

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (1992)
Heft: 4

Artikel: Narration légendaire et programme poétique dans l'hymne à Apollon de Callimaque
Autor: Calame, Claude
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870446>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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

NARRATION LÉGENDAIRE ET PROGRAMME POÉTIQUE DANS L'HYMNE À APOLLON DE CALLIMAQUE

Loin de constituer un en-soi, les mythes et légendes des Grecs sont toujours mis au service d'une occasion précise, à travers les formes littéraires que leur forme performative et sociale requiert. Il en va encore ainsi à l'époque de la poésie érudite alexandrine, où la légende de fondation peut être réorientée, à travers la forme culturelle traditionnelle de l'hymne, pour défendre une poétique.

Sans doute les Grecs au cours de toute leur histoire ont-ils cru à leurs mythes. Mais l'affirmation peut-elle légitimement être étendue aux poètes hellénistiques, et en particulier à Callimaque ? Sa fonction de bibliothécaire à la Maison des Muses créée par Ptolémée I et son travail de collection et de collation de manuscrits littéraires l'avaient assurément mis dans une position privilégiée pour confronter différentes versions d'une même légende et pour les confondre. Pourtant dans l'une de ses propres compositions au moins, le poète savant parvient dans son travail de comparaison à un résultat opposé. Dans l'*Hymne à Apollon*, en effet, Callimaque combine différentes versions de la légende de Cyrène pour restituer au récit «mythique» ainsi reconstruit une cohérence chronologique. Peut-être la forme de l'hymne homérique, avec sa langue et son rythme épiques, était-elle la plus apte à accueillir ce récit rendu à un déroulement linéaire qui l'inscrit dans l'ordre de l'historiographie. Mais cette espèce de normalisation formelle et chronologique du récit de la fondation de Cyrène se réduit-elle à une simple opération de rationalisation ? Est-elle le simple produit d'un patient travail philologique, soucieux d'une cohérence appliquée ?

La question reçoit un intérêt supplémentaire du fait même qu'en Grèce au moins, il n'y a pas d'en-soi du mythe, que le mythe en tant que catégorie née dans la pensée anthropologique

moderne n'a de réalité que dans des formes narratives déterminées, qu'il n'existe que réalisé dans des manifestations littéraires aussi variées qu'un poème épique, une épinicie, une épigramme ou une tragédie. C'est dire que soumises à des circonstances d'énonciation précises, chacune de ces formes confère au récit choisi une fonction ; cette fonction se définit par rapport au texte dans lequel le récit est inséré et en relation avec ses circonstances d'énonciation, qui sont souvent d'ordre culturel¹. Dans cette mesure, il convient d'examiner l'étrange récit reconstruit par Callimaque dans l'*Hymne à Apollon* sous l'angle de sa mise en discours, puis sous celui de son énonciation (dans la mesure où celle-ci est explicitée), enfin sous celui de sa « contextualisation » interne (par rapport au texte de l'*Hymne*). De là une étude en trois temps, s'attachant d'abord au déroulement du récit du point de vue moins syntaxique que sémantique (par comparaison avec les versions plus anciennes de la légende), puis aux marques énonciatives présentées par le récit lui-même, enfin à l'insertion du récit dans la structure de l'ensemble du poème. L'étude tripartite devra déboucher sur quelques réflexions suscitées par la fonction et la destination de ce poème, sinon par ses circonstances d'énonciation, en relation avec le caractère rituel de la forme de l'hymne homérique.

1. Versions de la légende de la fondation de Cyrène

On sait que dans la première moitié du V^e siècle, Pindare en trois épinicies différentes donne de la fondation de Cyrène trois versions parallèles. Dans la première, la Nymphé éponyme, chasseresse et gardienne en Thessalie des troupeaux de son père, fonde la colonie grecque de Libye après avoir été enlevée par Apollon et y être devenue l'épouse du dieu. La deuxième se sert de l'expédition légendaire des Argonautes pour susciter l'intérêt

1. Des esquisses de ces propositions sur l'inexistence d'un en-soi du mythe grec et sur le caractère relatif de la catégorie anthropologique du mythe ont été présentées dans «Evanescence du mythe et réalité des formes narratives», in *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, éd. C. Calame, Genève: Labor et Fides, 1988, p. 7-14, et dans *Illusions de la mythologie, Nouveaux Actes Sémiotiques*, 12, Limoges: Pulim, 1990. Elles reprennent les conclusions des études désormais classiques de M. DETIENNE, *L'invention de la mythologie*, Paris: Gallimard, 1981, et de P. VEYNE, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris: Seuil, 1983.

à l'égard d'une terre particulièrement féconde ; celle-ci est destinée à accueillir, par la prédiction de Médée, son colonisateur grec dix-sept générations après le passage des compagnons de Jason. La troisième conte l'acte de fondation de la cité par l'intrépide Battos de Théra ; elle fait du colon l'œciste vénéré dans le culte qui lui est rendu, mais elle situe aussi son action dans la double perspective du passage à Cyrène des Anténorides venus de Troie et de l'ascendance spartiate des Théréens fondateurs. Il appartiendra à Hérodote de travailler à son tour sur cette ultime version pour en présenter les deux faces, théréeenne et cyréneenne ; par généalogies interposées, le fondateur Battos tire en conséquence son ascendance soit des Argonautes dont les descendants ont émigré de Lemnos à Sparte puis à Théra, soit d'une famille royale de Crète². Temps des dieux, temps des héros, temps des hommes (héroïsés) pourrait-on écrire pour résumer, mais sans éviter le schématisme. Même inscrits dans une chronologie unique comme c'est partiellement le cas chez Hérodote, ces trois récits restent dans leurs acteurs et dans leur temporalité respectifs très disparates.

1. 1. Une mise en intrigue étiologique

D'emblée l'inscription du récit de la fondation de Cyrène dans un hymne à Apollon permet à Callimaque de combiner et de faire coïncider version «divine» et version «humaine». En effet, en substitution à l'oracle de Delphes si déterminant dans les versions pindariques et surtout dans les récits hérodotéens, c'est Apollon lui-même qui prend la conduite des opérations de colonisation³ ; en adoptant le plumage d'un corbeau et en dirigeant

2. Ont été cités, dans l'ordre, PIND. *Pyth.* 9, 5 sq., 4, 4 sq. et 5, 55 sq., HDT. 4, 145 sq., sans oublier naturellement la version locale abrégée transmise par la *Stèle des fondateurs*: SEG IX, 3, 6 sq. et 25 sq.; versions commentées notamment par F. CHAMOIX, *Cyrène sous la monarchie des Battiades*, Paris : De Boccard, 1952, p. 69-114, et dans mes études «Mythe, récit épique et histoire : le récit hérodotéen de la fondation de Cyrène», in *Métamorphoses du mythe*, p. 105-125, et «Narrating the Foundation of a City : The Symbolic Birth of Cyrene», in *Approaches to Greek Myth*, éd. L. Edmunds, Baltimore/London : Johns Hopkins University Press, 1990, p. 277-341.

3. Interventions de l'oracle de Delphes dans la colonisation de Cyrène : PIND. *Pyth.* 5, 62 ainsi que 4, 3 sq. et 53 sq., HDT. 4, 150, 3 sq., 151, 5,

Battos directement sur la Libye, avec la promesse d'ériger les murailles d'une cité (v. 65-68). A partir de cette anticipation première, le récit déroule de manière linéaire les étapes de la colonisation : ce sont les descendants d'Œdipe qui, ayant quitté Thèbes à la sixième génération comme chez Pindare, trouvent Apollon Carnéios à Sparte pour le conduire à Théra ; puis à Théra, par l'intermédiaire de Battos, le dieu est transporté en son culte sur la terre d'une population indigène libyenne, les Asbystes (v. 72-76). C'est sur le lieu de ce premier établissement en Libye, à Azilis, que les Grecs doriens parviennent à toucher par leurs danses Apollon qui, accompagné de sa jeune épouse, les contemple depuis le site de la future Cyrène (v. 77-90). L'habile structure annulaire qui clôt le récit sur lui-même permet à Callimaque à la fois de conduire allusivement les colons grecs non loin de l'emplacement de la cité de Cyrène sous le regard protecteur d'Apollon et, par un retour discret à la fonction d'archégète du dieu, d'évoquer son union avec la Nymphé éponyme ; à cette occasion, le combat de la jeune fille contre le lion ravisseur de troupeaux est déplacé de Thessalie en Libye (v. 91-92). A la structure en anneau si souvent exploitée par la poésie archaïque s'ajoute l'explication étiologique chère aux poètes alexandrins : la protection accordée par le dieu de Délos à la fondation de Cyrène doit perpétuer le souvenir du rapt de la jeune fille du même nom⁴. Procédé littéraire et *aition* se combinent pour fondre en un seul récit les versions «divine» et «humaine» de la légende.

Or cette première combinaison d'une procédure réflexive du récit se refermant sur lui-même et d'une explication étiologique qui provoquent toutes deux une remontée vers le «temps des

155, 2 sq., 156, 1 sq., 157, 1 sq. et 159, 2 sq.; en revanche la version locale résumée dans le «Serment des fondateurs», sans confier la direction même de l'expédition coloniale à Apollon, fait l'économie de l'oracle : *SEG IX*, 3, 25 sq.

4. Si la version cyrénéenne de la légende de fondation donnée par HÉRODOTE, 4, 157, 3, fait bien d'Azilis (ou Aziris) un établissement indigène situé à une bonne nuit de marche de Cyrène, selon LYCOPHRON, *Alex.* 895, les Asbystes auraient constitué la population aborigène de Cyrène même ; mais HÉRODOTE, 4, 170, situe ceux-ci au sud de Cyrène : voir les tentatives d'identification proposées par R. G. GOODCHILD, *Kyrene und Apollonia*, Zürich : Raggi, 1971, p. 17-20, qui situe le centre des Asbystes à Irasa, entre Azilis et Cyrène, et le commentaire de F. WILLIAMS, *Callimachus. Hymn to Apollo*, Oxford : Clarendon Press, 1978, p. 70 et 77-8. Sur le déplacement de Thessalie en Libye de la chasse de Cyrène, cf. *infra* n. 8.

origines» se double d'une deuxième synthèse du même type. L'aspect réflexif de la structure annulaire se retrouve non seulement dans le fait qu'Apollon est invoqué en tant que Carnéios aussi bien au début qu'à la fin de l'itinéraire des colonisateurs (v. 72 et 80), mais également dans un procédé narratif inattendu, qui d'emblée nous fait toucher aux procédures énonciatives de ce récit : si au début de la narration Apollon conduit sous la forme du corbeau l'expédition coloniale dirigée par Battos vers la Libye (v. 65-68), la brusque invocation du dieu comme Carnéios dès le vers 69 le fait passer de la position grammaticale et narrative de la 3^e personne à la position énonciative de la 2^e personne : protagoniste du récit, mais également «narrataire» ou «allocuté», interlocuteur de celui qui raconte ce récit. Dès lors, dans une reprise de l'itinéraire des colons de Sparte en Libye en passant par Théra, Apollon — étrange protagoniste du récit désormais à la 2^e personne — de conducteur devient dieu conduit par l'œciste (v. 74-77). Ce développement partagé entre récit et adresse énonciative au dieu non seulement introduit une seconde invocation du dieu Carnéios (v. 80), mais permet surtout de présenter le dieu comme assistant à l'institution du festival en son honneur (v. 80-96)⁵. Dans ce jeu énonciatif, la volonté de l'explication étimologique est si forte que temps du récit et temps de l'énonciation (énoncée) viennent coïncider dans cette description de la première célébration des Carnéia ; aux formes de l'aoriste (v. 77, 78, 86, 87, etc.) se mêlent des formes du présent (v. 79, 81, 82, 84, etc.), préparant l'affirmation conclusive : jamais dieu ne fut plus honoré à Cyrène, dans la succession des générations descendant de Battos le héros fondateur, qu'Apollon lui-même.

La nouvelle intrigue dessinée par l'auteur de l'hymne parvient donc à faire du récit normalisé de la colonisation de Cyrène à la fois une invocation adressée au dieu tutélaire de la cité grecque de Libye et une étimologie du festival qu'importé de Sparte, les Cyrénéens célèbrent chaque année en sa faveur. Mais cette intrigue retracée s'inscrit elle-même dans un ensemble narratif plus vaste.

5. L'institution à Cyrène des Carnéia d'origine spartiate constitue déjà le centre de la version du récit de fondation que présente PINDARE, *Pyth.* 5, 77 sq.; sur le culte rendu à Apollon dans ce festival spécifiquement dorien, voir les références données dans « Narrating the Foundation of a City », p. 335, n. 94, et sur la conception de l'énoncé de l'énonciation appliquée ici, *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris : Méridiens-Klincksieck, 1986, p. 11-27.

1. 2. *Nouvelles directions sémantiques*

La partie proprement narrative de l'hymne s'ouvre en effet sur deux épisodes préalables ; ils constituent avec la longue narration de Cyrène un ensemble d'une cohérence qui se marque moins sur le plan syntaxique de l'intrigue que du point de vue sémantique des isotopies qui s'y développent.

D'abord une isotopie d'ordre spatial centrée sur le thème de la construction : à travers l'épisode de son amour pour le jeune Admète auprès de l'Amphryssos qui coule entre les montagnes de Thessalie (v. 47-54), le dieu révèle ses qualités de gardien et de protecteur des troupeaux dans leur fécondité. L'espace circonscrit par le pouvoir du dieu pasteur, c'est le pâturage, encore ouvert et libre puisqu'attaché à l'activité pastorale ; celle-ci incarne par excellence, dans la représentation grecque classique, ce mode de vie précivilisé qu'est le nomadisme⁶.

De ce premier espace non construit le récit nous transporte à Délos où Apollon met en pratique ses capacités d'arpenteur et de fondateur de cités (v. 55-64). Plus exactement, dans une discrète perspective étiologique aussi bien que réflexive, il est présenté comme le dieu qui, en tant que «tisserand» des fondations, se plaît au tracé de cités nouvelles (v. 55-57). C'est lui qui, sur l'île de Délos où il n'est qu'un très jeune enfant, montre l'exemple en ajustant les éléments de construction de son propre autel ; autel qui, dans un second *aition* rendant compte implicitement de sa

6. Dans l'une des trois versions pindariques de la fondation de Cyrène (*Pyth.* 9, 64 sq.), c'est le fils d'Apollon et de la Nymphe éponyme qui assume en tant que chasseur et gardien de moutons les épiclèses d'Agreus et de Nomios : cf. «Narrating the Foundation of a City», p. 302 et 306-7. Sur le culte d'Apollon Nomios dans des aires plutôt marginales, cf. F. Williams, *Hymn to Apollo*, p. 48. Le nomadisme attaché à l'activité pastorale est présenté comme un premier stade de civilisation humaine notamment par THUCYDIDE, 1, 2, 1, et DÉMOCRITE, fr. 68 B 5 Diels-Kranz ; voir les autres passages commentées par F. HARTOG, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris : Gallimard, 1991², p. 216-9. Voir aussi S. GEORGOUDI, «Quelques problèmes de transhumance dans la Grèce ancienne», *Revue des Etudes Grecques*, LXXXVII (1974), p. 155-185, et B. SHAW, «“Eaters of flesh, drinkers of milk”», *Ancient Society*, XIII/XIV (1982/83), p. 5-31. Le caractère limitrophe de l'espace réservé à l'activité pastorale est bien défini par P. VOELKE, «Ambivalence, médiation, intégration : à propos de l'espace dans le drame satyrique», *Etudes de Lettres*, II (1992), p. 33-58. A propos de la notion d'isotopie, voir notamment F. RASTIER, *Sémantique interprétative*, Paris : PUF, 1987, p. 87-127.

dénomination traditionnelle d'«Autel aux Cornes» (*Κεράτων*), est fait non pas de blocs de pierre, mais d'un assemblage de cornes (le mot *κέρατα* est répété trois fois aux vers 62-63 !). Ces cornes, elles sont le produit de la chasse d'Artémis, poursuivant les chèvres qui broutent sur les pentes sauvages du Mont Cynthe; le tissage architectural d'Apollon impose ainsi à un territoire en friche une première organisation civilisée⁷. Une nouvelle structure annulaire à la fois linguistique et thématique referme ce bref récit étimologique sur lui-même : telles furent les premières fondations érigées par Apollon (v. 64).

Ce n'est qu'après ces préalables dans la définition d'espaces qu'intervient le récit de la fondation de Cyrène, présentée comme une cité à proprement parler (v. 65), avec ses murailles (v. 67). Mais la narration en nous emmenant de Sparte à Théra, puis de Théra en Libye, ne nous fait pas assister à la délimitation et à la construction de la ville elle-même, mais elle nous arrête — on l'a signalé — sur la terre des Asbystes, dans l'établissement indigène d'Azilis «aux vallons touffus» (v. 76 et 89); c'est là que Battos le fondateur édifie, pour célébrer Apollon Carnéios et pour lui rendre en culte, un premier temple (v. 77). Le site de la future cité de Cyrène n'est encore marqué que par une colline rocheuse, le Mont Myrtoussa, où la Nymphé a accompli contre le lion ravisseur de troupeaux son exploit de chasserresse : espace encore à peine dépouillé de ses marques de sauvagerie radicale. C'est d'ailleurs l'évocation même de ce paysage montueux propre à la chasse aux animaux sauvages et au pâturage du petit bétail qui induit le rappel — dans la structure annulaire qui clôt le récit — du rapt de la jeune Cyrène (v. 95) : scène inscrite dans la tradition littéraire notamment par la IX^e *Pythique* de Pindare qui évoque les chasses de la fille d'Hypseus (voir le v. 92 !) pour protéger les troupeaux de son père dans les «montagnes ombreuses» de Thessalie⁸.

7. Ile flottante et au sol inculte avant qu'Apollon ne la fixe et y institue son propre culte, Délos a un statut territorial très particulier : cf. *HAp.* 53 sq. et *CALL. Del.* 11 sq. et 30 sq. ainsi que «Narrating the Foundation of a City», p. 291-4; le paradigme de l'île habitée uniquement par des chèvres, mais prête à accueillir la civilisation des hommes est offert par *HOM. Od.* 9, 116 sq. Sur la place des montagnes dans l'image grecque du monde sauvage, cf. R. G. A. BUXTON, «Imaginary Greek Mountains», *Journal of Hellenic Studies*, CXII (1992), à paraître. Sur le tissage, cf. *infra* n. 28.

8. *PIND. Pyth.* 9, 13 sq. et 31 sq.; voir déjà *HES.* fr. 215 Merkelbach-West. Le déplacement de Thessalie en Libye du combat de Cyrène contre le

A cette isotopie relative à l'espace et centrée sur le thème de la construction le développement sémantique de la narration en ajoute une seconde, qui met en jeu des relations intimes à fondement social. Le premier épisode en effet engage Apollon dans une relation amoureuse avec le jeune Admète, le (futur ?) roi de Phérai en Thessalie — sans que l'on sache exactement, de l'éraсте ou de l'éromène, quel est le rôle tenu par le dieu : le désir que celui-ci ressent pour le jeune homme encore indompté (*ἄδμητος*) et sa fonction traditionnelle d'éducateur lui attribuent le premier, sa jeunesse même et ce service auprès d'un héros lui assignent plutôt le second. La relation asymétrique d'homophilie telle qu'elle était pratiquée et institutionnalisée dans les cités archaïques et classiques avec sa fonction éducative est certainement réorientée ici, comme c'est souvent le cas dans la poésie hellénistique ; elle est alors volontiers insérée dans un monde bucolique de fiction pour y être idéalisée⁹. En passant des montagnes de Thessalie sur l'île de Délos, le deuxième épisode est dominé par la relation fraternelle d'Apollon et de sa sœur Artémis, la chasseresse : elle fonde la collaboration du dieu et de la déesse dans une première construction civilisée. Et il faut atteindre le terme du troisième et principal volet de la narration et le transfert de l'action narrative dans la plaine de Libye pour voir Apollon engagé aux côtés de Cyrène ; sa qualification de *νύμφη* la désigne dans son statut de Nympe, mais aussi de jeune

lion pour sauvegarder les troupeaux non plus du père de la jeune fille mais du roi indigène Eurypylos (mentionné par PIND. *Pyth.* 4, 33 : cf. «Narrating the Foundation of a City», p. 284 avec n. 15) est probablement le fait d'une version locale dont rend compte l'historien ACESANDROS (*FGrHist.* 469 F 4 ; cf. aussi AP. RHOD. 2, 509) dans son traité consacré à l'histoire de Cyrène ; version parallèle à celle qui attribue à Battos lui-même le pouvoir d'effrayer les lions (PIND. *Pyth.* 5, 59), elle est sans doute reprise par Callimaque : cf. F. Chamoux, *Cyrène*, p. 77-83, F. JACOBY, *Fragmente der Griechischen Historiker IIIb, Kommentar*, Leiden : Brill, 1955, p. 366-8, et F. Williams, *Hymn to Apollo*, p. 79. Sur l'emplacement des Asbystes et d'Azilis, cf. *supra* n. 4.

9. La première attestation du caractère homoérotique de la relation entre le dieu et le jeune Admète est constituée pour nous par les vers de Callimaque ; voir à ce propos les hypothèses formulées par B. SERGENT, *L'homosexualité dans la mythologie grecque*, Paris : Payot, 1984, p. 124-32 et 182-3. L'hypothèse du jeu étymologisant sur le nom d'Admète a été formulée par M. DEPEW, «Mimesis and Aetiology in Callimachus' *Hymns*», à paraître dans *Hellenistica Groningana I. Callimachus*, éd. A. Harder, Groningen : Forsten, 1993 ; cf. aussi F. Williams, *Hymn to Appolo*, p. 49.

épouse. L'union et le mariage entre le dieu et la jeune héroïne sont par ce terme très discrètement évoqués, de même que n'est qu'indirectement montrée l'installation sur le site même de Cyrène des Grecs doriens, protagonistes de la relation coloniale initiée par Apollon. Le récit tait en particulier la fonction essentielle de la relation matrimoniale en Grèce : la procréation. En s'étendant sur la naissance d'Aristée, la version pindarique du mariage du dieu et de la jeune fille ne manque pourtant pas d'insister sur la conséquence attendue de l'union conjugale¹⁰.

En se déplaçant de l'espace pastoral au milieu d'un paysage montueux à l'espace continental propre à la construction d'une cité et à la célébration cultuelle en passant par l'espace insulaire réservé à l'édification d'un autel, en mettant successivement en scène une relation d'amour homoérotique, une relation de collaboration fraternelle et une relation conjugale, isotopie spatiale et isotopie sociale concourent à dessiner le même parcours. A travers ses trois épisodes, le récit nous entraîne d'un état précivilisé à la civilisation de la cité ; il nous conduit de la relation passagère avec un jeune homme encore immature dans un cadre quasi sauvage à l'union permanente avec une femme sur un sol stable, marqué par une cité et un temple. Mais dans ces deux lignes de développement sémantique, il ne parvient pas exactement à son achèvement : le maniement du sol ne conduit pas encore à la fondation de Cyrène elle-même, ni à l'activité agricole ; le mariage ne débouche pas sur la procréation¹¹. Donc apparemment ni production ni reproduction.

C'est que le récit n'est pas non plus un récit narrativement tout à fait «pur». Avant de déboucher, de manière complémentaire, sur un quatrième et bref épisode, il est marqué en son centre par les fortes interventions énonciatives dont on vient d'évoquer un exemple ; elles ne cesseront d'en orienter le déroulement.

10. PIND. *Pyth.* 9, 59 sq.; cf. *supra* n. 6.

11. On sait qu'aux époques archaïque et classique la représentation grecque de la civilisation établissait par l'intermédiaire de nombreuses métaphores une homologie entre production agricole et reproduction des membres de la communauté civique : voir notamment l'étude de M. DETIENNE, *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris : Gallimard, 1989², p. 187-226. On remarquera de plus que, dans un goût très alexandrin, la célébration des Carnéia au milieu des fleurs et de la rosée qui font connaître à cette région un éternel printemps présente cette état de civilisation encore pastorale comme une sorte d'Age d'or (v. 80-3).

2. *Interventions énonciatives dans le récit*

De même que la partie narrative du poème de Callimaque est introduite par une énumération des fonctions d'Apollon (v. 42-46) sur laquelle on reviendra, de même la transition entre chacun des trois épisodes qui la composent est-elle assurée par la mention d'une épiclèse spécifique du dieu : Apollon Nomios, le pasteur, pour l'épisode thessalien de la garde des troupeaux d'Admète (v. 47); Apollon Phoibos, le lumineux Purificateur, pour l'épisode délien de la construction de l'Autel aux Cornes (v. 56); Apollon Carnéios originaire du pays dorien pour la narration de la fondation de Cyrène (v. 70). Mais cette ultime épiclèse est d'une part inscrite dans la fonction plus générale de Phoibos comme dieu qui «montre» (v. 65) tout en étant démarquée des épiclèses de Boédromios et de Clarios (v. 69-70) que le dieu assume à Athènes et à Claros, en territoire attique et ionien ; manière subtile de rappeler que Cyrène est fondée par des Doriens¹². D'autre part, la réintroduction en ce point du récit des formes énonciatives du *je* et du *tu* insère le protagoniste du récit qu'est Apollon dans une relation singulière avec le narrateur/locuteur.

2. 1. *Positions de narrateur*

En effet dès le premier vers du troisième épisode, la colonie à fonder est présentée comme la cité du locuteur (*ἐμὴν πόλιν* v. 65). Dans cette mesure, l'ensemble du récit callimaquéen de la fondation de Cyrène est situé dans la perspective de la relation privilégiée que le locuteur entretient avec Apollon ; cette relation se fonde sur la bienveillance démontrée (à travers le récit) par le dieu à l'égard des colons et sur les honneurs rendus par ceux-ci à Phoibos Carnéios. La cité désignée par Apollon devient donc «ma cité» (v. 65); les souverains qui à la suite de Battos disposeront de ses murailles sont «nos rois» (v. 68); et, par l'épiclèse de Carnéios dont le narrateur assume la formulation, Apollon

12. Cf. L. DEUBNER, *Attische Feste*, Berlin : Weidmann, 1932, p. 202, et H. W. PARKE, *The Oracles of Apollo in Asia Minor*, London / Sydney : Croom Helm, 1985, p. 112-41, avec les remarques complémentaires de F. Williams, *Hymn to Apollo*, p. 66, et sans oublier la scholie au v. 69 (II, p. 52 Pfeiffer).

devient le dieu de «mes pères» (v. 71). Désormais — comme on l'a signalé — le protagoniste divin du récit de fondation est aussi l'interlocuteur et le destinataire du narrateur/locuteur qui ne cesse de s'adresser à lui à la 2^e personne (v. 74, 75, 77, 79). Ces adresses répétées conduisent à l'appel rituel du v. 80 (*ἰῆ ἰῆ Καρνείε πολύλλιτε*); cet appel hymnique tend à faire du poème qui l'énonce une partie du rite que par ailleurs il décrit. Par cet intermédiaire, le narrateur insère son poème dans l'accomplissement par les premiers colons du rituel des Carnéia en l'honneur du dieu archégète; et cette insertion est d'autant plus aisée que la description du culte est centrée sur sa partie chorale et musicale (v. 86 et 93): il y a en quelque sorte coïncidence entre la forme d'énonciation du poème présent — un hymne — et le contenu de son énoncé — la description d'une performance rituelle musicale. On va revenir sur cet aspect mimétique du chant proposé par le poète.

Mais, de même que la narration ne conduit pas l'expédition coloniale à son achèvement complet sur le site même de la future Cyrène, de même le narrateur/locuteur se dégage étrangement de cette dernière partie du récit de fondation: dès le v. 85, Apollon reprend sa place de protagoniste narratif à la 3^e personne et parallèlement, jusqu'au v. 96, les formes du *je* s'effacent mystérieusement.

Quoi qu'il en soit des raisons de cette suspension énonciative, les interventions énonciatives marquant tout le premier développement du récit de la fondation de Cyrène concourent à attribuer au narrateur une ascendance battiade; au-delà de la dynastie royale qui a réellement régné sur Cyrène à l'époque classique, elles tendent à la faire remonter à Battos l'œciste. Et la protection dont jouit ce dernier de la part d'Apollon institue entre la cité de Cyrène, celui qui s'exprime à la 1^{ère} personne et le dieu Apollon un rapport privilégié¹³. Dans la mesure où la tradition biographique fait non seulement de Callimaque un Cyrénéen, mais attribue aussi à son père le nom de Battos, la figure textuelle du narrateur devrait nous renvoyer à la personne historique de l'énonciateur, du poète. Il convient néanmoins de se demander si l'origine cyrénienne que les biographes revendiquent pour Calli-

13. Sans en analyser les conséquences, F. Williams, *Hymn to Apollo*, p. 67, a non seulement vu le dessin de cette mise en perspective au v. 71, mais il a aussi remarqué que sa formulation reprenait celle de PINDARE dans *Pyth.* 5, 72 sq.

maque n'est pas elle-même tirée des figures construites dans l'œuvre!¹⁴ On pourra éluder le cercle vicieux en formulant l'hypothèse que Callimaque s'est appuyé sur la réalité du nom de son père et de son origine cyrénéenne pour construire à son profit, dans la narration légendaire, une ascendance battiade et, par delà, une relation directe avec Apollon; ascendance d'autant plus floue et d'autant plus fictive qu'au v. 27, dans un énoncé qui fait allusion au présent de l'exécution du poème, «nos rois» deviennent «mon roi», un roi que, pour un poète alexandrin, le scholiaste identifie avec Ptolémée III, vénéré comme un dieu¹⁵! Mais pourquoi donc cette probable fiction mythologique et littéraire?

2. 2. *Explications de philologue*

Il convient de remarquer encore que la partie narrative de l'hymne ne s'achève pas au v. 96 avec la fondation de Cyrène;

14. Dans le fr. 716 Pfeiffer, le narrateur présente aussi Cyrène comme «notre patrie»; à propos du père et de l'origine de Callimaque, voir les *Epigr.* 35 et 21 ainsi que les test. 6, 8, 16 ou 87 Pfeiffer et la sch. *ad v.* 65 (II, p. 52 Pfeiffer). Quand, dans le passage cité *supra* n. 13, Pindare fait des Aigéides émigrés à Théra «mes pères» (v. 76), il est d'autant moins assuré que le poète ne renvoie qu'à lui-même qu'au v. 80 le «nous» de *σεβίζομεν* se réfère certainement au chœur (cyrénéen) exécutant le poème: cf. «Narrating the Foundation of a City», p. 336 n. 96; cette 1^{ère} personne du singulier a trompé de nombreux lecteurs, du scholiaste (*ad v.* 72, II, p. 183 Drachmann, qui ne cache pas son hésitation!) à M. R. LEFKOWITZ, *First-Person Fictions. Pindar's Poetic 'I'*, Oxford: Clarendon Press, 1991, p. 61-5 et 178-83: pour les ultimes développements de la querelle entre les «monodistes» et les «choralistes», voir M. HEATH & M. R. LEFKOWITZ, «Epinician Performance», *Classical Philology*, LXXXVI (1991), p. 173-191, critiqués par C. CAREY, «The Victory Ode in Performance: The Case for the Chorus», *ibid.*, p. 192-200, ainsi que J. N. BREMER, «Pindar's paradoxical *ἐγώ* and a recent controversy about the performance of his epinicia», in *The poet's I in archaic greek lyric*, éd. S. R. Slings, Amsterdam: VU University Press, 1990, p. 41-58, et B. Gentili, «Die pragmatischen Aspekte der archaischen griechischen Dichtung», *Antike und Abendland*, XXXVI (1990), p. 1-17.

15. Sch. *ad v.* 26 (II, p. 50 Pfeiffer). On s'imaginera facilement que, comme leur collègue antique, les philologues contemporains ont rivalisé d'arguments pour trouver d'autres identifications, notamment avec Ptolémée II Philadelphe; point sur la question chez A. P. SMOTRYTSCH, «Le allusioni politiche nel II inno di Callimaco e la sua datazione», *Helikon*, I (1961), p. 661-667, et chez F. Williams, *Hymn to Apollo*, p. 1-2 et 36. Plus prudent, E. CAHEN, *Les Hymnes de Callimaque. Commentaire explicatif et*

mais par la reprise au v. 97 de l'appel rituel à Apollon et par l'introduction d'une nouvelle épiclèse (*Παιήων*), la narration connaît dans un bref dernier épisode un ultime rebondissement. Une fois encore sur le mode de l'étiologie : il s'agit en effet d'expliquer l'origine de cet appel même ; il coïncide avec le refrain du chant adressé à Apollon qu'est le péan, mais aussi partiellement avec l'appel adressé à Carnéios dans le récit de la fondation de Cyrène (v. 80). Par l'intermédiaire de ce refrain rituel, ce sont aussi bien le dieu Péan que le chant à lui destiné qui sont adroitement évoqués. Quant à l'*aition*, il combine subtilement narration et étymologie. Tout en nous transportant de Cyrène à Delphes, autre haut lieu dominé comme Délos par Apollon, le récit rappelle la mise à mort par les flèches du serpent dont le site tire sa dénomination originale ; et c'est à l'étymologie qu'est confiée la relation entre le jet du trait mortel contre Python (*ἴει βέλος*, v. 103) et le cri rituel qu'il provoque (*ἰῆ ἰῆ παιῆον* entendu comme *ἴει, ἴει, παῖ, ἰόν*). Le jeu de mots étymologisant est lui-même placé dans la bouche de ce peuple de Delphes qui le premier « inventa » le refrain (v. 99) ; celui-ci se fait du même coup porte-parole d'un second *aition* en glosant l'épiclèse *Παιήων* (v. 103-104) : le dieu guérisseur — qui tire son épiclèse du nom du médecin homérique des dieux — est un dieu « secourable »¹⁶. Ainsi se complètent les isotopies dessinées à travers les trois premiers épisodes de la partie narrative de la composition : tandis que l'espace de Delphes est soumis à la civilisation par l'élimination de l'animal monstrueux, une relation sociale nouvelle s'établit, par *aition* interposé, entre le dieu et le chœur qui le chante.

critique, Paris : De Boccard, 1930, p. 46-7 et 69-70, a bien vu que la légitimité dont se réclame le narrateur/auteur inscrit dans la même ligne Battia-des (dans le passé, à Cyrène) et Ptolémées (dans le présent, à Alexandrie) ; cf. aussi H. HERTER, «Kallimachos aus Kyrene», *Realenc. Alt.-Wiss., Supplb.* XIII, München : Druckenmüller, 1973, col. 184-266 (col. 233-5).

16. Chant spécifiquement destiné à Apollon, le péan tire effectivement sa dénomination de l'invocation à Péan qui le ponctue : cf. *HAp.* 516 sq. (en relation avec Delphes), mais aussi *HOM. Il.* 1, 472 sq. ou *BACCH.* 17, 124 sq. ; autres références chez G. BONA, *Pindaro, I Peani. Testo, traduzione, scoli e commento*, Cuneo : SASTE, 1988, p. VII-XV. Péan médecin des dieux ou dieu des médecins : *HOM. Il.* 5, 401 et 899, *PIND. Pyth.* 4, 270 (en rapport avec Cyrène !), *AESCH. Ag.* 146, etc. Tout en anticipant, on remarquera que le chant du péan semble avoir partie liée avec l'acte d' *εὐφημεῖν* : cf. *SIM. fr.* 519. 35 Page, avec le commentaire de I. C. RUTHERFORD,

Ce subtil entrelacs de réflexions savantes est marqué par le retour du *je*, ou plutôt du *nous* (v. 97) : en quittant Cyrène, l'instance énonciative s'élargit pour recouvrir une personnalité plus générale. Mais elle restitue aussi Apollon dans son rôle d'interlocuteur (2^e personne : v. 99 et 102). Par ailleurs, dans la mesure où il est mis en scène et où il s'adresse directement au dieu, dans la mesure où il reprend dans son explication étymologisante citée en discours direct l'intitulé du refrain (v. 103-104), le «peuple» de Delphes est engagé dans la même relation dialogale avec Apollon que celle dessinée par le narrateur dans le troisième épisode. Originnaire, cette relation de l'ordre du narratif fonde en quelque sorte la relation énonciative. Elle constitue le paradigme légendaire et étiologique du rapport entre le narrateur/locuteur et le dieu : comme lui, elle se réalise toute entière dans le chant (v. 98 et 104). Cette interaction entre le chœur qui, dans le récit, chante Apollon et la figure du narrateur/locuteur qui adresse au dieu son poème à forme hymnique, on l'a déjà constatée à propos de la description du chœur des colons célébrant les Carnéia. Elle est en fait constitutive de la structure énonciative de l'ensemble de la composition. Par le jeu sur les temps verbaux et sur les positions énonciatives, elle tend à effacer les limites entre temps de la légende ou du «mythe» et temps de l'exécution du poème, temps du «rite»; elle instaure entre ces deux temporalités une continuité qui vise à les superposer.

3. Structures et fonctions du poème

Il est donc temps, avant de parvenir à la chute du poème et à une interrogation sur la fonction qu'il assume dans sa totalité, de se pencher sur l'insertion de cette longue partie narrative dans le déroulement général de la composition; et ceci, brièvement, aussi bien du point de vue des positions énonciatives qui s'y dessinent que des isotopies qui en assurent la cohérence sémantique.

«Paeans by Simonides», *Harvard Studies in Classical Philology*, XCIII (1990), p. 169-209 (p. 173); cela signifierait que le chœur auquel le narrateur s'adresse chante lui-même un péan (v. 17-8). Sur la mise à mort du serpent Python, cf. *HAp.* 300 sq. et 356 sq., commenté par Ch. SOURVINOU-INWOOD, "Reading" *Greek Culture. Texts and Images, Rituals and Myths*, Oxford : Clarendon Press, 1991, p. 227-30.

3.1. Effets énonciatifs et mimétiques

Le mystérieux *nous* qui se dit à l'écoute du refrain apollinien trouvant son explication savante à Delphes n'est en réalité que l'effet d'une synthèse énonciative qui se développe dans la première partie du poème. En effet l'étrange perspective de la narration qui est aussi adresse au dieu est posée dès le début de l'hymne pour le traverser tout entier. Protagoniste à la 3^e personne du récit de l'épiphanie ouvrant le poème (v. 1-8), Apollon est rapidement invoqué au vocatif (v. 11), comme il le sera aussi au terme du poème (v. 113), dans une formule d'adieu qui reprend celle de certains *Hymnes homériques*. Mais de manière paradoxale, dans cette première partie consacrée à l'exposé des qualités et fonctions du jeune dieu, Apollon est le plus souvent remplacé dans cette position de destinataire définie par la 2^e personne et le vocatif par un autre «allocuté», par un autre interlocuteur : il s'agit d'un chœur de jeunes gens à qui l'on s'adresse dès le v. 8 par une forme de l'impératif à la 2^e personne du pluriel¹⁷. Par la répétition de ces mêmes formes aux v. 17 et 25, ce chœur semble même être invité à chanter le poème composé par celui qui va dire *je*; ou, de manière plus complexe, ces jeunes choreutes sont appelés à s'inspirer du chant exécuté par Apollon lui-même; ils sont conviés à prêter l'oreille à sa musique comme on fait silence quand les aèdes glorifient la lyre ou l'arc d'Apollon (v. 18-19), comme Thétis met fin à son chant de plainte quand elle perçoit le refrain du péan (v. 20-21), comme cesse aussi dès ce moment le lamento émis par le rocher de Niobé (v. 22-24). A travers ces exemples légendaires, la dimension réflexive du chant d'Apollon est si bien explicitée que ce sont les choreutes qui — en dépit du silence auquel ils viennent d'être invités — sont conviés à faire retentir le même refrain (v. 25). En position annulaire dans le développement du poème, ce refrain fera lui-même l'objet de l'explication savante que l'on a vue (v. 97-104). Celle-ci met en relation étimologique la fonction d'aède d'Apollon et sa compétence d'archer, énigmatiquement juxtaposées non seulement en ce début de poème (v. 11

17. Cette adresse au chœur est préparée au v. 4 par une adresse rhétorique et générale qui reprend celles de la poésie archaïque (HOM. *Il.* 15, 555, *Od.* 17, 545, ALCM. fr. 1, 50 Page, etc.), puis au v. 6 par une invite adressée à l'impératif aux portes mues par Apollon.

et 19), mais aussi à travers l'allusion au destin de Niobé mis en parallèle avec le destin de Thétis, dans l'énumération des attributs d'or du dieu (v. 33), ou dans la parenthèse du v. 44: «à Phoibos reviennent l'arc aussi bien que le chant¹⁸».

En suscitant aussi bien le silence de l'écoute que la voix musicale, la composante réflexive du chant d'Apollon fonde probablement la métamorphose du *vous* des jeunes choreutes auxquels le narrateur/locuteur s'adresse (v. 8) en un *nous* qui les englobe eux et lui (v. 11). L'épiphanie d'Apollon, ce sont aussi bien les adolescents que le *je* (et son public ?) qui sont appelés à la percevoir: les jeunes choreutes dont elle inspire la lyre et la danse (v. 12-13), le locuteur qui approuve leur chant (v. 16). Mais qui chante en définitive le poème que nous lisons? le chœur que Callimaque met en scène à Délos? ou Callimaque lui-même? et pour qui?

Le rapport d'écho entretenu dans la partie narrative du poème entre l'instance énonciative et les choreutes légendaires et paradigmatiques de Cyrène ou de Delphes est reporté ici sur la relation énonciative entre le narrateur et son double destinataire, son double interlocuteur: le dieu et les choreutes. L'aspect spéculaire conféré au chant d'Apollon accentue encore ces ambiguïtés énonciatives: l'épiphanie musicale d'Apollon interrompt tout en l'inspirant un chant exécuté par des jeunes choreutes; ils sont eux-mêmes encouragés par le narrateur qui s'associe à eux dans l'éloge du dieu! Certes, l'usage au v. 11 des formes du futur à la 1^{ère} personne du pluriel fait songer au futur «performatif» employé par les choreutes de la poésie mélique archaïque décrivant à la 1^{ère} personne l'action qu'ils/elles sont en train d'accomplir; néanmoins le jeu constant entretenu quant aux personnes occupant tour à tour des positions énonciatives normalement distinctes donne à penser que cet effet de «mimésis» est de l'ordre de la fiction littéraire. Dans la mesure même où ce jeu énonciatif provoque les coïncidences que l'on a indiquées entre le chant d'Apollon, le chant des choreutes et le poème assumé par le *je* du narrateur/locuteur, la «mimésis» se révèle être en fait du troisième degré: elle a toutes les chances de ne point référer à une action extérieure au poème. Au lieu de renvoyer à

18. La mystérieuse combinaison des fonctions d'archer et d'aède d'Apollon ne reçoit son explication que dans l'épilogue du poème: cf. *infra* n. 26.

l'action rituelle externe dans laquelle les chanteurs de la poésie archaïque sont engagés, ces formes auto-référentielles se limitent désormais à construire une référence interne, intra-discursive¹⁹. Aucune surprise dès lors à voir, en conclusion à ce développement sur le chant d'Apollon, le *nous* s'élargir à travers une question rhétorique en un *τίς*, en un *qui* généralisant (v. 31) : si Apollon est tant digne d'être chanté (*εὐμνος*), c'est qu'il est facile à tout homme de le chanter²⁰.

Et quand, dans ce développement énonciatif si complexe, le narrateur/locuteur se manifeste seul, en tant que *je*, c'est pour apparaître en relation avec «mon roi» (v. 26-27) comme il apparaît en relation avec «ma cité» et «nos rois» dans le récit de la fondation de Cyrène (v. 65 et 68). C'est pour esquisser, dans l'ambivalence que l'on a signalée, l'ascendance que va cons-

19. L'aspect mimétique du poème de Callimaque, qui décrit une cérémonie cultuelle sans que l'on sache exactement où le poème lui-même est exécuté (Cyrène ?, Alexandrie ?), a été bien vu par E. Cahen, *Les Hymnes de Callimaque*, p. 45-50 ; voir aussi l'embarras exprimé par W. ALBERT, *Das mimetische Gedicht in der Antike. Geschichte und Typologie von den Anfängen bis in die augusteische Zeit*, Frankfurt a. M. : Athenäum, 1988, p. 66-76. Moins prudent, C. MEILLER, *Callimaque et son temps. Recherches sur la carrière et la condition d'un écrivain à l'époque des premiers Lagides*, Lille : Université, 1979, p. 79-91, voit dans ce poème de Callimaque une paraphrase cultuelle du chant rituel exécuté à l'occasion des Carnéia. Décrivant brièvement les jeux énonciatifs du poème à partir de la «labilité» des personnes impliquées dans une situation d'exécution chorale, M. R. FALIVENE, «La mimesi in Callimaco : *Inni* II, IV, V e VI», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* LXV (1990), p. 103-128, a souligné que l'aspect mimétique de la performance décrite par le narrateur ne saurait renvoyer à une exécution chorale réelle ; voir aussi la bonne contribution de M. Depew, «Mimesis and Aetiology». Pour une mise au point sur le caractère secondaire (ici : ternaire !) d'une mimésis qui imite pour un public savant et par l'écriture un rituel distant, cf. A. BULLOCH, *Callimachus : The Fifth Hymn*, Cambridge : University Press, 1985, p. 3-13. Sur les futurs à valeur rituelle chez Pindare, voir notamment W. J. SLATER, «Futures in Pindar», *Classical Quarterly*, XIX (1969), p. 86-94.

20. Cette nouvelle explication étymologisante reprend une qualification d'Apollon énoncée par l'*Hymne homérique* qui lui est consacré (v. 19 et 207) ; cf. F. Williams, *Hymn to Apollo*, p. 38. Sur la création dans d'autres œuvres de Callimaque d'une situation de communication interne au texte et donc fictive, voir la contribution de D. MEYER, «The Interiorization of the Reading Situation in the Epigrams of Callimachus», à paraître dans *Hellenistica Groningana I. Callimachus*, éd. A. Harder, Groningen : Forsten, 1993.

truire la narration en le mettant en relation avec le fondateur de Cyrène et, par lui, avec Apollon. L'intervention énonciative forte du *je* est d'emblée située dans la perspective de la patrie supposée du poète et de son dieu tutélaire²¹.

3. 2. *Constructions sémantiques*

Essentiellement consacrée à énumérer les qualités et modes d'action d'Apollon, centrée par conséquent sur les fonctions et le champ d'action du dieu, la première partie du poème est focalisée du point de vue des partenaires du dieu sur les actes du culte, sur le rite. Notamment par l'intermédiaire des vers de transition qui dressent la liste des techniciens dépendant des compétences du dieu (archer, aède, devin et médecin, v. 42-46)²², cette partie prépare le développement consacré à la narration ; et ceci non seulement du point de vue énonciatif, mais aussi sur le plan sémantique, dans les isotopies qu'elle esquisse.

Tout d'abord — et pour faire bref — l'isotopie spatiale articulée sur le thème de la construction : d'emblée l'épiphanie d'Apollon est annoncée par l'ébranlement de son temple, par le heurt de ses portes (v. 2-3) ; il est le seul à être susceptible de faire vibrer les fondements (*θέμετρα*) des murs que par ailleurs il protège (v. 15) ; et c'est finalement la ville entière, et plus particulièrement son sol, qui bénéficie des vertus curatives du baume que distille la chevelure du dieu à l'éternelle beauté (v. 38-41). Mais aussi l'isotopie sociale centrée sur les relations intimes : elle est dessinée surtout dans la relation rituelle et cultuelle qui s'institue entre le chœur formé de jeunes gens (*νέοι*, v. 8) et le dieu éternellement jeune (*ἀεὶ νέος*, v. 36) ; mais si Apollon par sa nature divine ne verra jamais ses joues se couvrir de duvet (v. 36-37), en revanche les choreutes peuvent aspirer à atteindre par l'influence bénéfique du dieu la maturité sanctionnée par la

21. Cette première mention du roi renverrait en effet à l'un des Ptolémées : cf. *supra* n. 15.

22. Ce catalogue est bien commenté par F. Williams, *Hymn to Apollo*, p. 45-8 ; il est conforme à la deuxième partie de celui donné déjà par SOLON, fr. 1, 51 sq. Gentili-Prato. L'ajout de l'archer s'explique par les raisons exposées *infra* n. 26 ; cf. encore PIND. *Pyth.* 5, 63 sq., précisément dans un poème qui raconte la version « historique » de la fondation de Cyrène, et PLAT. *Crat.* 405a.

relation matrimoniale (v.14). De plus, à l'imitation de la relation intime qui s'établit entre Phoibos et les jeunes choreutes qui le chantent, se définit l'affinité qui unit «mon roi», le souverain du narrateur/locuteur, et la divinité le protégeant (v. 26-27). Dans ce mouvement de réciprocité entre hommes et dieu, ce qui n'est encore qu'une allusion discrète et ambiguë à la ville à fonder située Cyrène (ou Alexandrie?) entre les deux pôles géographiques et religieux du culte rendu à Apollon : Délos où se déroule l'épiphanie du dieu (v. 1-8) et Delphes où se réalise sa fonction civique (v. 32-41). Ces deux centres religieux sont aussi les deux pôles de la civilisation grecque, sur le modèle donné par *l'Hymne homérique à Apollon* en ses deux parties !²³

Mais l'essentiel de ces deux isotopies spatiale et sociale, l'essentiel aussi de la relation rituelle intime qui se noue entre les choreutes et le dieu dans des espaces aux fondements inébranlables se réalisent par l'intermédiaire de l'activité musicale. Introduite par le chant du cygne qui signale l'apparition d'Apollon au début du poème (v. 5)²⁴, cette isotopie musicale centrée sur le chant rituel traverse la composition de manière si évidente qu'il serait fastidieux d'en énumérer toutes les manifestations. Il suffira de relever que les hommages musicaux rendus à Apollon par le groupe choral des Doriens et des blondes Libyennes célébrant les Carnéia (v. 85-95) n'est que la contre-partie narrative et légendaire des gestes rituels que le narrateur recommande d'accomplir au chœur de jeunes gens semblant exécuter son propre chant.

23. Même si génétiquement *l'Hymne homérique à Apollon* a pu être composé à partir de deux poèmes distincts, il présente dans la version où il nous est parvenu une unité organique qui dessine la polarité spatiale, rituelle et civilisatrice du culte rendu en Grèce à Apollon ; sur composition et unité de l'œuvre, voir notamment A. M. MILLER, *From Delos to Delphi. A Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo*, Leiden : Brill, 1986, p. 1-9 et 111-7, et A. ALONI, *L'aedo e i tiranni. Ricerche sull'Inno omerico a Apollo*, Roma : Ateneo, 1989, p. 17-31 et 107-31.

24. Aux nombreux textes qui montrent les affinités du cygne avec Apollon et que cite F. Williams, *Hymn to Apollo*, p. 20, il faut ajouter tous ceux qui font de ce volatile le plus parfait des chanteurs : cf. ALCM. fr. 1, 101 et S 2 Page, Ps. HES. *Scut.* 314 sq., BACCH. 15, 6, etc., ainsi que CALL. *Del.* 252 ; autres références encore chez D. L. PAGE, *Alcman. The Partheneion*, Oxford : Clarendon Press, 1951, p. 100, et C. CALAME, *Alcman. Introduction, texte critique, témoignages, traduction et commentaire*, Roma : Ateneo, 1983, p. 348.

3. 3. *L'hymne comme programme poétique*

Dans la meilleure tradition de la poésie alexandrine et surtout de l'épigramme, cette étrange insertion de Cyrène entre Délos et Delphes, mais aussi la suspension du récit dans la partie narrative ou la focalisation de l'ensemble de la composition sur l'activité du chant trouvent leur justification dans la chute du poème.

Inutile d'insister sur le développement ultime que reçoit dans la confrontation entre Apollon et Envie (v. 105-112) l'isotopie musicale centrée sur le thème du chant ; sinon pour relever l'écho linguistique attachant cette dernière scène au récit étiologique qui précède et qui constitue le quatrième épisode de la partie narrative : en même position métrique, le chant rejeté par Envie (*ἀείδει*, v. 106) reprend le chant ponctué du refrain dont l'*aition* est présenté dans la confrontation entre le dieu de Delphes et le serpent Python (*ἀείδη*, v. 104). Ainsi la célèbre scène programmatique où, en repoussant Phthonos du pied, Apollon oppose le chant-fleuve aux gouttes poétiques distillées par une source pure se présente comme un écho de la mise à mort à Delphes du monstre infestant le site du futur sanctuaire. Cette relation est renforcée par l'aspect civilisateur de l'action d'Apollon : le dieu élimine un animal sauvage (v. 100-101), associé par la légende à la putréfaction, pour ensuite écarter un fleuve charriant les souillures de la terre (v. 108-109)²⁵.

L'évocation de l'effet purificateur et civilisateur des interventions apollinéennes conduit ainsi à la question de la relation qu'entretient la chute du poème avec l'ensemble de son développement. La cohérence sémantique du poème en son tout est elle aussi assurée par l'évidente isotopie musicale qui le traverse de part en part : à la suite de celui que l'on vient de signaler, on se contentera de suivre l'un des échos à la fois phonique, métrique

25. Il est d'autant plus «likely that the Pythoktonia passage serves to introduce this literary discussion» (F. Williams, *Hymn to Apollo*, p. 82) que la pureté poétique revendiquée ici s'oppose à la putréfaction à laquelle est associée étymologiquement Python dans l'*HAp.* 370 sq. Ce passage programmatique a naturellement été rapproché d'autres poèmes où Callimaque revendique les pièces courtes et bien travaillées contre les longs poèmes de type épique : cf. *Aet.* I fr. 1, 1 sq. et 17 sq., *Iamb.* XIII, fr. 203, *Epigr.* 28 et fr. 398 Pfeiffer ; voir en dernier lieu à ce sujet G. O. HUTCHINSON, *Hellenistic Poetry*, Oxford : Clarendon Press, 1988, pp. 67-8 et 78-84 ; bibliographie chez F. Williams, *Hymn to Apollo*, p. 86-9. Ce serait donner à ce

et linguistique qui la constitue. En effet, de même que l'ultime partie de la narration est reliée à la chute du poème notamment par la reprise de la forme *ἀείδη/ει* en même position rythmique (v. 104 et 106), c'est aussi par ce terme qu'est engagée l'isotopie musicale au tout début du poème, dans la comparaison avec le cygne (v. 5); et sous différentes formes, ce terme conclut de la même manière les vers 17, 18, 28, 30, 31, 43, et 44!

Mais sur deux points particuliers au moins l'exposition allégorique du programme poétique revendiqué par le narrateur/locuteur est en relation étroite avec la version singulière que donne le poème du récit de la fondation de Cyrène²⁶. Sous ces deux aspects en tout cas, le récit trouve dans la chute programmatique du poème son achèvement, et par conséquent sa sanction narrative. Résumant les interprétations contradictoires de ses prédécesseurs et s'appuyant sur une série de textes anciens, un commentateur de *l'Hymne à Apollon* a récemment pu montrer que l'opposition entre le «fleuve d'Assyrie» charriant une eau boueuse et les abeilles qui portent à Déméter les gouttes d'eau pure issue d'une «source sacrée» se développe sur trois plans

passage une interprétation biographisante que d'estimer qu'il présente une allusion précise à Apollonios de Rhodes, sinon à Homère: cf. la discussion détaillée de M. R. LEFKOWITZ, «The Quarrel Between Callimachus and Apollonius», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, XL (1980), p. 1-19, avec les nuances introduites par G. GIANGRANDE, «On Callimachus' Literary Theories», *Corolla Londinensis*, II (1982), p. 57-67 (en réponse à l'article de A. Köhnken cité *infra* n. 31).

26. Les échos qui réfèrent l'épilogue au développement du poème dans son ensemble sont évidemment plus nombreux. Contre ceux qui affirment l'indépendance de cette partie finale comme E. L. BUNDY, «The Quarrel between Kallimachos and Apollonios», *Californian Studies in Classical Philology*, V (1972), p. 39-94, K. BASSI, «The Poetics of Exclusion in Callimachus' Hymn to Apollo», *Transactions of the American Philological Association*, CXIX (1989), p. 219-231, a habilement montré que l'étrange juxtaposition des fonctions d'archer et d'aède propres à Apollon se justifie dans la mesure où la poésie est aussi envisagée comme une arme destinée à confondre les «envieux» (cf. *infra* n. 31). De plus, le pied divin qui au v. 3 ouvre les portes du temple, mais qui au v. 107 repousse Envie renverrait, par métaphore rythmique interposée, aux effets de la poésie elle-même; voir à ce sujet aussi l'étude de A. HENRICH, «Gods in Action: The Poetics of Divine Performance in the Hymns of Callimachus», à paraître dans *Hellenistica Groningana I. Callimachus*, éd. A. Harder, Groningen: Forsten, 1993. Tout en relevant l'orientation cyrénéenne du poème (p. 68-70), E. Cahen, *Les Hymnes de Callimaque*, p. 84, qualifie avec raison cette partie finale de *σφραγίς*, de «signature» (indirecte).

sémantiques différents. Dans la représentation zoologique transmise par Aristote, d'abord, les abeilles évitent le putride pour se nourrir de sucs sucrés ou d'eau de rosée, produisant le miel à partir de ces liqueurs. Par ailleurs, du point de vue culturel, les prêtresses de Déméter sont fréquemment assimilées à des abeilles. Enfin et surtout le poète lui-même, dans la mesure où il produit un chant doux comme le miel, est dès Pindare et Bacchylide volontiers comparé à une abeille²⁷. Mais à ces trois modes d'expression littéral et figurés s'ajoute le jeu métaphorique qui fait de l'abeille l'exemple même de la femme mariée et accomplie, incarnation de la civilisation qui s'achève dans les travaux de Déméter, incarnation de la céréaliculture suscitée par la déesse. De plus, puisque la légende de fondation du service prêté par les femmes-abeilles auprès de Déméter met en scène la création du métier à tisser et le don aux hommes des premiers vêtements, l'évocation des abeilles pourrait aussi renvoyer à la fréquente métaphore du tissage du poème ; celle-ci trouverait dès lors un écho dans le «tissage» par Apollon des fondations de l'Autel aux Cornes (v. 61) : à la construction architecturale

27. Les abeilles et le putride : ARISTOT. *Hist. An.* 4, 535a 2 sq. et 8, 596b 14 sq.; sur la production du miel à partir de la rosée ou de l'eau pure, voir *ibid.* 5, 553b 29 et THEOPHR. fr. 190 Wimmer; il convient de rappeler que la rosée aussi bien que l'eau qui sourd goutte à goutte constituent des métaphores dans toute la poésie grecque de la production littéraire : passages chez D. BOEDEKER, *Descent from Heaven. Images of Dew in Greek Poetry and Religion*, Chico : Scholars Press, 1984, p. 80-99. Sur les prêtresses-abeilles, voir APOLLOD. ATH. *FGrHist.* 244 F 89 selon lequel les femmes célébrant les Thesmophories sont nommées abeilles et qui rattache cette dénomination au mythe du métier à tisser de Perséphone et de l'hospitalité offerte à Déméter par le roi Mélissos ; en faisant allusion à cette légende, l'auteur anonyme d'un hymne hellénistique à Déméter (fr. adesp. pap. 990, 1 sq. Lloyd-Jones-Parsons) demande aux abeilles d'écouter le chant qu'il est précisément en train de tisser ! Cf. aussi PORPH. *Antr. Nymph.* 18, HSCH. s. v. μέλισσαι (M 719 Latte), sch. PIND. *Pyth.* 4, 106c (II, p. 113 Drachmann), etc. Pour le poète-abeille, cf. SIM. fr. 593 Page, PIND. *Pyth.* 10, 53 sq., BACCH. 10, 10, etc.; voir aussi PLAT. *Ion* 534a qui explicite la double métaphore abeille/poète et miel/chant : cf. J. H. WASZINK, *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*, Opladen : Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, 1974, ainsi que G. CRANE, «Bees without Honey, and Callimachean Taste», *American Journal of Philology*, CVIII (1987), p. 399-403. Etat de la question en ce qui concerne l'interprétation du texte de Callimaque chez F. Williams, *Hymn to Apollo*, p. 93-4.

d'Apollon répondrait la construction du «faire» poétique²⁸. L'abeille vouée à Déméter, produisant le miel et protégeant le métier à tisser, achève donc l'oeuvre civilisatrice menée par Apollon et la Nymphe Cyrène — jeunes époux, mais pas encore géniteurs, sur un site libéré de ses bêtes sauvages, mais pas encore voué à l'agriculture (v. 90-92).

D'autre part, du point de vue spatial, la source productrice d'eau pure à laquelle se nourrissent les abeilles renvoie à la source Cyré que les colons doriens célèbrant Apollon Carnéios n'ont pas encore pu atteindre (v. 88-89)²⁹. S'il est bien vrai que dans la perspective programmatique des vers de conclusion l'abeille qui s'abreuve à la première sous l'œil bienveillant d'Apollon n'est autre que le poète lui-même, celui-ci occupe par inférence rétrodictive une place privilégiée auprès de la seconde. En définitive le véritable colonisateur de Cyrène, c'est le poète qui se conforme au programme poétique proposé par Apollon. En raison même du salut qui est lancé à l'adresse du seigneur divin au v. 113, apposant une signature implicite à cette poétique allégorique tout en mettant un terme au poème, la personne de ce poète fondateur vient occuper la place du narrateur/locuteur. En conclusion et en opposition à l'éloge d'Apollon qu'il recommande au chœur de jeunes gens d'entonner (surtout v. 25-31), le

28. En se basant notamment sur la légende de Mélissos (cf. *supra* n. 27) et sur la version parallèle qui attribue à la Nymphe Mélissa la découverte du miel et son emploi pour conduire les hommes à une alimentation civilisée (cf. notamment sch. PIND. *Pyth.* 4, 106a; II, p. 112-3 Drachmann), M. DETIENNE, «Orphée au miel», in *Faire de l'histoire III. Nouveaux objets*, éd. J. Le Goff et P. Nora, Paris : Gallimard, 1974, p. 56-75, a déployé la constellation des valeurs conjugales attachées à la figure de la femme abeille : vie cultivée, légitimité et fidélité du lien matrimonial, sexualité contrôlée et productrice, vertus domestiques sous le contrôle de Déméter. La métaphore du tissage du poème a été développée notamment par PINDARE, *Ol.* 6, 85 sq. (en relation avec la consommation de l'eau d'une source !), *Nem.* 4, 44 sq. et 8, 14 sq., et par BACCHYLIDE, 5, 9 sq.; elle est analysée en dernier lieu par J. SCHEID & J. SVENBRO, *Lusus Troiae. Le mythe du tissage dans le monde gréco-romain*, Paris : à paraître.

29. Présentée ici par le biais de l'étymologie, la source d'Apollon constitue dès les premières versions de la légende de fondation le centre originaire de Cyrène : PIND. *Pyth.* 4, 294 et HDT. 4, 158, 3 ainsi que STEPH. BYZ. s. v. *Κυρήνη* (p. 396 Meineke). Sa situation archéologique auprès du sanctuaire d'Apollon est décrite par R. G. Goodchild, *Kyrene*, p. 109-12; pour les textes, cf. B. K. BRASWELL, *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, Berlin/New York : de Gruyter, 1988, p. 394.

narrateur — désormais fondateur et poète — exprime dans ce vers conclusif le souhait que Blâme aille désormais rejoindre Envie, repoussée par le dieu. Il asseoit ainsi le programme littéraire qu'il assume lui-même sur l'un des fondements de la poétique grecque dès l'époque archaïque, articulée par l'opposition de l'«éloge» et du «blâme». Dans ce contexte, les critiques incarnées dans *Μῶμος* et provoquées par *Φθόνος* ne sauraient recevoir les interprétations biographisantes proposées par les lecteurs modernes de ces vers³⁰. Certes, par l'intermédiaire des jeux énonciatifs décrits, le narrateur/locuteur qui s'identifie avec le poète colon a toutes les chances de correspondre à son tour avec Callimaque le Cyrénéen qui a orienté toute la légende de la fondation de sa patrie pour en faire le support narratif d'une poétique destinée à une longue fortune³¹. Mais ces allusions

30. Fondant l'histoire de la poétique grecque reconstruite par ARISTOTE (*Poet.* 4, 1448b 24 sq.), la dialectique de l'éloge et du blâme marque en effet toute la poésie d'une culture «de la honte»: voir déjà ALCM. fr. 1, 43 sq. Page. En particulier dans la poésie mélique de la fin de l'époque archaïque, la jalousie (*φθόνος*) apparaît comme la force qui par le reproche (*μῶμος*) fait violence au juste éloge (*αἰνεῖν*): BACCH. 13, 199 sq., mais aussi 5, 187 sq., ou PIND. *Pyth.* 1, 81 sq., mais aussi *Ol.* 8, 54 sq. (où la jalousie qui pourrait atteindre le poète chantant la gloire de l'athlète est comparée au lancer d'une pierre) et 6, 74 sq.; voir à ce propos notamment G. NAGY, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1979, p. 222-42, et B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo*, Roma/Bari: Laterza, 1988², p. 141-51.

31. Sur ce programme poétique, voir les références données *supra* n. 25, assorties des sages remarques de F. Williams, *Hymn to Apollo*, p. 2-4; pour l'identification poète-rois-dieu, voir A. Henrichs, «Gods in Action», M. POLIAKOFF, «Nectar, Springs and the Sea: Critical Terminology in Pindar and Callimachus», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, XLIX (1980), p. 41-47, relève qu'une grande partie des termes et des métaphores de poétique employés dans ce passage programmatique sont d'inspiration pindarique; voir aussi A. KOEHNKEN, «Apollo's Retort to Envy's Criticism», *American Journal of Philology*, CII (1981), p. 411-422, qui — à la suite de U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Hellenistische Dichtung* II, Berlin: Weidmann, 1924², p. 85-7 — distingue *μῶμος* et *φθόνος* pour montrer que le reproche est la conséquence de l'envie, mais qui, en lisant au v. 106 *τόν (δοιδόν)* comme *τόνδε*, pense à tort que la critique d'Envie vise la brièveté de «ce» poème et que cette partie critique ne porte que sur l'Hymne lui-même. De manière plus pertinente, E. R. SCHWINGE, *Künstlichkeit von Kunst. Zur Geschichtlichkeit der alexandrinischen Poesie*, München: Beck, 1986, p. 16-9, remarque qu'en adoptant la forme même de l'hymne et en consacrant son poème à Apollon, Callimaque transforme pratiquement son esthétique en «religion». On sait qu'au v. 113,

biographisantes permettent surtout au poète de se réclamer, par ascendance royale et narration légendaire interposées, de l'autorité du dieu du chant. Assorti d'un souhait, le salut final souligne la relation privilégiée qu'il a désormais établie avec la divinité.

Par ces procédures narratives d'une part, Callimaque détourne le «mythe» pour l'insérer dans la situation de poète hellénistique qu'il entend défendre par ce poème. Il restitue ainsi au récit légendaire la fonction pratique qu'il a toujours en Grèce ancienne et qui est mise ici au service non plus d'une célébration culturelle précise, mais de la défense d'une poétique. D'autre part, il réactive la fonction même des *Hymnes homériques*: en commençant — de manière certes extrêmement raffinée — par invoquer le dieu destinataire du poème pour en énumérer les qualités avant de s'engager dans le récit de sa carrière, Callimaque reprend dans la variation la structure générale du genre. Dans cette mesure, l'*Hymne à Apollon*, comme les *Hymnes homériques*, n'est que le prélude à d'autres chants; transformé en un programme poétique appliqué, il en est la «source»³². La reprise de l'articulation du proème épique souligne ainsi le caractère programmatique de la composition de Callimaque; loin d'être destinée à une exécution rituelle dans le cadre d'un festival apollinien, elle est entièrement vouée au culte de la poésie savante, réservée à un cercle privilégié de litterati. Fonction pragmatique de l'*Hymne homérique* et fonction pratique du récit légendaire ont été détournées au profit d'une poétique consacrée à Apollon. Mais à travers la relation privilégiée que, par l'*Hymne*, le poète noue avec le dieu, à travers la ferveur d'adresses répétées, le travail de poésie savante se transforme en un acte religieux, digne du poète qui, dans le Mouséion et le «thiase des Muses», s'est mis au service des divinités inspiratrices de la poésie³³.

Claude CALAME

certain manuscrits portent la leçon *φθόρος* au lieu de *φθόνος*, leçon défendue récemment par J. BLOMQUIST, «The Last Line of Callimachus' *Hymn to Apollo*», *Eranos*, LXXXII (1990), p. 17-24.

32. Les *Hymnes homériques* ont la fonction de prélude à des récitations probablement rhapsodiques: cf. F. CASSOLA, *Inni omerici*, Milano: Mondadori, 1975, p. XII-XXI.

33. A propos du sentiment religieux chez Callimaque, on se référera à la mise au pont de A. W. BULLOCH, «The future of Hellenistic Illusion. Some

Observations on Callimachus and Religion», *Museum Helveticum*, XLI (1984), p. 209-230. Sur le public de ces poèmes, cf. en dernier lieu P. BING, *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1988, p. 1018.