abord, celui de cet hymne particulier ensuite.

Quand Callimaque est-il amené à parler de littérature? On est tenté de répondre qu'il le fait de manière ininterrompue. En cela, il ne ferait d'ailleurs que perpétuer un usage qu'on peut faire remonter aux aèdes homériques eux-mêmes: on se rappelle comment R. Pfeiffer a attiré l'attention sur le fait que l'*Iliade* contient des éléments de son propre commentaire[4]. Il convient par conséquent de préciser la question si l'on tient à ne pas rester dans le vague.

Pour échapper à une définition trop large selon laquelle tout texte littéraire contiendrait son commentaire implicite, à savoir des éléments qui orientent le lecteur vers une perception choisie par le poète, nous fixerons comme règle de sélection des textes la présence d'une déclaration ouvertement métalittéraire. C'est-à-dire que le texte devra parler d'un texte et non pas glisser simplement des indices, à la limite purement implicites, sur la nature de ce qu'il entend transmettre.

II

Avant de prendre en considération l'épigramme 28 Pf., qui constitue manifestement une pièce d'un dossier ainsi défini, un cas plus élémentaire de texte interne au texte se présente: celui de l'épigramme 15 Pf.:

Τιμονόη, τίς δ' ἔσσι; μὰ δαίμονας, οὔ σ' ἂν ἐπέγνων,
εἰ μὴ Τιμοθέου πατρὸς ἐπῆν ὄνομα
στήλῃι καὶ Μήθυμνα τεὴ πόλις· ἦ μέγα φημὶ
χῆρον ἀνιᾶσθαι σὸν πόσιν Εὐθυμένη.

4 R. Pfeiffer (*supra*, n. 2) 4.

«'Timonoé', mais qui es-tu? Par les dieux, je ne t'aurais pas reconnue s'il n'y avait pas, écrit sur la stèle, le nom de 'Timothéos', ton père, et celui de ta cité: 'Méthymna'. Je peux bien le dire, ton époux 'Euthyménès' doit se consumer de chagrin.»

A première vue, ce texte bref ne nous renseigne pas sur les intentions poétiques de Callimaque. Cependant, il est clair que pour percevoir ces vers, il faut imaginer un texte inscrit à l'intérieur du texte: un texte qui serait le «vrai» texte, à savoir l'inscription funéraire de Timonoé, gravée «sur la stèle» (v. 3), et dont l'épigramme de Callimaque – qui feint pourtant d'être gravée dans la pierre elle aussi, c'est à tout le moins sa forme qui l'implique – ne ferait que nous parler. Pour décomposer les éléments, on aurait tout d'abord l'épitaphe suivante: «Timonoé, fille de Timothéos, de Méthymne; son époux Euthyménès» *vel sim.* Entre ce texte supposé et le lecteur, Callimaque interpose un lecteur qui s'exprime à la première personne du singulier. Les paroles émises par cette instance d'énonciation constituent à la fois une lecture à l'état brut (on est amené à penser que sans ce lecteur, nous n'aurions pas connaissance du texte de l'inscription supposée) et une série de remarques qui font que le «je» de l'épigramme parle du texte que nous lisons avec lui. Dans l'ordre, il y a: une interrogation sur l'identité de la défunte (la lecture suit donc le déroulement de l'inscription sur la pierre supposée), la constatation que les noms de Timothéos, son père, et de Méthymna, sa cité, permettent au «je» d'identifier Timonoé, mais également de se prononcer sur le chagrin que doit ressentir l'époux. Ainsi, deux textes se mêlent et se livrent simultanément: celui de l'inscription imaginaire d'une part, celui qu'émet en contrepoint ce qu'on pourrait appeler la seconde instance d'énonciation. A l'effet obtenu par des changements de niveaux du discours poétique, judicieusement souligné par Hutchinson[5], vient s'ajouter une variation obtenue par le changement d'instance d'énonciation: on passe tour à tour du texte de l'inscription au texte de celui qui en parle.

D'une certaine manière, l'épigramme 28 Pf. nous apparaît d'abord comme une antithèse de ce petit poème: le texte, ou mieux *les* textes dont elle nous parle ne sont pas contenus dans l'épigramme, et pour cause:

Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθωι
χαίρω τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει.
μισέω καὶ περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης
πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.
Λυσανίη, σὺ δὲ ναίχι καλὸς καλὸς – ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν
τοῦτο σαφῶς ἠχώ, φησί τις· «ἄλλος ἔχει».

3 μισέω Meineke: μισῶ codd. οὐδ' Meineke: οὔτ' codd.

«Je déteste le poème cyclique, et je ne prends aucun plaisir au chemin qui mène les foules de-ci de-là. Un amant trop entouré me fait horreur, et je ne bois pas à

5 G. O. Hutchinson, *Hellenistic Poetry* (Oxford 1988) e.g. 31. 36, etc.

la fontaine. Ce qui est public me répugne. Lysanias, on peut dire que tu es joli, oui, joli. Mais avant qu'on ait eu le temps de le dire, un écho fait bien entendre: 'Je l'ai'».[6]

Le «poème cyclique» est simplement désigné au lecteur comme l'exemple de ce que le «je», première instance d'énonciation, rejette. Les critères du rejet sont donnés par trois images: la route, l'objet aimé, l'eau; il s'agit de ne pas suivre la route où circule la foule, de ne pas aligner ses goûts amoureux sur ceux d'autrui, de ne pas boire de la même eau que tout le monde. Le distique final, dont l'authenticité se trouve parfois contestée, ne fait en somme que développer le thème amoureux, thème qui apparaît d'abord comme enchâssé entre les deux autres images du rejet. On observe cependant un élément supplémentaire: ce développement contient une sorte de petite comédie qu'il convient d'élucider à la manière dont on perçoit une énigme alexandrine[7]. Une voix dit: «Lysanias, on peut dire que tu es joli, oui, joli»[8]. Après ce qui précède, on est conduit à penser que Lysanias est un περίφοιτος ἐρώμενος, un «objet aimé» trop entouré. Le lien avec l'idée fondamentale de l'épigramme n'est pas difficile à établir; il réside en ceci que celui qui s'exprime ainsi ne témoigne d'aucune originalité: il *répète* simplement ce que d'autres ont dit – ses rivaux

6 Textuellement: «un autre le possède», ce que je tente de rendre par une déclaration faisant écho à «joli», pour retrouver l'effet de sonorité «en écho» de l'original. Il est évident que l'écho n'est pas conçu comme absolument «mécanique» dans le texte (inversion des positions respectives de ναιχί /néchi/, et de ἔχει /échi/, en début et en fin de phrase). σαφῶς indique par conséquent non pas que la reproduction serait «exacte», mais que le sens de la phrase émise par l'écho est sans équivoque.

7 Puisqu'il va s'agir d'un jeu sur des sonorités, on songe évidemment aux anagrammes de Lycophron, aux jeux sur les lettres observables chez Théocrite (*Syrinx*) ou encore aux énigmes portant sur les sons et les lettres, dont on trouve un aperçu chez Athénée (10, 448b–d et 458a–459f). Pour l'effet d'écho, cf. *Anthologia Graeca*, ed. H. Beckby (München 1957-58) t. 4, Index, s.v. Echo (als Stilmittel) ainsi que G. Giangrande, «Callimaco e l'eco», *QUCC* (1990) 150–161. On ne se dissimulera pas que ce savant préconise une interprétation de l'épigramme très différente de la nôtre. A ses yeux, en effet, la pointe de l'épigramme se trouverait dans le fait que Lysanias ne serait *pas* un περίφοιτος ἐρώμενος pour Callimaque (sens de σὺ δέ), et que l'écho viendrait justement le détromper sur ce point. Si tel était le cas, l'épigramme signifierait-elle que Callimaque se trompe d'objet aimé? Faudrait-il en induire qu'il se trompe aussi bien dans le domaine de ses goûts littéraires que dans celui de ses penchants amoureux? Et qu'il fait donc du poème cyclique sans le vouloir tout comme il courtise un inconstant en s'imaginant que c'est un être d'exception? On voit que cette interprétation conduit à une impasse. En outre, puisque l'étude en question préconise, au nom de l'effet d'écho, la correction de ἄλλος en κἄλλος, on relèvera que le principe de l'utilisation de l'écho en littérature souffre des distortions entre l'énoncé et l'écho (e.g. *AP* 7,548: l'interrogation n'est pas reprise, *AP* 9,176: écho sélectif qui produit la *négation* de ce qu'il est supposé reproduire), et que la correction de ἄλλος en κἄλλος pour faire écho à καλός ne résoud pas vraiment le problème d'une complète adéquation, compte tenu du fait que l'accent demeure un trait pertinent du grec.

8 Cette traduction implique que δέ est perçu dans le cadre d'une opposition que les locuteurs mis en scène par Callimaque établissent entre Lysanias et d'autres ἐρώμενοι: on peut tenir pour une trivialité du discours amoureux l'affirmation selon laquelle l'objet aimé «n'est pas comme les autres».

en amour, dans le cas particulier. Il s'agit donc bien du comportement de ceux qui «suivent la grand route», qui «boivent à la fontaine» ou écrivent des poèmes cycliques: à la manière de ceux qui entourent ainsi leur «idole», ces gens-là semblent former des groupes dont les membres sont tous taillés sur le même modèle, et dont les comportements sont de ce fait prévisibles. La pointe finale, qui introduit l'écho (et il convient ici de conserver le texte tel que l'établit Pfeiffer) constitue dès lors la mise en accusation la plus dure qu'on puisse imaginer à l'égard de ceux qui aimeraient le «poème cyclique»: alors que l'homme fondu dans la masse ne trouve pas moyen de faire autre chose que reproduire mécaniquement le comportement de son voisin, l'écho, mode par excellence mécanique de reproduction du son, apporte un élément d'originalité, un commentaire en quelque sorte: ἄλλος ἔχει se substitue par le jeu des sons à ναιχὶ καλός (et la répétition de καλός préfigure l'écho en même temps qu'elle suggère le groupe autour de Lysanias), un peu comme si le découpage d'un enregistrement produisait un commentaire intelligent du texte contenu dans cet enregistrement même[9].

Le message est donc simple: ceux qui répètent la forme du poème cyclique sont bien des «échos» les uns des autres puisqu'ils ne manifestent pas d'originalité; mais l'écho réel, tout entier naturel et mécanique, fait toutefois mieux qu'eux. Ainsi le «poème bref» produit par l'écho, constitué en commentaire des déclarations uniformes du groupe des amoureux, se présente-t-il à la pointe de l'épigramme comme supérieur à tout ce qui peut résulter des conduites uniformisantes – les premiers visés étant les auteurs de poèmes «cycliques».

On le constate, comme dans l'épigramme de Timonoé, le lecteur se trouve en face de plusieurs instances d'énonciation: la première fait valoir ses goûts. Un amoureux s'exprime ensuite (la première voix du poème? une autre?) alors qu'une nouvelle instance d'énonciation fait irruption de manière quasi-imprévue dans l'espace du poème: l'écho, dont les sonorités prennent la forme d'un commentaire du compliment amoureux et, par ricochet, celle d'une déclaration ironique sur le poème cyclique: constitué en écho imitatif, le poème cyclique fait moins bien que l'écho naturel, ce dernier nous étant présenté comme doué pour la brièveté et le sens critique. Ainsi, les textes dont il est question au premier vers de l'épigramme se trouvant relayés à l'intérieur du poème par la fadeur de la déclaration amoureuse banale, notre épigramme parle bien d'un texte intérieur à son propre texte, tout comme l'épigramme de Timonoé.

Si, dans l'épigramme 27 Pf., le nom d'Hésiode apparaît au génitif comme premier mot du poème, c'est pour servir de référence à l'éloge que Callimaque entend décerner à son contemporain Aratos:

> Ἡσιόδου τό τ' ἄεισμα καὶ ὁ τρόπος· οὐ τὸν ἀοιδῶν
> ἔσχατον, ἀλλ' ὀκνέω μὴ τὸ μελιχρότατον

9 Pour un cas analogue d'écho apparemment doué d'intelligence, cf. *Anthologia Graeca*, ed. H. Beckby (München 1957–58) 16,152 et note t. 4, 548.

τῶν ἐπέων ὁ Σολεὺς ἀπεμάξατο· χαίρετε λεπταί
ῥήσιες, Ἀρήτου σύμβολον ἀγρυπνίης.

1 τό τ' Blomfield: τοδ' codd. ἀοιδῶν Scaliger: ἀοιδόν codd.
4 σύμβολον ἀγρυπνίης Ruhnken: σύντονος ἀγρυπνίη codd.

«D'Hésiode c'est le ton, c'est le tour. Il n'est pas le moindre des chantres, celui que le poète de Soles a pris pour modèle, j'ose le dire, c'est le plus raffiné. Salut, paroles subtiles, vous qui d'Aratos attestez les veilles.»

C'est également au génitif qu'apparaît le nom d'Aratos, comme pour servir, au dernier vers, de pendant à celui d'Hésiode[10].

Entre ces deux noms, le poète qui dit «je» (ὀκνέω, 2) change de mode d'expression: il passe de la déclaration, exprimée par le recours à l'indicatif, à une sorte de salutation hymnique finale (χαίρετε, 3) qui implique la prise de congé[11]. Le message sous-jacent est que la lecture du poème d'Aratos est terminée, que le rapprochement avec Hésiode arrive par conséquent au terme d'une lecture et que le poète dépose le rouleau contenant le texte dont il est question. Par contrecoup, ce texte se met à exister matériellement: on nous place manifestement devant un «lecteur interposé» qui, par sa déclaration, atteste qu'il a lu le poème, et cela au moment précis où le poème de Callimaque arrive lui aussi à son terme. Dans le silence qui suit, on voit s'ouvrir l'espace d'une lecture d'Aratos à laquelle Callimaque invite le lecteur de son épigramme. En effet, les vers où il s'exprime à l'indicatif ont posé le décor qualitatif, la salutation hymnique insiste sur la présence matérielle des «paroles subtiles»: le lecteur est désormais convoqué pour prendre le relais de Callimaque, il tient en quelque sorte le livre entre ses mains.

Dans l'épigramme 27 Pf., on constate donc que l'évocation du monde de la poésie sous l'aspect de deux textes (Hésiode, Aratos) conduit, par le canal du premier lecteur interposé qu'est le poète, à un jeu sur une double lecture: ce qui pourrait s'intituler «*Après* une lecture d'Aratos» pour Callimaque, aspire en quelque sorte à devenir un «*Avant* une lecture d'Aratos» pour le lecteur de Callimaque. Ou encore: si Aratos, dans une certaine mesure, vous fait lire Hésiode, le «je» de l'épigramme vous fera lire Aratos. Comme dans les épigrammes 28 Pf. et 15 Pf., le poème désigne du doigt un autre texte, mais il est clair désormais que les modes sur lesquels il peut le faire varient: instrument neutre dans l'épigramme de Timonoé, le doigt du poète se fait accusateur dans l'épigramme sur les poèmes cycliques, cependant qu'il désigne, ici, un objet proposé à l'admiration du lecteur.

10 Outre le fait qu'il pourrait s'agir d'une subtile allusion à un jeu de mots d'Aratos lui-même; cf. P. Bing, «A Pun on Aratus' Name in Verse 2 of the Phainomena», *HSCP* 93 (1990) 281–285.

11 Cf. *Hom. Hy.* 1,20; 3,545; 4,579; 5,292 etc. Call. *Hy.* 1,94; 2,114; 3,268; 4,326; 5,141; 6,134 (Callimaque ne faillit donc jamais à la règle). Prise de congé également chez Apollonios de Rhodes (*Arg.* 4,1773sqq.) sur le mode hymnique, à la fin de son poème.

III

Si de courts textes comme ces trois épigrammes peuvent donner lieu à une lecture qui fait apparaître aux côtés du poète d'autres voix, il est évident qu'avant d'aborder la redoutable clausule de l'*Hymne à Apollon*, un détour s'impose à travers la production hymnique de Callimaque.

Deux textes surtout semblent présenter une opposition significative lorsqu'on les considère dans la perspective de notre question: l'*Hymne à Zeus* (1), et l'*Hymne à Artémis* (3).

Dans l'*Hymne à Artémis*, plus encore que dans les trois hymnes *A Délos*, *Pour le bain de Pallas*, *A Déméter*, une ligne de force conduit le texte: celle d'un récit très fortement centré sur le destinataire de l'hymne. Artémis peut se concevoir à la fois comme celle dont la geste offre la matière de l'hymne et comme celle qui, par sa première réplique, ordonne le contenu du texte. Les premiers vers, débutant de manière traditionnelle par le nom de la divinité, annoncent les thèmes des armes, de la chasse, du chœur de la déesse et de sa résidence sur les montagnes où se déroulent ses «jeux» (ἐψιάασϑαι v. 3); dès que le poète a fixé son point de départ (v. 4), l'ensemble de ces thèmes se trouve repris en charge par Artémis elle-même. L'hésitation que le poète lui prête dans sa demande initiale à Zeus souligne le fait que c'est bien elle qui fait les choix (vv. 8–9); c'est donc bien elle, aussi, qui domine le savoir sous-jacent («les Cyclopes me fabriqueront des traits» vv. 9–10). D'une certaine manière, Artémis est ici le support du programme complet de l'œuvre. Ses demandes portent sur les points suivants: virginité, armes, dons de la chasse, compagnes océanides, nymphes, montagnes, rapports réglés et mesurés avec les humains. Elles vont se trouver exaucées au gré du déroulement de l'hymne:

29–39 virginité (implicite dans la réponse de Zeus: ἐπένευσε γελάσσας)[12], cités
40–45 Océanides
46–86 armes
87–109 chasse
110–169 rapports avec les humains et, comme pendant, le rapport avec les dieux (141–169).
170–182 nymphes
183–224 montagnes, îles, cités, nymphes favorites
225–268 développement final sur les épithètes de la déesse.

L'ordre n'est pas mécanique, on le voit. Le poète se permet d'ailleurs de rejeter à la fin de l'hymne une partie «obligée» sur les épithètes de la dédicataire, partie que l'on attendrait plutôt en début de texte (voir l'*Hymne à*

12 R. Pfeiffer (*privatim*) voyait une forme d'humour de Callimaque dans le fait qu'il asseyait Artémis *sur les genoux* de Zeus («ausgerechnet da!») au moment où elle demande la virginité. Le rire de Zeus irait dans le même sens.

Zeus[13]); cependant, la demande initiale d'Artémis, avec son insistance sur l'autorité de la déesse (retrait de l'une des demandes), comporte bien l'ensemble du programme qui va se dérouler dans l'hymne. Le premier vœu formulé après celui de la virginité, la πολυωνυμίη (v. 7), «multiplicité des épithètes», sert de «finale» à l'ensemble de l'hymne, enchâssant le reste de la thématique et conférant, à la limite, et par l'accumulation, une sorte d'ampleur à ce poème en lui-même bref. Cependant, cette ampleur souligne à son tour l'importance du centre, du point focal de l'hymne qu'est la figure d'Artémis. Il y a, certes, pour les initiés, des références extérieures (e.g. une allusion possible aux Αἴτια dans les vers 146–161, à propos de la gloutonnerie d'Héraklès), elles ne changent rien au fait que l'hymne est centré, pour le fond, sur la figure divine qu'il se propose de célébrer, au point que Callimaque nous donne l'impression d'avoir laissé les rênes aux mains d'Artémis. Il est révélateur qu'après la déclaration du prélude, les deux moments où le lecteur est renvoyé explicitement au fait qu'il entend la voix d'un poète sont constitués par des questions: il s'agit des vers 113 et 116, où la réponse, immédiate, n'est pas assignée à une instance précise, ainsi que des vers 183–186, où le poète obtient une gradation de cet effet en désignant Artémis comme l'origine du savoir qu'il expose, ce qui renvoie à l'image de la déesse qui *sait*, telle que la réplique initiale l'a profilée. Ces questions sont d'ailleurs manifestement exploitées pour renforcer l'autorité d'Artémis sur le déroulement du texte[14].

A côté d'un tel hymne, où le poète n'apparaît que pour montrer combien il s'efface, l'*Hymne à Zeus* offre un contraste flagrant. Certes, l'énoncé du nom de la divinité au premier vers et même comme premier mot de l'hymne se situe indiscutablement dans la ligne d'un procédé de facture traditionnel, cependant, la phrase interrogative par laquelle s'ouvre le texte inaugure un climat de questionnement et de doute érudit (même si la réponse attendue est évidente; il n'est rien de préférable à Zeus). Ce climat est propice à l'affirmation d'une distance entre le poète et son hymne.

Le choix technique de la deuxième personne du singulier, de l'adresse continue à Zeus, sert d'un bout à l'autre de l'hymne à souligner le même dessein poétique: pour le lecteur, la figure divine est posée comme la matière sur laquelle s'exerce le savoir-faire du poète. Grâce à ce procédé, Zeus et sa

13 Ou les *Hymnes Homériques* 3,19sqq. pour la partie délienne et 179sqq. pour la partie pythique; 4,2.

14 En cours de travail, j'ai eu connaissance d'une étude à paraître de Peter Bing et Volker Uhrmeister (publication prévue dans *JHS*), intitulée «The Unity of Callimachus' Hymn to Artemis». On verra que nos vues convergent sur plus d'un point. Peter Bing a présenté ce travail dans le cadre d'une invitation aux Universités de Genève et Lausanne (février 1993). A cette occasion, nous avons constaté que nous nous rencontrions également sur plusieurs points touchant l'analyse de ce qu'il nomme le «jeu polyphonique» (*polyphonal play*) dans l'*Hymne à Apollon*. Je le remercie de m'avoir soumis son texte sur ce poème («Impersonation of Voice in Callimachus' Hymn to Apollo», paru depuis lors dans *TAPhA* 123, 1993, 181–198) et d'avoir bien voulu relire le mien en me faisant d'utiles remarques.

geste sont réaffirmés comme préexistants au poème, ils ont un statut qui ne dépend pas de la voix qui énonce le texte. En effet, cette dernière, dès les interrogations initiales, se définit comme l'expression d'un regard critique posé sur le déroulement de l'hymne: existe-t-il un sujet préférable (1–3)? Quelles épithètes choisir (4–5)? Comment trancher les problèmes que posent des traditions divergentes (6–9)? L'eau dans laquelle Rhéa doit laver Zeus nouveau-né donne lieu à un déploiement d'érudition géographique où la présence d'un regard critique sur le poème s'affirme sans interruption (15–41). Or, cependant que ces questions se posent, l'hymne semble se dérouler sur un mode «ordinaire»: nom du dieu, lieux de son pouvoir, histoire de sa naissance, etc.

Un point fort de cette mise en parallèle d'une progression de l'hymne et d'un regard posé sur son déroulement est très évidemment constitué par le récit de la croissance de Zeus: Callimaque convoque alors ses prédécesseurs (les «anciens poètes», v. 60) pour les accuser d'erreur. Une réflexion «critique» permet en effet d'aboutir à la conclusion qu'une divinité ne saurait admettre un tirage au sort entre des lots par trop inégaux (il s'agit des parties du monde que Zeus, Poséidon et Hadès se seraient réparties par tirage au sort, vv. 60–67[15]) – sans que jamais cesse de planer le sourire ironique qui marque dès le début le climat poétique du texte. Ainsi, au moment où Zeus devient adulte, au moment où il s'affirme en face des autres divinités et vient occuper sa position de pouvoir, le poète lui aussi s'affirme vis-à-vis de ses prédécesseurs et prend la place de poète-critique, livrant simultanément, et explicitement, un texte et la réflexion à laquelle ce texte se trouve lié.

Le lecteur ne peut donc s'empêcher de ressentir l'impression qu'il entend un poème «à deux voix»: une instance d'énonciation récite un hymne à Zeus cependant que, simultanément, une seconde instance discute la validité de ce premier texte implicite.

La distance ne saurait être plus marquée par rapport à l'*Hymne à Artémis*, entièrement centré sur une dynamique issue de la figure célébrée elle-même. La ressemblance, en revanche, ne saurait être plus frappante avec un poème comme l'épigramme de Timonoé: dans les deux cas, le texte s'énonce en insistant sur le fait qu'il parle de lui-même dans l'exacte mesure où ce «lui-même» est constitué par un *autre* texte demeurant implicite.

IV

Ayant ainsi tenté d'éclaircir les voies qui s'offrent à Callimaque et les variations qu'il peut tirer de l'application diversifiée de son procédé de «voix critique», ou de double instance d'énonciation, on peut en tirer parti dans la lecture de la clausule de l'*Hymne à Apollon*.

15 A noter que le principe énoncé aux vers 63sq. (ἐπ' ἰσαίῃ γὰρ ἔοικε/πήλασθαι, «on tire au sort lorsque les lots sont égaux») ne choque pas le scholiaste qui le commente.

Klassisch-Philologisches Seminar

Une première remarque portera sur l'énoncé même du nom divin. La tradition veut que ce nom figure au début de l'hymne[16]. En apparence, le début de l'*Hymne à Apollon* se plie à cette règle: οἷον ὁ τὠπόλλωνος ἐσείσατο δάφνινος ὄρπηξ («comme il s'agite, le rameau du laurier d'Apollon»!); le nom divin est bien énoncé, mais à propos de son laurier, et pour inaugurer l'exposé d'un certain nombre de préliminaires à l'épiphanie attendue du dieu. Ces préparatifs (écarter les impies, ouvrir les portes, entonner le chant) s'accompagnent de manifestations de la présence du dieu (le laurier et le sanctuaire sont secoués, le pied du dieu heurte la porte, le palmier délien s'incline, le cygne fait entendre son chant); le segment s'achève par l'injonction faite aux jeunes gens d'être prêts à entonner le chant et de se livrer à la danse (v. 8)[17].

Par conséquent, lorsque le nom d'Apollon réapparaît au début du vers 9, l'auditeur a l'impression qu'il se trouve devant le véritable début de l'hymne à Apollon. Mais est-ce bien le cas? Ce que l'on perçoit n'est pas une invocation à proprement parler, mais une sorte d'explication du texte qui, au début d'un hymne à Apollon, invoquerait la présence du dieu. Explication d'ailleurs accompagnée du vœu pieux de se trouver au nombre de ceux que le dieu favorise. Un chant semble avoir commencé (hymne? péan?[18]): les sons de la lyre sont encouragés, le texte dit explicitement qu'elle n'est «plus oisive» (v. 16).

Cette sensation auditive est du reste confortée par le vers 17, qui nous invite à faire silence «cependant que nous entendons» le chant qui honore Apollon. Le participe présent ne laisse planer aucun doute: ce n'est pas *avant* le chant, mais *une fois qu'il a déjà débuté* qu'on incite l'auditeur à se comporter d'une manière conforme à la cérémonie qui se déroule: les mots que l'on perçoit ne sont par conséquent pas donnés pour ceux-là mêmes que chanterait le chœur en s'accompagnant de la lyre – ces mots-là, nous n'en percevons qu'un écho, passés qu'ils sont au crible des choix que fait la voix qui nous parle et qui commente la circonstance.

Dès lors, l'auditeur de l'hymne, que nous sommes, est tenté de se deman-

16 Cf. *Hom Hy.* 2,1; 3,1 et 177; 4,1; 5,1 etc. pour Callimaque: 1,1; 3,1 (dans ces deux cas, le nom du dieu est le premier mot du texte); 4, 1–2 présente une variante: τὴν ἱερὴν .../Δῆλον. Les hymnes 5 et 6 présentent également des variantes de «mise en scène», mais le nom divin figure au premier vers (5) ou au second (6).

17 L'un des experts du *MusHelv* me signale qu'à propos d'Horace, F. Cairns (*AJPh* 92, 1971, 439–444) a déjà classé le second hymne de Callimaque (avec le cinquième et le sixième) dans une catégorie de textes où il perçoit un chœur et des indications d'exécution («built-in stage directions»), suivant en cela des suggestions faites par W. J. Slater à propos de Pindare («Futures in Pindar», *CQ* N.S. 19, 1969, 86–94). On verra que la polyphonie va plus loin que cet effet d'indications relatives à l'exécution.

18 On peut en effet se demander si le chant intégré à l'hymne est un autre hymne ou si l'apparition du refrain ἰὴ ἰή (sous cette forme pour l'étymologie proposée à partir de ἵημι) ne devrait pas faire songer à un péan. Selon la manière dont L. Käppel, *Paian, Studien zur Geschichte einer Gattung* (Berlin 1992) 82sqq., définit le «Sitz im Leben» du péan, le chant intégré à notre hymne pourrait convenir: on y observe en effet l'évocation d'un «salut» obtenu de la part d'une divinité – en l'occurrence la victoire d'Apollon sur le monstre.

der si, en tendant l'oreille, il ne lui serait pas possible d'entendre le «véritable» hymne à Apollon, qui offre l'occasion de ces digressions, celui que chantent les jeunes gens accompagnés à la lyre, bref, le texte qui sous-tend celui que l'on entend. On se demande par conséquent s'il ne faudrait pas chercher dans le texte de Callimaque tel qu'il se déroule pour nous des *lemmes* et des *commentaires*.

On revient assez vite de cette tentation peut-être trop naïve: en effet, dès ces premiers vers, on observe que Callimaque procède par une répartition plus ou moins insistante de ce que l'on pourrait appeler des *indicateurs de distance*, ces déclarations où l'on ressent bien que la voix qui nous parle marque une distance d'avec le contexte religieux supposé, et tout particulièrement d'avec la récitation même de l'hymne. Lorsque l'on entend dire, par exemple, que le chœur doit se préparer à chanter (v. 8), que l'on entend la lyre (v. 16), que l'on se trouve invité à entonner le refrain «*ié, ié*» (v. 25) – cette dernière invite étant suivie d'une sorte d'aparté sur l'actualité politique (vv. 26–27) –, on ne peut s'empêcher de se sentir en quelque sorte tenu à distance du chant.

La situation est moins nette lorsque l'élément d'intervention de la voix poétique dans le déroulement supposé de l'hymne se manifeste sous la forme d'un appendice érudit, comme c'est le cas au vers 35: Πυθῶνί τε τεκμήραιο («A Pythô, on en trouve les preuves»). Qui parle ainsi? Est-ce encore notre «guide» dans cette cérémonie? Est-ce le texte du chant perçu au second plan? Ou encore, lorsqu'on se tourne vers les savoirs d'Apollon (vv. 42–46), doit-on comprendre que, cette fois-ci, le chant nous parvient sans qu'une voix interposée nous parle, ou faut-il au contraire supposer que, cependant que l'hymne se déroule de manière supposée traditionnelle, avec l'un ou l'autre des récits fondateurs de tel ou tel aspect des τιμαί d'Apollon, nous percevons de notre côté des mots qui ouvriraient le champ plus complet des savoirs relatifs à Apollon, sorte de scholie tirée d'un traité περὶ Ἀπόλλωνος?

On est tenté, en tous cas, d'identifier un indicateur de distance dans κικλήσκομεν du vers 47 («nous lui attribuons le nom de ...» cf. LSJ 3 s.v. III), d'autant plus que les vers 48–53 ressemblent à ce qu'un érudit pourrait offrir comme documentation pour expliquer l'épithète de Νόμιος, «pasteur», appliquée au dieu. Rien n'est certain, cependant, car d'une part on peut dire que le récit de type explicatif appartient à la tradition hymnique (que l'on songe par exemple à l'épisode d'Onchestos dans l'*Hymne homérique à Apollon*, vv. 231–238[19]), d'autre part les vers qui suivent, et qui sont consacrés au pouvoir de fonder des cités, vont faire surgir un thème central: la cité de Cyrène, fondée sur ordre d'Apollon par un ancêtre du «je», promise par Apollon aux rois d'Alexandrie (c'est ainsi, à tout le moins, que le comprennent les scholies), cité bien évidemment connectée avec le «je» qui reconnaît et cette cité et ces rois

19 Cf. A. Schachter, «Homeric Hymn to Apollo, Lines 231–238 (The Onchestos Episode): Another Interpretation», *BICS* 23 (1976) 102–104.

pour les siens. L'indicateur de distance par rapport au chant qu'on pourrait lire dans la mention de «ma cité» (v. 65) peut simultanément se percevoir comme un point d'unisson entre la voix qui guide l'auditeur et celle qui entonne le chant en l'honneur d'Apollon, dès lors que l'action civilisatrice d'Apollon, déroulée au gré de l'hymne, porte sur la fondation d'une cité qui relie la geste du dieu et l'appartenance politique de la voix qui présente le chant. La remarque vaut également, dans une certaine mesure, pour l'introduction par ἐγώ de l'épithète «Carnéien» (v. 71), dans la mesure, justement, où cette épithète se situe dans la perspective de la fondation de Cyrène à partir de Sparte.

Avec ἰὴ ἰὴ Καρνεῖε du vers 80, Callimaque prépare le vers 97, où ce refrain servira d'amorce. L'apparition de ce refrain, posé au vers 25 comme marque de distance entre les voix qui chantent et celle qui commente, est ici particulièrement habile. En effet, l'usage tel qu'il nous est transmis par l'épigraphie atteste que ce cri rituel peut intervenir sous forme d'interruption dans le texte d'un chant qui par ailleurs continue de dérouler normalement sa syntaxe[20]. Par conséquent, le statut des mots ἰὴ ἰὴ Καρνεῖε πολύλλιτε du vers 80 n'est pas clair. On peut se trouver en face d'une citation du «chant perçu» reprise ensuite de manière explicative par le «je» interposé; on peut aussi bien se trouver dans le corps de l'hymne lui-même. Ainsi se trouve introduite la séquence qui conclut la partie consacrée à Cyrène, et qui semble dominée par l'unisson des deux voix.

Sitôt cette partie achevée, une marque de distance est placée justement sur le refrain ἰὴ ἰὴ παιῆον. La voix dit que «nous entendons» (ἀκούομεν, v. 97) ces mots, et poursuit par une explication étiologique du refrain, ἰή étant rapproché du verbe ἵημι (lancer), tandis que le tout est rapporté au combat d'Apollon et du serpent pour la domination de Pythô. L'auditeur se trouve donc confronté à une discussion sur le contenu de l'hymne: il est clair que nous entendons la voix qui commente; or, cette discussion sur le contenu précède une discussion sur la forme.

Nous voici donc à la clausule: de fait, si l'instance d'énonciation des vers 105–114 peut se permettre de commenter la dimension de l'hymne après avoir expliqué une fois encore à la manière d'une scholie un élément du chant que nous entendons s'éloigner à cette occasion, c'est qu'entretemps le chant est précisément arrivé à son terme: seule demeure l'instance d'énonciation qui, au début, plantait le décor de la récitation hymnique et exhortait le chœur[21]. On a d'ailleurs souligné déjà, pour d'autres raisons, les rapprochements qui s'impo-

20 Cf. le *Péan de Dion* dans J. U. Powell, *Collectanea Alexandrina* (Oxford 1925) 137–138. Sur l'utilisation antique du refrain comme marque du genre et sur son exécution, cf. le livre cité de L. Käppel (*supra*, n. 15) 39–42 et 65–70.

21 La relation entre le chœur et l'ἀοιδός (v. 8 οἱ δὲ νέοι ... v. 106 οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδόν) se conçoit sur le modèle auteur-exécutant que présente déjà l'hymne homérique à Apollon (*Hy. Ap.* 165–173).

sent entre le début et la fin de l'hymne[22]; il convient d'ajouter qu'entre un début où l'apparition d'Apollon est sur le point de se produire et une fin qui nous montre Apollon subitement présent, une vive opposition de climat s'instaure: à l'exaltation religieuse, à l'intrusion du surnaturel dépeinte avec vivacité vient s'opposer, en fin de texte, une discussion rationnelle sur l'hymne. Au début, la voix, marquée d'enthousiasme, interpelle: «ne vois-tu pas»? (οὐχ ὁράαις v. 4); elle se situe à l'avant-scène. A la fin, tout au contraire, elle s'efface pour céder la parole: le «je» est devenu spectateur; il nous livre un élément de commentaire tellement lourd d'implications qu'il ne le prend même plus à son compte (d'où, peut-être, cette insistance sur εἶπεν 105, ἔειπεν 107): des puissances prennent le relais, puissances qui se nomment Apollon (apparu au gré de la fête) et Φϑόνος, une force qu'Apollon lui-même repoussera, achevant ainsi l'œuvre de mise à l'écart inaugurée par le «je» critique au début du poème (v. 2), une force telle que le poète ne peut rien contre elle[23] et que seul un dieu peut donc soumettre.

On constate que tout l'hymne est dominé par un contrepoint entre la voix «critique», qui guide l'auditeur, et le chant que l'on croit percevoir. Le poète joue de ce contrepoint pour produire à l'occasion des effets d'unisson ou, au contraire, pour affirmer la distance qui sépare l'exécution implicite d'un hymne à Apollon et l'énoncé d'un texte qui commente à la fois le texte et la circonstance de sa récitation.

Ce qu'il est convenu d'appeler la «clausule» de l'hymne doit être perçu, à la lumière de cette analyse, comme l'un des deux temps forts où seule se fait entendre la première instance d'énonciation: le premier de ces deux temps se situe au début, lorsque le chant n'a pas encore débuté et que le dieu n'a pas encore fait son apparition; ce premier moment se distingue, on l'a vu, par des indices de vivacité soulignant la présence, au premier plan, de l'énonciateur (en particulier son interpellation directe de l'auditeur). Le deuxième moment se situe symétriquement après la fin de l'exécution du chant: on a vu qu'il s'agit du point d'appui qu'utilise la voix critique pour parler de la dimension du chant et non plus de son contenu. Cette fois-ci, le «poète» (si l'on veut bien nommer ainsi la première instance d'énonciation) saisit l'occasion non plus pour s'affirmer, mais bien pour s'effacer: si l'on excepte la «signature hymnique» finale, légère, du vers 114 et des «indications de mise en scène» aux vers 105 et 107, on peut dire qu'il a cédé la parole à des pouvoirs qui le dépassent. Il εὐφημεῖ devant cet affrontement dans lequel il cesse de prétendre à la parole. Le vers final, passé la formule rituelle χαῖρε ἄναξ, ne va justement plus se

22 On songe à l'opposition des impies et des hommes pieux, reflétée dans le choix que fait Apollon de la bonne et de la mauvaise poésie, ainsi qu'au rôle attribué au «pied» d'Apollon dans les deux cas. Cf. F. Williams (*supra*, n. 3) 18 et surtout K. Bassi (*supra*, n. 3) 219–231 (en particulier 228–231); pour la symétrie: A. Hurst, *Apollonios de Rhodes, manière et cohérence* (Genève 1967) 168.

23 Voir à ce sujet l'étude d'A. Köhnken (*supra*, n. 3) 411–422.

conformer à l'usage qui voudrait que le poète revienne au premier plan pour promettre au dieu de nouveaux chants; tout au contraire, le vœu émis dans ce dernier vers ne fait que se rattacher à l'action du dieu, et c'est donc le dieu qui se trouve poussé au premier plan. Le dernier mot de l'hymne, forme verbale à l'optatif (νέοιτο) signale un effacement final de l'énonciation elle-même: l'espace du vœu qui s'ouvre de la sorte est entièrement dévolu à l'action de la divinité et, donc, propice à l'éclosion de la poésie.

C'est, par conséquent, un véritable «retour au silence»[24] que cette fin de l'hymne. Mais, alors que le silence du chœur qui avait terminé son chant n'était indiqué que par le fait même qu'une discussion s'engageait sur la dimension du chant, le retour au silence de la voix critique se fait sentir tout d'abord par la manière dont elle cède la parole après avoir si fortement marqué son insistante présence, puis par la mutation que cela implique dans le climat de piété qui marque le temps qui précède et celui qui suit l'exécution de l'hymne: l'exhortation au chant fait place à une retraite dans un silence où, désormais, Apollon a pris place. Cette subite présence d'Apollon, jointe à la nature des propos qu'il tient, laisse l'auditeur sur l'impression d'une sorte d'intronisation du poète de l'hymne. Ainsi, le silence sur lequel débouche le vœu final est davantage porteur de poésie future que ne l'auraient été des promesses de chants nouveaux.

A ce titre, la «clausule» ne se lit pas seulement dans un éclairage nouveau qui vient de sa fonction dans l'économie contrapuntique des voix de l'hymne, elle correspond également à cette tendance de l'art hellénistique qui consiste à reprendre des éléments traditionnels sous un éclairage nouveau, avec un point de vue différent[25] (ici: la promesse de chants nouveaux à la fin d'un hymne). De même qu'Aratos «relit» les générations hésiodiques à travers la constellation de la Vierge (*Phaen.*, 96–136), de même son admirateur Callimaque relit ici la clausule ordinaire d'un hymne et souligne par là que ce qu'on vient d'entendre est à la fois un hymne et une réflexion sur la manière de l'écrire.

24 On pourrait le rapprocher de la fin de la *Syrinx* théocritéenne, dans laquelle la diminution des vers tend vers l'invisible, le dernier mot étant justement νηλεύστωι «invisible», avant la disparition d'Echo et du poème qui lui est consacré.

25 Un autre exemple callimachéen pourrait se trouver dans la manière dont le sacrifice qui devrait précéder les noces de Cydippé est vu à travers les yeux des animaux sacrifiés (reflet dans l'eau lustrale du couteau du sacrificateur, cf. fr. 75 Pf., 10–11).