

Orchesis

Comment charmer les Muses en
restant homme?¹

M-H Delavaud-Roux
Université de Bretagne Occidentale

Résumé

Les Muses sont censées inspirer les poètes qu'ils soient hommes ou femmes mais les hymnes delphiques à Apollon, composés par Athénaïos et Liménios en 128 av. J.-C. étaient destinés à des hommes. Ces hymnes étaient chantés lors de Pythaïdes, processions occasionnelles envoyées à Delphes par les Athéniens et y prenaient part surtout les hommes. Dans ces deux hymnes, les Muses sont très présentes, à la fois inspiratrices des poètes, et destinatrices du chant avec Apollon. L'hymne d'Athénaïos pose cependant un double problème pour une procession masculine. Premièrement, les harmonies en sont en partie féminines puisque l'hymne use des genres diatonique et chromatique. Le genre chromatique a été introduit et mêlé dans la tragédie durant la seconde moitié du Ve s. av. J.-C. par le poète Agathon, qui passait pour être efféminé, ce qui a connoté ce genre de manière féminine. Comment peut-on préserver sa masculinité dans un contexte harmonique qui pousse à la féminisation ? Deuxièmement, la métrique montre que l'ensemble est composé de sections créto-péoniques et le crétique, dont on sait grâce à P. Ceccarelli qu'il pouvait être utilisé dans la pyrrhique et dans la danse des Courètes, était connoté comme masculin. Si l'on interprète ces sections comme un rythme irrégulier à 5/8, ce rythme permet à lui seul de ramener la procession dans le champ de la masculinité. Mais Annie Bélis fait remarquer à juste titre qu'il n'est pas facile de chanter dans un tel rythme et que l'on peut être tenté de le transformer. Comment parvenir à charmer les Muses en restant homme lorsque les harmonies glissent vers le féminin, ou que le non respect d'un rythme masculin peut aussi y conduire ? Même si les débats sur la féminisation de la musique au IIe s. av. J.-C. n'ont plus la même importance qu'à l'époque d'Agathon, il y a sans doute eu une volonté consciente ou inconsciente de renforcer la caractère masculin de la procession : les percussions apportaient une aide essentielle pour maintenir le rythme intact, et la danse avait un rôle important à jouer. On étudiera d'abord comment les pas peuvent s'adapter idéalement au rythme et permettre de le préserver, tout en libérant une énergie masculine dans la manière de poser les pieds au sol ainsi que les quelques gestes effectués. Puis on verra que la troisième strophe par l'évocation du combat d'Apollon contre Python d'une part et contre les Galates en 279 av. J.-C. exige une gestuelle guerrière qui est typiquement masculine, même si elle n'est pas dépourvue d'esthétique.

Mots clefs: Hymnes delphiques à Apollon, Liménios, Python, Galates, Technites, Pythaïde, Danse grecque antique.

1 Je remercie Sylvain Perrot, EFA, pour nos discussions qui ont permis d'enrichir cette communication, faite au *Colloque international, Ancienne Muse et nouvelle Muse*, ENS, Paris, 5 mai 2012, dir. A.-M. Muñoz.

Resumo

As musas deveriam inspirar tanto poetas homens quanto mulheres, mas os hinos délficos a Apolo compostos por Athenios e Limênio em 128 a.C. eram destinados aos homens. Esses hinos eram cantados durante as Ptaides, procissões ocasionais enviadas a Delfos pelos atenienses, e eram frequentadas principalmente por homens. Em ambos os hinos, as Musas aparecem com destaque, inspirando os poetas e, juntamente com Apolo, enviando as canções. O hino de Athenios, entretanto, apresenta um problema duplo para uma procissão masculina. Em primeiro lugar, as harmonias são parcialmente femininas, pois o hino usa os gêneros diatônico e cromático. O gênero cromático foi introduzido e misturado à tragédia na segunda metade do século V a.C. pelo poeta Agatão, que era considerado efeminado, o que deu ao gênero uma conotação feminina. Como é possível preservar a masculinidade em um contexto harmônico que incentiva a feminização? Em segundo lugar, a métrica mostra que o todo é composto de seções cretico-peônicas, e o crético, que sabemos que graças a P. Ceccarelli podia ser usado na dança pírrica e nas curetes, era conotado como masculino. Se interpretarmos essas seções como um ritmo irregular em tempo 5/8, esse ritmo por si só traz a procissão de volta ao reino da masculinidade. Mas Annie Bélis ressalta, com razão, que não é fácil cantar nesse ritmo e que podemos nos sentir tentados a transformá-lo. Como você pode encantar as musas e ainda permanecer um homem quando as harmonias deslizam para o feminino, ou quando o desrespeito a um ritmo masculino também pode levar a isso? Mesmo que os debates sobre a feminização da música no século II a.C. não sejam mais tão importantes quanto eram na época de Agatão, havia, sem dúvida, um desejo consciente ou inconsciente de reforçar o caráter masculino da procissão: a percussão fornecia assistência essencial para manter o ritmo intacto, e a dança tinha um papel importante a desempenhar. Começaremos observando como os passos podem ser adaptados de forma ideal ao ritmo e ajudar a preservá-lo, ao mesmo tempo em que liberam uma energia masculina na maneira como os pés são colocados no chão e nos poucos gestos realizados. Em seguida, veremos que a terceira estrofe, com sua evocação da batalha de Apolo contra Píton e contra os gálatas em 279 a.C., exige um gesto de guerra tipicamente masculino, mesmo que não seja desprovido de apelo estético.

Palavras-chave: Hinos délficos a Apolo, Limênio, Píton, Gálatas, *Technites*, Ptaides, dança grega antiga.

Introduction

Les Muses sont censées inspirer les poètes qu'ils soient hommes ou femmes mais les hymnes delphiques à Apollon, composés par Athénaïos et Liménios en 128 av. J.-C. étaient destinés à des hommes². Ces hymnes étaient chantés lors de Pythaïdes, processions occasionnelles envoyées à Delphes par les Athéniens³ et y prenaient part surtout les hommes⁴. Dans ces deux hymnes, les Muses sont très présentes, à la fois inspiratrices des poètes, et destinatrices du chant avec Apollon. L'hymne d'Athénaïos pose cependant un double problème pour une procession masculine. Premièrement, les harmonies en sont en partie féminines puisque l'hymne use des genres diatonique et chromatique⁵. Le genre chromatique a été introduit et mêlé dans la tragédie durant la seconde moitié du Ve s. av. J.-C. par le poète Agathon, qui passait pour être efféminé⁶, ce qui a connoté ce genre de manière féminine. Comment peut-on préserver sa masculinité dans un contexte harmonique qui pousse à la

2 Ils sont enregistrés avec des voix masculines par le groupe Kérylos dirigé par A. Bélis, cf. les CD *Musiques de l'Antiquité grecque. De la pierre au son*, Ensemble Kérylos avec la participation des chœurs de l'ALAM, Direction Annie Bélis, 1993 et *Musiques de l'Antiquité grecque. De la pierre au son*, Ensemble Kérylos, Direction Annie Bélis, K617, 1996, ainsi que sur l'enregistrement D'Euripide aux premiers chrétiens, Ensemble Kérylos, Direction Annie Bélis, 2016, sur les plateformes amazon, google play et itunes.

3 K. Karila-Cohen, *Les pythaïstes athéniens et leurs familles. Etude sur la religion à Athènes à la basse époque hellénistique*, Thèse de Doctorat sous la dir. d'A. Laronde soutenue le 2 décembre 2003 à l'Université de Paris IV-Sorbonne ; K. Karila-Cohen, "Apollon, Athènes et la Pythaïde : mise en scène « mythique » de la cité au IIe siècle av. J.-C.", *Kernos*, 18, 2005, p. 219-239, cf. p. 219 ; G. Siebert, "Réflexions sur la notion de pèlerinage dans la Grèce antique", *Les pèlerinages de l'Antiquité biblique et classique à l'Occident médiéval*, Paris, Paul Geuthner, 1973, p. 34-53 ; G. Daux, *Delphes au IIe et au Ier siècle, depuis l'abaissement de l'Étolie jusqu'à la paix romaine, 191-31 av. J.-C.*, Paris, 1936 (BEFAR, 140), p. 521-583 et appendice xii, p. 708-729 ; A. Boëthius, *Die Pythais. Studien zur Geschichte der Verbindung zwischen Athen und Delphi*, Uppsala, 1918 ; G. Colin, *Etudes sur le culte d'Apollon pythien à Athènes*, Paris, Fontemoing, 1905 (BEFAR, 93) ; Fouilles de Delphes. Ecole française d'Athènes, Tome 3, Epigraphie. 2ème fascicule, *Inscriptions du trésor des Athéniens*, texte par M. G. Colin, Paris, Fontemoing, 1909-1913.

4 Sur la présence des canéphores, cf. K. Karila-Cohen, "Les filles d'Athènes à Delphes : femmes, religion et société à travers l'exemple des canéphores de la Pythaïde", *Chemin faisant. Mythes, cultes et société en Grèce ancienne. Mélanges en l'honneur de Pierre Brulé*, sous la direction de L. Bodiou, V. Mehl, J. Oulhen, F. Prost et J. Wilgoux, PUR, Rennes 2009, p. 133-139 : le nombre des canéphores ne dépasse jamais la dizaine et ces jeunes filles étaient associées aux pythaïstes enfants "puisque, pour une même année de Pythaïde, les noms des garçons et des filles sont toujours rapprochés sur la pierre", cf. n. 37 p. 138. Malgré la présence des canéphores (indispensables dans la cérémonie puisqu'elles portent les graines et le couteau du sacrifice dans leur corbeille), la Pythaïde reste une procession essentiellement masculine.

5 A. Bélis, *Corpus des inscriptions de Delphes. T. III : les Hymnes à Apollon*, Ecole Française d'Athènes, p. 62, 67 et 75. Nous ne nous référons pas au fait que le trope de l'hymne soit le phrygien. En effet dans le système post aristoxénien, l'harmonie phrygienne n'a plus la connotation féminine qu'elle avait dans le système utilisé auparavant. Pour la même raison, nous n'utilisons pas ici le propos de Platon, *République* III, 398d-e, qui qualifie de guerrier le trope phrygien puisqu'il renvoie à un système bien différent de celui des hymnes de Delphes, antérieur à la révolution d'Aristoxène.

6 Plutarque, *Propos de table*, III, 645d et l'analyse d'A. Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote : Le traité d'harmonique*, Paris, Klincksieck, 1986 p. 57. Voir aussi P. Lévêque, *Agathon*, Les Belles Lettres, Paris, 1955, p. 147 qui se fonde sur Ps. Plutarque, *De Musica*, 21, 203 Weil-Reinach.

féménisation ? Deuxièmement, la métrique montre que l'ensemble est composé de sections créto-péoniques et le crétique, dont on sait grâce à P. Ceccarelli qu'il pouvait être utilisé dans la pyrrhique⁷ et dans la danse des Courètes⁸, était connoté comme masculin⁹. Si l'on interprète ces sections comme un rythme irrégulier à 5/8, ce rythme permet à lui seul de ramener la procession dans le champ de la masculinité. Mais Annie Bélis fait remarquer à juste titre qu'il n'est pas facile de chanter dans un tel rythme et que l'on peut être tenté de le transformer¹⁰. Comment parvenir à charmer les Muses en restant homme lorsque les harmonies glissent vers le féminin, ou que le non respect d'un rythme masculin peut aussi y conduire ? Même si les débats sur la féminisation de la musique au IIe s. av. J.-C. n'ont plus la même importance qu'à l'époque d'Agathon, il y a sans doute eu une volonté consciente ou inconsciente de renforcer la caractère masculin de la procession : les percussions apportaient une aide essentielle pour maintenir le rythme intact, et la danse avait un rôle important à jouer. On étudiera d'abord comment les pas peuvent s'adapter idéalement au rythme et le renforcer, tout en libérant une énergie masculine dans la manière de poser les pieds au sol ainsi que les quelques gestes effectués. Puis on verra que la troisième strophe, par l'évocation du combat d'Apollon contre Python d'une part et contre les Galates en 279 av. J.-C., exige une gestuelle guerrière qui est typiquement masculine, même si elle n'est pas dépourvue d'esthétique.

I. Renforcer un rythme masculin et connoter la danse d'une énergie virile

1. Utiliser la danse pour préserver le rythme masculin

L'idée qu'un rythme puisse être en soi masculin ou féminin est fondée sur le fait que les voyelles et sons sont considérés comme étant masculins pour certains et féminins pour d'autres¹¹. Sur ce postulat de base, le rythme de l'hymne delphique, fait de sections créto-péoniques, est masculin. Si l'on admet que le

7 P. Ceccarelli, *La danza pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Istituti Editoriali et Poligrafici Internazionali, Pisa/Roma, 1998, p. 178 et n. 62.

8 *Ibid.*, p. 175.

9 "rythme viril et tendu", cf. A.-G. Wersinger, "La danse et la pudeur (Platon, Lois, VI, 771e5-772a4)", *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Brest, 29-30 septembre 2006, Université de Bretagne occidentale*, sous la dir. de M.-H. Delavaud-Roux, Rennes, PUR, 2011, p. 183-195, cf. p. 193 ; J. Jouanna, "Le chant mâle des vierges. Eschyle, *Suppliantes* v. 418-437", *REG*, 115, 2002/2, p. 783-791, cf. p. 788.

10 A. Bélis, *Corpus des inscriptions de Delphes. T. III : les Hymnes à Apollon*, p. 144.

11 Aristide Quintilien, *La Musique*, trad. F. Dusynx, Université de Liège, Liège, 1999, p. 95. Voir le commentaire de P. Otaola, "L'ethos des rythmes dans la théorie musicale grecque", *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Brest, 29-30 septembre 2006, Université de Bretagne occidentale*, sous la dir. de M.-H. Delavaud-Roux, Rennes, PUR, 2011, p. 91-108.

crétique, très présent dans le premier hymne delphique, se traduit par des mesures à 5/8, tout comme le péon, chanter à *capella* un tel morceau sans en déformer le rythme n'est pas aisé. Il faut donc faire accompagner le morceau par des percussions (comme le fait Annie Bélis avec son groupe Kérylos) et/ou le danser. Danser, ne serait-ce que marcher correctement sur le 5/8, peut donc permettre de préserver le rythme et de le renforcer. Il est probable que l'hymne d'Athénaios était destiné à être dansé, avec une chorégraphie très simple, fondée surtout sur la procession. Il n'y avait en effet pas beaucoup de place, même si d'après S. Perrot, l'hymne était chanté et dansé sur place, dans la partie la moins escarpée du sanctuaire d'Apollon, que l'on appelle "l'Aire"¹². S. Perrot estime en effet que l'hymne I ne peut être un être un chant de procession car c'est bien un péan et non un *prosodion*. Il existe en effet dans l'*Hymne 2*, composé par Liménios, un péan et un *prosodion*. Seul le *prosodion* de l'*Hymne 2* pouvait être utilisé pour la procession. Le péan, quant à lui, était dansé sur place.

2. Approcher le sol avec une énergie masculine

Dans cette procession, l'énergie des pas est essentielle. Il faut que les danseurs posent naturellement au sol toute la plante du pied. Ceci n'exclut pas une certaine élasticité dans la marche, mais cette caractéristique doit être donnée à partir des genoux, qui doivent rester souples, et ne jamais se tendre totalement. En 2012, en observant notre ensemble de danseurs, étudiants à l'UBO dans le cadre de l'UE libre de danse antique, soit 15 filles et 3 garçons, nous avons remarqué que les garçons naturellement posaient la plante du pied au sol, sans sautiller, alors que les filles avaient tendance à sautiller les pas¹³, en raison du caractère irrégulier imprimé par le rythme à cinq temps. Nous avons travaillé 7 semaines à raison d'1h hebdomadaire et 3 semaines à raison de 2h hebdomadaires. Au fur et à mesure que la chorégraphie a été intégrée par les étudiants, et qu'ils ont pris conscience du caractère masculin de la danse (en tête figurait un garçon qui fut malheureusement absent le jour du tournage), certaines filles ont naturellement masculinisé leur manière de poser le pied au sol, notamment celles qui se trouvaient placées aux côtés des garçons.

3. Une gestuelle sobre

Enfin alors que tout dans les harmonies pousse à la féminisation puisque,

12 S. Perrot, EFA, *Musiques et musiciens à Delphes, de l'époque archaïque à l'Antiquité tardive*, thèse soutenue en 2013 sous la direction d'Alexandre Farnoux et d'Annie Bélis à l'Univ. de Paris IV-Sorbonne.

13

comme le dit A. Bélis, “La richesse du chromatisme est poussée jusqu’à l’extrême avec l’introduction à la strophe II de deux degrés supplémentaires, dont la présence vient briser les cadres normaux de la structure tétracordale et forme ce que l’on appelle un «néochromatisme»”¹⁴; il est important de créer une gestuelle qui permette de ramener les danseurs dans la masculinité. Nous avons donc choisi une gestuelle très sobre qui fait ressortir deux éléments dans la strophe 1 (l’écoute, puis l’appel des Muses) et deux éléments dans la strophe 3 (le jeu de la cithare qui caractérise les Technites et la gestuelle guerrière propre au combat contre Python et le Galate, que nous traitons plus loin). Dans la strophe 2, le sacrifice n’est pas évoqué par une gestuelle particulière mais par la disposition des danseurs dans un cercle fermé et leur attitude de recueillement tout en marchant. Ce sacrifice était important pour la danse puisque les deux hymnes étaient effectués avant et pendant la procession qui conduisait les victimes du sacrifice vers l’autel d’Apollon¹⁵.

II. La mise en scène du combat d’Apollon contre Python et contre les Galates

La mise en scène du combat ramène naturellement du côté de la masculinité. Il n’est pas possible de savoir si les Pythaïstes avaient choisi de faire figurer un ou plusieurs personnages pour représenter le monstre et les Barbares dont ils rappelaient le danger, ou si leur imaginaire était si développé qu’ils leur suffisaient de le concevoir mentalement.

1. le combat contre un monstre

Le combat contre le serpent/dragon Pythôn¹⁶ présente toutes les caractéristiques d’un affrontement d’un monstre et luxe de détails sont donnés pour évoquer son aspect sa mort. Pythôn est décrit comme un “*monstre sinueux aux changeants replis*” *aiolon elik tan phuan*. Il est précisé qu’il pousse d’affreux sifflements avant de succomber sous les coups d’Apollon¹⁷: *suchna surigmati*

14 A. Bélis, *op. cit.*, p. 135. On retrouve aussi l’introduction du néochromatisme dans le payrus de Berlin, pour l’air de Tecmessa, cf. A. Bélis, “Un Ajax et deux Timothée (P. Berol. n° 6870)”, *REG*, 111, 1, 1998, p. 70-100, cf. p. 87.

15 J. Duchemin, *La houlette et la lyre. Recherches sur les origines pastorales de la poésie. I Hermès et Apollon*, Les belles lettres, Paris, 1960, p. 105-119.

16 Nous choisissons ici de suivre l’identification du monstre proposé par K. Karila-Cohen, “Apollon, Athènes et la Pythaïde : mise en scène « mythique » de la cité au IIe siècle av. J.-C.”, *Kernos*, 18, 2005, p. 219-239, cf. p. 236.

17 S. Perrot, “Le sifflement du serpent : du son inarticulé à la mise en musique”, *Anthropozoologica*, 2012, p. 345-361.

eis athôpeut' apepneusomos. Les participants à la Pythaïde s'identifient spontanément à Apollon. Leur gestuelle devient forcément guerrière et toute gestuelle guerrière est forcément du côté de la masculinité comme le rappellent Platon et Lucien :

“Or nous devons reconnaître que le penchant à la générosité et à la bravoure est du mâle ; au contraire, une inclination plus prononcée à la modestie et à la réserve ... devra être acceptée comme appartenant à la femme”¹⁸

“La danse du collier est commune aux éphèbes et aux jeunes filles qui effectuent une danse ressemblant vraiment à un collier. Et un éphèbe la conduit, dansant des figures de jeunes gens et telles qu'il le faudra plus tard à la guerre, la jeune fille suit avec décence, enseignant comment le sexe féminin danse, de sorte que le collier est entrelacé de modestie et de courage”¹⁹

On peut supposer que les mouvements des danses armées étaient utilisés, gestes de défense et d'attaque²⁰, mais que l'on privilégiait le jeu du tir à l'arc²¹ et que les déplacements étaient réduits pour conserver à la procession son caractère spécifique. Le caractère monstrueux et inesthétique du combat peut aussi se ressentir dans les expressions du visage des participants à la Pythaïde, marquées par la peur.

2. Un combat non dépourvu d'esthétique contre les Galates

Mais les vers suivants associent à la lutte contre Pythôn, un autre affrontement qui lui ne relève pas de la mythologie mais de l'histoire : celui des Grecs contre les Galates ou Gaulois qui envahirent Delphes en 279 av. J.-C. La victoire fut aux Grecs sans qu'ils aient eu à combattre²². C'est pourquoi l'épisode fut aussi récupéré

18 Platon, *Lois*, VII, 802 a, trad. A. Diès, CUF, 1956 et le commentaire de F. Colas, 2002, p. 227-228.

19 Lucien, *Peri orcheseôs*, 12, trad. M.-J. Salé (à paraître dans le cadre du commentaire de M.-H. Delavaud-Roux sur cette œuvre). Cette danse du collier n'est connue que par Lucien.

20 M.-H. Delavaud-Roux, *Les danses armées en Grèce antique*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1993.

21 Sur les représentations d'Apollon archer, cf. Ph. Monbrun, “Apollon de l'arc à la lyre”, *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine, Actes de colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999 (Rennes et Lorient)* textes réunis par P. Brulé et C. Vendries, p. 59-96 ; Ph. Monbrun, *Les voix d'Apollon : l'arc, la lyre et les oracles*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

22 E. Will, *Histoire du monde hellénistique 323-30 av. J.-C.*, éditions du Seuil, Paris, 2003, t. 1, p. 106 qui rappelle que le sanctuaire fut sauvé miraculeusement par une tempête de neige. Pausanias, I, 4, 4. “Et c'est de la manière que nous avons dite qu'ils sauvèrent les Hellènes. Or,

par la mythologie et devint également un des exploits d'Apollon²³, célébré ici par les Pythaïstes. Apollon devient le défenseur de la civilisation grecque attaquée par les Barbares. Mais ces Barbares se rendent ensuite en Asie Mineure, de sorte qu'en 277 av. J.-C. Nicomède de Bithynie menacé à la fois par son frère Zipoitès et par le roi séleucide Antiochos Ier, fait appel à eux. Il leur donne ensuite le pays de Thynes, plus au sud, pour les remercier, les éloigner un peu de lui et les

les Galates (Gaulois) étaient déjà en deçà de Pyles, et ne tenant aucunement à prendre les autres villes, leur principal souci était de piller Delphes et les trésors de son dieu. Devant eux ils trouvèrent bien rangés les Delphiens eux-mêmes et ceux des Phocéens qui habitent les villes du Parnasse ; il y vint aussi une troupe d'Étoliens ; car le [peuple] étolien avait en ce temps-là l'avantage de posséder une vigoureuse jeunesse. Quand on en fut venu aux mains, des coups de foudre, des quartiers de roche arrachés du Parnasse fondirent sur les Galates, et, comme des épouvantails, des hommes armés se dressèrent au-dessus des barbares ; les uns étaient venus, dit-on, des [régions] hyperboréennes : c'étaient Hyperochos et Amadocos ; un troisième était Pyrrhos, fils d'Achille. Depuis cette aide que leur donna Pyrrhos en ce combat, les Delphiens sacrifient à ce héros dont auparavant la mémoire même leur était, comme celle d'un ennemi, en opprobre." (trad. Edm. Cougny et H. Lebègue, *Extrait des auteurs grecs concernant la géographie et l'histoire des Gaules*, Paris, Renouard, 1878-1892). Justin, XXI, 8 : "Excités par ces paroles, et échauffés d'ailleurs par les débauches de la veille, les Gaulois s'élancent tête baissée dans le péril. Les Delphiens, se confiant moins dans leurs forces que dans la divinité, résistaient à des ennemis qu'ils méprisaient, et, du haut de la montagne, accablaient de traits ou de pierres les Gaulois qui voulaient l'escalader. Tout à coup, au plus fort de cette lutte, les prêtres de tous les temples, les devins eux-mêmes, les cheveux épars, couverts de leurs bandelettes et de leurs insignes sacrés, s'élancent au premier rang, pleins d'égarement et de trouble ; ils s'écrient que le dieu est arrivé, que par le faite entrouvert, ils l'ont vu s'élançant dans le temple ; que, tandis qu'ils imploraient son appui, un jeune guerrier d'une merveilleuse beauté a paru à leurs regards, accompagné de deux vierges armées, sorties des temples voisins de Minerve et de Diane ; que leurs yeux n'en sont pas seuls témoins ; qu'ils ont entendu le sifflement de son arc et le cliquetis de ses armes. Puis, avec les plus vives prières, ils pressaient les combattants de marcher, guidés par leurs dieux, au massacre de l'ennemi, et de s'associer à leur victoire. Enflammés par ce discours, tous à l'envi s'élancent au combat ; ils sentent à leur tour la présence des dieux ; la terre tremble : un fragment détaché de la montagne va écraser l'armée gauloise, les plus épais bataillons tombent renversés avec un affreux carnage. Bientôt une tempête s'élève ; la grêle et le froid achèvent les blessés. Brennus, frappé lui-même et ne pouvant supporter ses souffrances, d'un coup de poignard met fin à sa vie. Ainsi furent punis les auteurs de cette guerre. Un autre chef gaulois se hâte de quitter la Grèce avec dix mille soldats blessés ; mais la fortune ne fut pas même propice à leur retraite. Toujours en alarme, sans asile pendant la nuit, et accablés le jour de fatigues et de dangers, les pluies continuelles, la glace, la neige, la lassitude, la faim et les veilles, plus meurtrières encore, détruisirent les tristes restes de cette malheureuse armée. Dans le désordre de leur fuite, les peuples qu'ils traversaient les poursuivaient comme une proie. Enfin, de cette nombreuse armée, qui croyait naguère, dans la confiance de ses forces, pouvoir lutter contre les dieux, il ne resta pas même un homme pour retracer un si grand désastre (trad. Edm. Cougny et H. Lebègue, op. cit.). Voir aussi G. Nachtergaele, *Les Galates en Grèce et les Sôtéria de Delphes : Recherches d'histoire et d'epigraphie hellénistiques*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1977.

23 E. Will, *op. cit.*, p. 106 rappelle que le miracle de Delphes fut commémoré par la fête des Sôtéria. Sur cette fête, voir G. Nachtergaele, *Les Galates en Grèce et les Sôtéria de Delphes : Recherches d'histoire et d'epigraphie hellénistiques*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1977.

interposer entre Antiochos et lui²⁴ Mais les Galates commencent à piller pour leur propre compte et s'implantent en Asie intérieure, sur les côtes de l'Hellespont, en Eolide et en Ionie. Peut-être sont-ils soutenus militairement par Philétairos de Pergame. Antiochos Ier les bat à Sardes et les installe en Phrygie occidentale²⁵. Les Galates continuent à menacer les populations avoisinantes et il faut attendre la grande victoire que remporte Attale Ier sur eux vers 238 ou 237 av. J.-C. pour écarter tout danger pour les Grecs²⁶. Les artistes pergaméniens représentent alors fréquemment leurs ennemis galates sous les traits pathétiques de guerriers mourants²⁷ et le thème est diffusé bien au-delà de Pergame puisqu'il y eut une offrande d'Attale sur l'Acropole d'Athènes²⁸ et que les Athéniens érigèrent une statue de ce type à Délos, sur l'agora des Italiens, en 100 av. J.-C.²⁹ Les Athéniens qui participaient aux Pythaiïdes connaissaient forcément ce type de représentation. Ils en avaient sans doute retiré une esthétique du combat, qui contrastait avec l'affrontement contre l'horrible Pythôn.

3. Un même combat chanté et dansé par les Technites

Pythôn et Galates sont associés dans la strophe III dans un même combat dont les deux aspects doivent être représentés et qui restent parfaitement compatibles

24 Tite-Live XXXVIII, 16 ; Strabon, XII, 5, 1 ; Pausanias X, 23, 14 ; Justin XXV, 2, 8-11. Voir aussi l'analyse d'E. Will, *op. cit.*, p. 143.

25 E. Will, *op. cit.*, p. 143.

26 Datation proposée par E. Will, *op. cit.*, p. 296-297.

27 A Pergame, dans le sanctuaire d'Athéna, des panneaux peints figuraient une galatomachie, cf. Pausanias, I, 4, 6 et F. Queyrel, *L'autel de Pergame. Image et pouvoir en Grèce d'Asie*. Picard, Paris 2005, p. 162-163. Le thème du Gaulois mourant fut souvent représenté dans la statuaire, régulièrement copié et la plus célèbre de ces copies est la statue de marbre conservée à Rome, Musée du Capitole, Inv. 747. Le corpus va bien au-delà des galatomachies et images des Galates puisque le thème a pu aussi influencer d'autres représentations mythologiques, comme le suggère F. Queyrel, *op. cit.*, p. 130 : "On a, plus précisément reconnu depuis longtemps dans la fable de la victoire des dieux sur les Géants une manière d'exalter la victoire, ou les victoires, d'Eumène II, ou des rois de Pergame sur les barbares Galates qui avaient envahi l'Asie Mineure en 277".

28 Pausanias, I, XXV. " ... Près du mur au sud [de l'acropole d'Athènes]... entre autres oeuvres d'art, Attale a consacré la défaite des Galates (Gaulois) en Mysie : chacune de ces oeuvres a environ deux coudées..." (trad. *op. cit.*) ; voir l'analyse de B. Holtzmann, *L'Acropole d'Athènes. Monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athéna Polias*, Picard, Paris, 2003, p. 189-190, et fig. 171 (statue copie d'un gaulois blessé qui faisait partie d'un des groupes dédiés sur l'Acropole d'Athènes par Attale Ier, Paris Louvre MA 324).

29 Statue Musée national archéologique d'Athènes, Inv. 2457. Voir aussi *Sculptures déliennes*, sous la dir. de J. Marcadé, Athènes, EFA, Paris, De Boccard, 1996, et de manière générale pour la sculpture hellénistique R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture : a Handbook*, Thames and Hudson, London, 1995. Il y a aussi un Galate mourant dans la collection Ludovisi (Palazzo Altemps) et au Louvre, cf. *D'après l'Antique*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2000, pp. 158-159, n 13.

avec une danse masculine. Ces combats sont chantés et dansés sans doute par les Technites, artistes professionnels mentionnés à la première ligne de la strophe et qui figurent aussi parmi les Pythaïstes, comme l'a montré K. Karila-Cohen³⁰. Ce sont eux qui chantent et dansent tandis que font partie de la Pythaïde les officiels tels que prêtres, théores, etc... Les Technites dionysiaques qui dansent et chantent à Delphes sont issus de l'association des Technites d'Athènes qui a été créée à une date inconnue, avant les années 279-277 av. J.-C. et qui a reçu un certain nombre de privilèges pour exercer cette activité³¹. En 134 av. J.-C., les Technites ont demandé le renouvellement de leur activité et de leurs privilèges. Les Amphictions ont subordonné ce renouvellement à l'accord des Romains. Cette clause pouvait mettre en difficulté les Technites de l'association d'Athènes puisqu'ils étaient alors en rivalité avec les Technites de l'association de l'Isthme et de Némée : il y avait eu même un arbitrage fait en faveur de ces derniers par les Romains vers 138 av. J.-C., comme l'a rappelé A. Bélis³². Les Pythaïstes célèbrent donc leurs Technites aussi pour cette raison. La fonction du premier hymne delphique composé par Athénaïos fils d'Athénaïos en 128 av. J.-C. était donc de charmer un public de choix et de contribuer à donner une notoriété exceptionnelle à la Pythaïde de cette année là, en créant des harmonies subtiles et raffinées propres à charmer une oreille romaine. Mais face aux Romains, il était impensable de glisser vers la féminité et il fallait donc aussi renforcer le caractère masculin de la danse.

Conclusion

Préserver la masculinité de l'hymne n° 1 passe donc par le rythme de la danse et le caractère de la gestuelle. Rappelons que l'hymne n° 2 qui suivait, composé

30 K. Karila-Cohen, *Les pythaïstes athéniens et leurs familles. Étude sur la religion à Athènes à la basse époque hellénistique*, Thèse de Doctorat sous la dir. d'O. Picard soutenue le 2 décembre 2003 à l'université de Paris IV-Sorbonne : voir l'introduction générale.

31 Décret des Amphictions en l'honneur des Technites dionysiaques d'Athènes, 279/278 ou 278/277 av. J.-C., B. Le Guen, *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, ADRA, Nancy, 2001, t. I, n° 2, p. 59-61. Il s'agit de l'exemplaire de Delphes (2 autres exemplaires à Athènes). A la suite d'une requête adressée par les Technites, les amphictions précisent leurs privilèges : l'asylie et sécurité (ils sont protégés eux et leurs biens du droit de prise quels que soient le lieu et l'époque, pour l'éternité, à condition de n'être ni débiteurs d'un Etat ni lié par un contrat particulier) ; exemption de service militaire ; exemption d'*eisphora*. Le décret précise aussi la mission des Technites : honorer les dieux par leur art, accomplir les sacrifices. Ce décret accorde un renouvellement de privilèges donc l'association des Techniques dionysiaques d'Athènes existe déjà, sans que l'on puisse préciser sa date de création.

32 A. Bélis, "Esthétique musicale du péan à travers l'exemple des hymnes delphiques à Apollon", *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine, Actes de colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999 (Rennes et Lorient)* textes réunis par P. Brulé et C. Vendries, p. 97-114, cf. p. 111-112. ; G. Daux, *Delphes au IIe et au Ier siècle depuis l'abaissement de l'Étolie jusqu'à la paix romaine, 191-31 av. J. C.*, E. de Boccard, Paris, 1936 (BEFAR, 140), p. 164.

par Liménios, était plus facile sous cet aspect puisqu'il était écrit en genre diatonique. L'hymne n° 2 ajoutait également encore un personnage dans les combats d'Apollon, celui du géant Tityos, fils de Zeus et d'Elara. Il fut combattu par Apollon à Panopée (sur la route d'Athènes à Delphes)³³.

33 Éphore, 70 F 31b (éd. F. Jacoby), cité par Strabon, IX, 3, 12= C422, trad. R. Baladié, CUF, 1996 : « C'était le temps où Apollon parcourait la terre, cherchant à civiliser le genre humain par l'usage des fruits cultivés et des formes de vie plus douces. Parti d'Athènes pour se rendre à Delphes, il suivait la route qu'emprunte de nos jours la procession de la Pythiade (sic) organisée par les Athéniens. Arrivé à Panopée, il supprima Tityos, un homme violent et inique installé là. Puis les Parnassiens entrèrent en relation avec lui et dénoncèrent un autre individu maléfaisant du nom de Python, surnommé le Dragon. Pendant qu'il le perçait de flèches, les autres l'encourageaient aux cris de « Hié Paian » – origine du péan qu'entonne traditionnellement une troupe au moment de s'engager dans une bataille rangée. Puis, la baraque de Python fut incendiée aussi par les Delphiens à la façon du feu de joie qu'ils font encore de nos jours, en souvenir de ce qui s'est passé cette fois là. » ; K. Karila-Cohen, *op. cit.*, p. 221, n. 15.