

Le vocabulaire architectural dans les Hymnes homériques

In: Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque. Numéro 9, 2005. pp. 25-48.

Abstract

The vocabulary of architecture in the Homeric Hymns is the same as the vocabulary in the Iliad and the Odyssey, if we except some words like the hapax ὑψιμέλαθρον in the narrative hymns. Heroes' houses are not the same as in the Epic. Poets of the Hymns of Demeter and Aphrodite insist on women quarters, for instance. Temples are never described. In the narrative hymns except the Hymn of Apollo, some houses (Celée's palace, Anchises' hut) are, because of the epiphany of the god, temples. Domestic architecture and different places symbolise the timai of the gods.

Résumé

Le vocabulaire architectural dans les Hymnes homériques est en continuité avec la terminologie homérique, malgré quelques créations comme l'épi- thète ὑψι μέλαθρον. Les maisons de héros ne sont pourtant pas les mêmes que chez Homère car elles reflètent une utilisation tronquée des espaces (notamment une répartition sexuée, absente chez Homère). Dans les Hymnes dits «narratifs», l'architecture du temple est occultée au profit de celle du mythe : elle est souvent en liaison étroite avec l'architecture domestique. L'Hymne à Apollon témoigne d'une conception nouvelle du temple. De plus, comme chez Homère, l'architecture n'est pas évoquée comme simple cadre de l'action mais participe à l'action : elle contribue à définir les timai des divinités. Le récit des Hymnes présente aussi une construction symétrique si l'on considère les différents espaces évoqués, une «architecture» qui témoigne d'un système de représentation reposant sur le dédoublement, les parallèles, la répétition et la symétrie.

Citer ce document / Cite this document :

Rougier-Blanc Sylvie. Le vocabulaire architectural dans les Hymnes homériques. In: Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque. Numéro 9, 2005. pp. 25-48.

doi : 10.3406/gaia.2005.1471

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/gaia_1287-3349_2005_num_9_1_1471

Le vocabulaire architectural dans les *Hymnes homériques*

SYLVIE ROUGIER-BLANC
Université de Toulouse-le-Mirail (CRATA)

Dans le cadre de mes études de doctorat, j'ai travaillé sur le vocabulaire architectural chez Homère, dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*¹. Ce thème d'étude se justifiait du point de vue linguistique, littéraire et historique. En effet, un des tout premiers enjeux du sujet était de préciser l'origine et le sens des mots de l'architecture et plus particulièrement du vocabulaire de la maison. Il s'agissait aussi d'expliquer la richesse terminologique, d'analyser et de comparer les contextes d'emploi, de comprendre les mentions techniques. Enfin, ce travail s'inscrivait en réaction aux nombreuses tentatives de reconstitutions (avec ou sans parallèles archéologiques) de la maison d'Ulysse : il fallait discuter les interprétations proposées sous l'influence du texte homérique, jadis de l'articulation des palais mycéniens², aujourd'hui des maisons à absides de la période géométrique³. Bien vite l'étude s'est concentrée sur le rôle symbolique des espaces domestiques, aussi bien dans l'*Il.* que dans l'*Od.*, pour dépasser le simple travail d'identification. Tout effort de restitution planimétrique est devenu vain car la maison et ses espaces servaient non seulement de cadre aux épopées mais aussi de moteurs à l'avancée de l'action, le *drama*, si bien qu'on pouvait envisager une utilisation « dramatique » du vocabu-

1. Thèse soutenue le 10 janvier 2000 à l'université d'Aix-Marseille I sous la direction de P. Gros et avec comme membres du jury, M. Casevitz, P. Carlier, M.-Ch. Hellmann et D. Pralon. Elle doit paraître prochainement dans une version légèrement modifiée aux PU de Nancy sous le titre *Les maisons homériques : vocabulaire architectural et sémantique du bâti*.

2. À ce sujet, voir notamment les remarques d'O. Polychronopoulou 1999, p. 295-338.

3. Voir notamment A. Mazarakis-Ainian 1997, le chapitre intitulé « The homeric house ».

laire architectural. La maison d'Ulysse prend une importance particulière dans la narration en tant que piège du héros; ses différents espaces sont dénaturés par l'occupation abusive des prétendants; la maîtrise des portes est un des enjeux majeurs des derniers chants: autant de points qui donnent aux porches, aux seuils, et aux entrées un relief particulier⁴. Ces éléments se retrouvent dans une moindre mesure dans l'*Il.*: la préservation des *oikoi*⁵ et/ou leur reconquête est au cœur du récit, le retour chez soi constitue la motivation d'Ulysse comme celle des Achéens (retour victorieux, il va sans dire).

Où placer les *Hymnes Homériques* dans une telle analyse? J'avais choisi de privilégier le genre épique, consciente qu'une telle utilisation dramatique de la terminologie architecturale restait subordonnée à la nature de la narration. En décidant de reprendre le dossier et d'appliquer aux *Hymnes* la même démarche d'analyse, je pensais ne proposer que quelques remarques sur le style, le mode de composition, les emprunts homériques dans les thèmes comme dans le vocabulaire. Le genre même de l'hymne⁶, tout comme l'extrême hétérogénéité du corpus⁷ pose problème. Pour notre thème, sur la vingtaine de pièces appartenant d'après la tradition manuscrite aux *Hymnes Homériques*, seules 6 offrent un objet d'étude pertinent, dont les *Hymnes à Héphaïstos* et à *Hestia*, des pièces très courtes, pour lesquelles la nature de la divinité impose le recours au vocabulaire architectural⁸. En tant qu'architecte des demeures divines dans l'*Il.* et l'*Od.*⁹, Héphaïstos est le dieu bâtisseur par excellence; comme déesse du foyer domestique¹⁰, Hestia règne sur les «belles demeures» (δῶματα καλά, *H. à Hestia* I, [H. XXIX] v. 9). Si la présence du vocabulaire de l'architecture dans ces deux hymnes s'explique par la

4. Le poète ne mentionne que les espaces qui servent à la compréhension de l'action. De plus, les structures de la maison d'Ulysse ne peuvent en aucun cas être considérées comme les espaces type de toute demeure de héros.

5. Dans le sens donné par M. I. Finley 1986³.

6. Pour une première approche du genre, R. Wünsch, *RE* IX/1, 140-183. Plus récemment, sur les questions de définitions, W. D. Furley et J. M. Bremer 2001/1, p. 1-40. Les *Hymnes homériques* sont considérés comme des préludes aux récitation lors des concours de poésie épique (M. Constantini et J. Lallot 1987, p. 13-27, *contra* J. S. Clay 1989, p. 3-4). Nous verrons que l'analyse de la structure des hymnes longs pousse à considérer ces pièces comme des œuvres littéraires en elles-mêmes, dignes des épopées homériques, et non comme de simples introductions.

7. Sur la question de la datation des *Hymnes*, voir R. Janko 1982. L'édition de T. W. Allen, W. R. Halliday et E. E. Sikes 1963, fournit encore une aide précieuse pour distinguer les hymnes anciens des hymnes à caractère orphique notamment.

8. Leur forme réduite rend difficile toute analyse d'ensemble de l'architecture.

9. Il a notamment construit et aménagé le θάλαμος de Zeus où Héra se prépare en *Il.* XIV, 166-169.

10. Voir notamment J.-P. Vernant 1994², p. 155-167.

nature même de la divinité invoquée, la situation est sensiblement différente pour les 4 hymnes longs dits «narratifs» ou «mythiques» (*à Déméter, Apollon, Aphrodite et Hermès*)¹¹. En tant que récit étiologique de la fondation d'un rite et/ou d'un temple, les deux premiers hymnes occupent une place particulière, car si fondation il y a, la terminologie architecturale doit l'expliquer. Or toute l'ambiguïté de ces hymnes repose sur l'absence de description des temples nouvellement fondés, un silence qui a embarrassé bien des archéologues et historiens. Que penser de l'analyse de *νήος* dans *l'H. à Déméter* pour établir la chronologie de la pièce? F. Noack proposait de dater l'hymne avant 600 car la référence au temple du vers 270 et non au *télestérion* (bâti à la fin du VII^e s. av. J.-C. d'après les fouilles) serait déterminante¹². Mais les usages de *νήος* dans *l'H. à Apollon* prouve bien le sens générique du terme¹³. L'architecture religieuse n'intéresse pas les poètes des *Hymnes*. L'enjeu historique (qu'il s'agisse de dater les *Hymnes* d'après ce que l'on sait de l'histoire et de l'architecture des temples évoqués, ou, au contraire de confirmer la topographie d'un site à partir des vagues références architecturales des *Hymnes*¹⁴) est un leurre. Le vocabulaire architectural ne sert pas à proprement parler à décrire une architecture réelle mais, dans la lignée des usages de l'épopée homérique, à évoquer les espaces emblématiques d'une architecture héroïque associée à la tradition rhapsodique et réinterprétée dans le cadre spécifique des *Hymnes*.

Un certain nombre de questions découle de cette approche des *Hymnes Homériques*. Le vocabulaire architectural des *Hymnes* est-il le même que celui des épopées homériques? Quels espaces sont privilégiés et pourquoi? Les usages sont-ils identiques dans les 6 hymnes retenus, plus particulièrement dans les 4 hymnes narratifs? Qu'en est-il des homérismes, des épithètes et séquences formulaires? Existe-t-il, comme chez Homère, une association entre un ou plusieurs espaces et des scènes typiques? Même si l'on sait que le mode de composition des *Hymnes* est différent de celui des épopées¹⁵, malgré la présence d'épithètes formulaires réutilisées dans la tradition épique, en quoi les hymnes se présentent-ils comme proprement homériques, c'est-à-dire, du point de vue du

11. Sur la classification des *Hymnes Homériques* et la justification du terme «narratif» voir R. Janko 1981, p. 9-12. Ce sont aussi les hymnes que J. S. Clay choisit d'étudier en priorité: elle rappelle à juste titre la nécessité d'y associer les fragments de *l'H. à Dionysos* (J. S. Clay 1989, p. 6), cependant sans pertinence pour notre propos.

12. Pour le détail de l'interprétation voir F. Noack 1927, p. 48 et 85.

13. G. E. Mylonas 1961, p. 38, rappelle aussi que *νήος* désigne le *télestérion* à l'époque classique.

14. G. Roux 1966, p. 1-22, interprète un peu hâtivement *l'H. à Apollon*, 298-299, à la lumière de ce que l'archéologie révèle de l'appareillage des murs du temple.

15. A ce propos, voir notamment J. A. Notopoulos 1962, p. 337-338.

vocabulaire architectural qui nous intéresse ici, en quoi les usages terminologiques sont-ils dans l'exacte continuité des usages homériques et sinon, pourquoi ? Les auteurs ont-ils procédé, à la manière d'un Apollonios de Rhodes¹⁶, à une adaptation de la terminologie, en détournant notamment le vocabulaire homérique pour désigner des réalités d'un autre temps, voire en utilisant une nouvelle terminologie ? La première étape de ce travail, un peu fastidieuse, est donc une analyse comparative des usages homériques et de ceux des *Hymnes* pour mesurer la place du vocabulaire de l'architecture dans ce corpus. Car, et M. Detienne l'a bien montré pour l'*H. à Apollon*¹⁷, la question peut être élargie à tous les hymnes narratifs, l'histoire du dieu est inscrite dans l'espace. Dans les hymnes à épisode mythique et au caractère particulièrement littéraire où l'on raconte la fondation d'un temple ou un épisode emblématique de la vie de la divinité, les poètes jouent sur la répartition des espaces, selon la verticalité, l'horizontalité, notamment¹⁸. Qu'ils soient à caractère domestiques ou naturels, les espaces dans les *Hymnes* sont la trace tangible de la présence divine, le cadre de leur épiphanie. Enfin, l'étude de l'architecture et des espaces permet de mettre en évidence la structure commune des 4 hymnes « narratifs ».

Vocabulaire et usages

Chez Homère, le vocabulaire pour désigner l'habitat domestique est multiple : δῶ, δῶμα/ δῶματα δόμος/δόμοι, οἶκος, voire μέγαρον, sont indifféremment traduits par « maison ». Δῶ, terme ancien, probablement attesté en mycénien, est absent des *Hymnes*. Dans l'*Il.* et l'*Od.*, il n'apparaît que dans des séquences figées du type ἡμέτερον δῶ, avec une nette préférence pour les habitats divins, notamment la maison d'Hadès¹⁹. C'est un terme archaïsant utilisé comme tel dans les épopées²⁰. Son

16. Sur l'utilisation du vocabulaire de l'architecture dans les *Argonautiques*, voir S. Rougier-Blanc 2003, p. 91-108.

17. M. Detienne 1998, p. 26-33.

18. Ch. Segal 1974, particulièrement p. 208-209, insiste dans une approche structuraliste sur l'importance de la dynamique des mouvements verticaux et horizontaux permettant de relier ou d'opposer le monde des Immortels à celui des Mortels. Notre analyse s'attache davantage à montrer le rôle des espaces dans la structure des *Hymnes* et la filiation avec les épopées homériques.

19. Pour la formule : *Il.* VII, 363, XVIII, 385 = 424, *Od.* I, 176, II, 262, IV, 139, 169, VIII, 28, XXIV, 115. La maison d'Hadès est dite εὐρύπυλος Ἄιδος δῶ en *Il.* XXIII, 74 et *Od.* XI, 571.

20. Pour le détail de l'argumentation, voir S. Rougier-Blanc, à paraître, partie I chapitre I section I.

absence dans les *Hymnes* alors qu'ἄθουσα, un homérisme lui aussi²¹, est utilisé (une seule fois en *H. à Déméter*, 185), montre que les auteurs des *Hymnes* ont fait un choix et que le mode de composition oral n'y joue pas un rôle déterminant, contrairement aux épopées homériques.

Le doublet δῶμα/δῶματα, très fréquent chez Homère (248 mentions) constitue le moyen le plus courant pour désigner l'habitation humaine, divine voire animale. Il existe quelques pluriels numératifs mais, la plupart du temps, δῶματα ne désigne qu'une seule habitation. L'alternance des nombres est fréquente dans les usages du vocabulaire architectural : θύρη/θύραι, πύλη/πύλαι ou πρόθυρον/πρόθυρα, par exemple. Une étude des contextes d'apparition du doublet δῶμα/δῶματα montre que la plupart du temps le pluriel désigne l'habitation dans son extension maximale, le singulier le corps de la maison (la cour étant exclue)²². Dans les *Hymnes Homériques*, sur les 29 mentions du terme, 20 sont au pluriel. Certains sont numératifs, notamment, pour désigner les demeures des dieux sur le modèle des séquences de l'épopée²³. Dans l'*H. à Hestia* I, respectivement aux vers 1 et 9, le terme δῶματα signifie les demeures des dieux puis celles des hommes, dans l'*H. à Déméter* (en 107, 156 et 169), notamment les maisons des nobles éleusiniens. C'est aussi sous ce terme que le dieu Apollon évoque les maisons que les Crétois devront quitter pour son temple²⁴. Les autres occurrences désignent une seule maison divine ou humaine, souvent nommée au singulier dans le même hymne. L'autre de la nymphe Maïa est dite δῶμα en 36 et 40, puis δῶματα en 60, comme l'autre de Calypso chez Homère²⁵. La distinction d'extension de l'habitat proposée pour l'*Il.* et l'*Od.* pour comprendre, au-delà des contingences métriques, l'alternance singulier/pluriel est pertinente dans l'*H. à Hermès* puisque dans les deux premiers cas (v. 36 et 40), le dieu a seulement franchi le seuil de l'autre et découvre la tortue ἐπ' αὐλείησι θύρησι (v. 26), mot à mot «sur les portes de la cour²⁶», c'est-à-dire celles qui séparent la cour de l'extérieur du domestique : il n'est pas totalement sorti de l'habitation. Dans les autres cas, aucune distinction singulier/pluriel n'est envisageable. La maison de Célée est souvent dite δῶματα (*H. à Déméter* 107, 160, 180), lorsque ses filles envisagent d'y conduire Déméter, alors qu'en 96, dans le récit, le singulier est utilisé. Le passage, il est vrai, fait explicitement référence à l'épiphanie de la

21. Pour le sens du terme chez Homère voir S. Rougier-Blanc 1996, p. 44-65.

22. S. Rougier-Blanc, à paraître, Partie I chapitre I section II.

23. Ὀλύμπια δῶματ' ἔχουσα avec variantes (*H. à Déméter* 135, 312, *H. à Apollon* 112, *H. à Hermès* 445, *H. à Arès* 21).

24. *H. à Apollon* 477.

25. *Od.* V, 6, 80, 208, 242, VIII, 452.

26. Pour le sens de ἐπί ; voir P. Chantraine *GH II*, p. 107. La traduction du pluriel n'implique pas l'existence de plusieurs portes mais de deux battants.

déesse qui a lieu dans le corps de bâtiment en 189 (puis en 275-280), ce qui peut expliquer la préférence pour le singulier. Δῶμα est donc dans les *Hymnes* le terme le plus général pour désigner l'habitat, comme chez Homère. Notons que les demeures divines sont généralement qualifiées à l'aide d'épithètes, comme μέγα (*H. à Déméter* 488, à *Aphrodite* 13) ou ὑψηλός (à *Hestia I*²⁷), pour les distinguer des demeures humaines, phénomène absent chez Homère. La demeure divine la plus mentionnée est celle de Zeus et δῶμα/δῶματα se rencontre surtout dans l'*H. à Déméter* (11 mentions sur 29).

Δόμος, présent dans les épopées homériques à 143 reprises, désigne la maison en tant qu'habitat construit, dans le sens architectural du terme²⁸. Moins présent aussi dans les *Hymnes* que δῶμα (15 fois dont 7 au pluriel), δόμος s'applique tout autant à l'habitat humain que divin. La présence d'épithètes descriptives comme εἷ ναιετάοντας pour désigner les demeures qu'Hermès force (en *H. à Hermès* 283²⁹), πυκινός pour la demeure d'Apollon³⁰, μέγας pour l'autel de Maïa (*H. à Hermès* 246, 252), confirme le sens concret du terme. Dans l'*H. à Héphaïstos*, les hommes instruits par le dieu habitent ἐνὶ σφετέροισι δόμοισιν (v. 7). Les filles de Céléé questionnent Déméter qui s'est volontairement mise à l'écart de la cité et des maisons (δόμοι en 114, et en 158). Ces usages sont donc voisins de l'épopée. Chez Homère, δόμος, notamment avec l'épithète ἱερός, désigne particulièrement la demeure du dieu parmi les hommes, c'est-à-dire le temple, et plus spécialement une partie du temple³¹. Dans l'*H. à Hermès* 251, les trésors des demeures des Immortels peuvent faire référence aux offrandes des sanctuaires et le ἱερός δόμος de l'*H. à Hestia II*³² [H. XXIV], v. 2, désigne le temple d'Apollon à Delphes. La situation est analogue en *Hermès* 253: πυκινὸς δόμος signifie son temple déjà mentionné en 178. Comme dans l'*Il.* et l'*Od.*, si δόμος appliqué aux dieux désigne leur temple chez les mortels, δῶμα signifie leur maison sur l'Olympe. Dans l'*H. à Artémis II*³³ [H. XXVII] v. 13, δῶμα s'applique pourtant au temple d'Apollon à Delphes: il est vrai que tout porte à croire que le dieu s'en sert comme d'une demeure propre³⁴.

27. *Hymne XXIX* dans la numérotation de T. W. Allen *et alii*.

28. Pour le détail de l'argumentation, voir S. Rougier-Blanc, à paraître Partie I chapitre I section IB.

29. Le pluriel est numératif.

30. *H. à Hermès*, 523. L'épithète qualifie aussi la demeure de Céléé en *Déméter* 280.

31. *Il.* VI, 89. M. Casevitz 1984, p. 88, parle à ce propos de «la demeure personnelle du dieu».

32. *Hymne XXIV* (T. W. Allen *et alii*).

33. *Hymne XXVII* (T. W. Allen *et alii*).

34. Déméter demande qu'un temple lui soit bâti à Eleusis et s'y retire: elle se met ainsi

Dans l'ensemble, les distinctions d'emploi entre δόμος et δῶμα telles qu'on peut les apprécier chez Homère se retrouvent dans les *Hymnes*.

Οἶκος (présent à 136 reprises dans les épopées homériques) signifie dans la littérature archaïque puis classique l'habitation au sens concret du terme³⁵. Chez Homère, avec ses nombreux dérivés, il est un des termes les plus fréquents pour désigner l'habitat alors qu'οἶκος n'est attesté que 5 fois dans les *Hymnes*. Dans l'*Il.* et l'*Od.*, il désigne la maison en tant qu'unité de production et le patrimoine. Il révèle aussi le statut du possesseur et a une forte connotation affective et sociale. Il appartient au vocabulaire emblématique des deux poèmes: retour et préservation de l'intégrité domestique motivent les actes des héros³⁶. Par l'abondance de ses dérivés, il est LE terme domestique par excellence. Il n'en est rien dans les *Hymnes* où la présence d'οἶκος est anecdotique, malgré quelques dérivés³⁷. Deux fois clairement associé à la déesse du foyer domestique, (*H. à Aphrodite* 30 et *H. à Hestia II* 4), οἶκος désigne dans ces passages, les maisons des hommes. Même si le ton personnel de l'*H. à Hestia II* ne correspond pas à proprement parler au style des *Hymnes Homériques*, ces deux mentions sont plus à associer au sens que prend οἶκος à l'époque classique qu'aux usages homériques. Seuls les passages des vers 61 et 285 de l'*H. à Hermès*³⁸ sont dans la lignée des formules épiques: κατὰ οἶκον sert à localiser les trépieds et les chaudrons qui font la richesse des ἀγλαὰ δῶματα de la nymphe Maïa. La référence aux richesses domestiques correspond aux contextes d'emplois odysseïens. En 285, Apollon insiste sur le rôle de brigand que jouera Hermès, dévalisant les biens entreposés κατ' οἶκον. Le sens est le même.

Le dernier terme apparenté au vocabulaire de la maison dans les épopées homériques est μέγαρον. Très fréquent (près de 300 mentions), il désigne la pièce à vivre des demeures de héros, dotée d'un foyer, où le maître de maison reçoit ses hôtes et où les femmes tissent et filent³⁹. Haut lieu de prestige (on y suspend les armes ancestrales), il accueille aussi les conseils royaux. Par extension, le terme désigne la maison tout

en marge du monde des dieux et des hommes et n'utilise son temple comme demeure permanente que du fait de cette situation particulière. La réconciliation finale remet tous les protagonistes à leur juste place, et notamment Déméter qui regagne l'Olympe (v. 484).

35. «Οἰκοδόμος» signifie notamment «l'architecte».

36. Voir à ce propos S. Rougier-Blanc, à paraître, Partie I chapitre II section I et II.

37. Οικέω et οικήσειν notamment (*H. à Apollon* 172, 522, *H. à Déméter* 399), οἰκία et l'adverbe locatif οἶκοι (*H. à Hermès* 36). Dans l'*H. à Apollon* 46, 137, οἰκία θέσθαι signifie que le dieu cherche à fonder le sanctuaire: le terme a le même sens général que chez Homère.

38. Ajoutons aussi l'*H. à la Terre* (XXX), v. 10.

39. Pour le détail de l'argumentation voir S. Rougier-Blanc à paraître, Partie II chapitre III.

entière, la pièce de prestige suffisant à caractériser l'ensemble de l'habitat. L'alternance singulier/pluriel sans nuance sémantique sur le nombre s'observe dans l'*Il.* et l'*Od.* mais contrairement à ce qu'affirment certains, le pluriel ne signifie pas toujours et exclusivement «la maison⁴⁰». Le choix du nombre chez Homère est souvent subordonné à l'expression de la possession. Dans les *Hymnes*, les usages du terme sont conformes à ceux relevés chez Homère. Les poètes reprennent parfois, sinon des expressions formulaires homériques, du moins des contextes de formules: plus particulièrement μέγαρον/μέγαρα sert à désigner le lieu de naissance, d'éducation du jeune héros, fréquemment dans l'*H. à Déméter* (164, 235, 252) et dans l'*H. à Aphrodite* (114). [...] τέκε δ' ἐν μεγάροισιν du vers 35 de l'*H. à Pan*⁴¹, pourtant considéré comme un hymne tardif, est un emprunt homérique. Le μέγαρον est aussi le lieu des travaux des femmes (*H. à Aphrodite*, 14). En *Déméter* 115, les filles de Céléé questionnent la déesse maquillée en vieille femme et évoquent la place qu'elle devrait occuper non pas «à l'écart de la ville», mais ἀνὰ μέγαρα σκίοεντα. L'épithète chez Homère désigne le μέγαρον en tant que salle de festin⁴². Ici le poète des *Hymnes* utilise l'épithète comme référence à l'architecture homérique, sans en respecter le contexte. Il mentionne des femmes qui vivent ensemble et partagent des relations amicales: c'est là une sorte de gynécée (au sens moderne du terme⁴³), sans rien de commun avec les μέγαρα σκίοεντα d'Homère, réservés aux banquets et au prestige du maître de maison. De plus les ἔργα des femmes (probablement tissage et filage) requièrent de la lumière, point que contredit le choix de l'épithète⁴⁴. On a donc ici l'exemple d'une réinterprétation et d'une réutilisation d'une séquence formulaire de l'épopée. Appliqué à l'architecture divine, μέγαρον désigne la salle de la maison de Zeus (mais le v. 96 n'apparaît pas dans tous les manuscrits⁴⁵) et la maison d'Hadès⁴⁶. Il qualifie aussi l'ancre de Maïa (*H. à Hermès* 65 et 146), comme il sert à désigner l'ancre de Calypso dans l'*Od.*⁴⁷. Lié aux scènes de réception des hôtes et aux repas de prestige, le μέγαρον est l'espace emblématique de la demeure de héros ou de roi dans l'épopée homérique. Attribué à un ancre, le terme est utilisé de façon décalée pour souligner le statut du possesseur et le prestige de l'habitant, d'autant plus s'il est associé à

40. Voir W. Beck, *LfrgE*, sv.

41. *Hymne XIX* (T. W. Allen et alii).

42. *Od.* I, 365 = IV, 768 = XVIII, 399, X, 479, XI, 334 = XIII, 2, XXIII, 299.

43. Sur les nuances à apporter quant à l'existence d'un «appartement exclusivement réservé aux femmes» et nommé gynécée, voir notamment Y. Grandjean 1991, p. 67-83.

44. Voir G. Korrès 1971, p. 227-228, pour les sens possibles de l'épithète.

45. T. W. Allen et alii, 1963, p. 215.

46. *H. à Déméter* 379.

47. «Νύμφης ἐν μεγάροισι Καλυψοῦ», en *Od.* IV, 557, VI, 14 et XVII, 143.

d'autres éléments du vocabulaire architectural (πρόθυρον, θάλαμος...). L'autre de Maia peut être rapproché de celui de Calypso, ce qui explique qu'il soit décrit comme une véritable demeure⁴⁸.

Οἶκος et μέγαρον sont utilisés dans les *Hymnes* de manière originale par rapport à l'*Il.* et à l'*Od.* : οἶκος est le grand absent, même si l'on considère ses dérivés. Il est vrai qu'il ne constitue pas l'enjeu des passages narratifs des *Hymnes* : nuls retours, nuls biens à préserver mais, dans chaque cas, errance et recherche d'un espace propre à la divinité. Μέγαρον est détourné de ses usages homériques : aucune mention de lieux de festins, de réunions ou de décisions politiques, même chez les dieux. Seule la maison de Zeus est vaguement associée aux réunions (*H. à Apollon* 187). Le rôle politique du μέγαρον odysseén est oublié dans les *Hymnes*.

Architecture et *timai*

Les poètes des 4 *Hymnes* à contenu narratif ont réutilisé le vocabulaire architectural des épopées, mais en l'adaptant à leur vision de l'espace. Chacun de ces hymnes évoque un lieu plus particulièrement en détail. Ce n'est pas toujours celui qu'on attend mais un des principaux cadres de l'action. En tentant d'analyser la représentation de cet espace, nous chercherons à expliquer en quoi le poète se démarque d'Homère et les raisons du choix de cet espace précis.

Dans l'*H. à Déméter*, la demeure du roi Célée est plus particulièrement décrite, non pas systématiquement, mais au détour du récit, notamment à l'occasion de l'arrivée de la vieille femme, tout comme dans l'*Il.* et l'*Od.*, l'arrivée d'un hôte permettait, par l'intermédiaire des impressions d'un personnage-point de vue, de connaître quelques détails architecturaux⁴⁹. Dans l'*H. à Déméter* rien de tel : les différents espaces mentionnés jusqu'à ce que Déméter rencontre Métanire ne sont pas relayés par les impressions d'un personnage, encore moins par celles de la déesse : αἴθουσα, σταθμός, τέγεος, οὐδός, θύρη et μέλαθρον sont courants chez Homère. Plus particulièrement, αἴθουσα, interprété dans les scholies comme un portique, est un homérisme⁵⁰. Le vers 186 où apparaît σταθμός est formulaire : chez Homère, la structure est associée au μέγαρον et aux épisodes d'épiphanie d'un personnage féminin. Στῆ ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο fait référence à un pilier qui soutient la toiture de la salle plutôt qu'à un jambage de porte et s'applique

48. Voir *infra* en 2. pour une étude plus précise des rapprochements et des différences entre les deux antres.

49. Voir S. Rougier-Blanc à paraître, Partie III chapitre II.

50. Cf. *supra* n. 21.

aux personnages de Pénélope et de Nausicaa, alors qu'elles apparaissent dans la salle au milieu des hommes⁵¹. Or ici appliquée à Métanire, la formule ne correspond pas au même contexte. Déméter offre deux moments d'épiphanie, non la reine. La maison du roi Célée dévoile la déesse et c'est le pouvoir du seuil que de lui redonner son éclat et sa taille «réelle». L'accueil de Déméter a probablement lieu dans la salle de vie, le μέγαρον, même si aucune mention du texte ne le précise. Si rien ne permet de reconstituer l'articulation de la demeure royale, les éléments architecturaux mentionnés sont de deux types :

- les espaces de transition (οὐδός, le seuil d'entrée en 188, probablement celui du μέγαρον où siège Métanire, la porte d'entrée de la pièce en 189, et l'αἴθουσα traversée en 185);
- les éléments assurant la stabilité de la structure (σταθμός, en 186, sur lequel repose en partie le toit, et μέλαθρον, la poutre faîtière en 189).

La maison de Célée devient le premier temple en quelque sorte de Déméter à Eleusis, car c'est bien là qu'est fondé le rite à l'origine⁵². La deuxième épiphanie (275-280), qui se déroule elle aussi dans la maison, confirme le rôle du πυκινός δόμος : il constitue, pour un moment seulement, l'habitation de la divinité. Déméter, à la suite de l'épisode de Démophon, disjoint alors sa maison de celle de Célée. L'épisode s'articule autour du thème connu chez Homère du séjour des dieux chez les hommes. Διὲκ μεγάρου du vers 281 exprime le départ définitif de la déesse et la rupture d'avec le monde des mortels.

La mainmise des femmes sur les espaces domestiques est une autre spécificité de la demeure de Célée. Bien sûr, la déesse déguisée en vieille femme trouve en Métanire et en ses filles des interlocutrices privilégiées, mais les expressions utilisées par les protagonistes du récit révèlent une répartition sexuée des espaces. Μέγαρον σκίοεντα est utilisé non pour les festins royaux mais pour préciser le lieu de réunion et des travaux des femmes, nous l'avons vu. La question que pose Déméter en 138-140 sous-entend l'existence de δώματα γυναικός, d'une «maison appartenant en propre à une femme», principe inconnu de l'épopée⁵³. Cette formulation rappelle probablement les vers formulaires homériques construits selon le schéma fixe, τις ἐνὶ μεγάροισι γυναικῶν... (*Od.*

51. *Od.*I, 333, XVI, 415, XVIII, 209, XXI, 64, pour Pénélope.

52. Sur la délicate question du rite éleusinien dans l'*H. à Déméter*, voir notamment K. Clinton 1992.

53. La question posée «... dites-moi dans quelle demeure, de quel homme ou de quelle femme dois-je aller pour y accomplir de bon cœur les travaux que se doit de faire une femme comme moi qui n'est plus jeune?» sous-entend qu'il est possible pour une femme (veuve?) de régner seule sur ses δώματα, point que contredit l'exemple de Pénélope dans l'*Od.*

XIX, 87, XXII, 151 et 313) que les scholies ont souvent interprété comme la preuve de l'existence de μέγαρα des femmes. Dans l'*H. à Déméter*, δώματα γυναικός désigne une maison appartenant à une femme et le concept est nouveau par rapport à l'épopée : l'architecture domestique est toujours subordonnée dans l'*Il.* comme dans l'*Od.* à l'autorité d'un homme. C'est sur ce paradoxe que repose la fragilité de l'οἶκος odysseén puisque Pénélope ne peut en assurer la préservation, ni Télémaque qui n'a pas le statut social affirmé de héros. Seule Circé est maîtresse à part entière de ses δώματα mais elle occupe un statut particulier. Dans l'*H. à Déméter*, le poète propose une interprétation tronquée des données homériques reposant soit sur un contresens dans la lecture des vers formulaires évoqués *supra* soit sur une adaptation des données héroïques aux réalités contemporaines du poète : dans le poème, le domestique est tout entier sous la coupe des femmes, ce qui n'est jamais vraiment le cas chez Homère⁵⁴. Céléé n'intervient qu'en arrière-plan et la reine contrôle les espaces de la maison. Omniprésent dans les références à l'autorité (δώματα est souvent complété par πατρός ou par Κελεοῖο⁵⁵, associé aux épithètes d'usage⁵⁶), le roi ne joue aucun rôle dans les choix de Déméter et c'est au peuple tout entier (πᾶς δῆμος en 271), qu'elle ordonne la construction du temple.

Θάλαμος, la chambre à coucher des maîtres de maison, partagée chez Homère entre l'ἄναξ et son épouse⁵⁷, est surtout mentionnée dans l'*H. à Déméter* (143, 244, 288). Mais elle ne semble abriter que la reine Métanire, alors que dans l'épopée homérique, la reine dort toujours au côté de son époux (à l'exception de Pénélope, du fait des circonstances). Le poète fait des δώματα de Céléé une maison de femme. Le roi n'est pourtant pas absent : ses filles lui racontent l'épisode de Démophon le lendemain (v. 292-296). De plus, Métanire observe Déméter en train de plonger son fils dans le foyer depuis la chambre (θυώδεος ἐκ θαλάμοιο en 288). Difficile d'affirmer que la scène a lieu dans la pièce de vie (ἔτρεφεν ἐν μεγάροις en 235 a une valeur générale) ou dans la cour qui n'est jamais nommée. Au cours de la seconde épiphany (v. 275-280), nulle mention de l'architecture du lieu ne vient éclairer le lecteur : l'éclat remplit le πυκινός δόμος (280) et la déesse quitte la maison δι' ἐκ μεγάρων

54. Il est difficile de soutenir que l'éducation de Démophon ne concerne que les femmes. Dans les épopées homériques, l'enfant est rapidement confié aux bons soins de son père et participe notamment aux banquets (Achille apprend à boire du vin sous la conduite de Phénix) mais Démophon n'est qu'un nourrisson. Sur la portée de l'épisode, voir N. Felson-Rubin et H. M. Deal in H. P. Foley 1994, p. 190-197.

55. *H. à Déméter* 96, 105, 146, 184, 233.

56. Notamment δαφρονός en 96 et διοτρεφέος en 184.

57. Voir S. Rougier-Blanc, à paraître, Partie II chapitre III section I.

(281), autant d'éléments qui confirment l'absence d'une topographie précise au cours de la scène. Néanmoins, Métanire voit le sort réservé à son fils depuis sa chambre (θάλαμος) : elle ne se déplace pas et n'est pas dans le même espace que la déesse. C'est probablement pour cette raison qu'elle échappe à sa colère. De toute évidence les protagonistes de l'épisode se trouvent dans une partie de la maison où les hommes n'ont pas accès⁵⁸. Dans l'*H. à Déméter* la maison de Célée est présentée comme une demeure de héros homérique mais en termes génériques seulement. Sa configuration est tronquée et, pour les besoins de la narration, le poète en fait une maison de femmes et nous présente comme cadre de l'action et de l'épiphanie de la déesse, une partie des δώματα exclusivement féminins. Indice d'une réinterprétation de l'architecture héroïque à des fins littéraires ou résultat d'une adaptation au nouveau contexte historique? Rien ne permet de trancher.

Dans l'*H. à Aphrodite*, point de demeure proprement dite: l'union entre le mortel et la déesse a lieu dans un cadre particulier, connu de l'épopée homérique. Σταθμός au vers 69 désigne comme chez Homère⁵⁹ la ferme, un complexe rural qui comprend κλισίαι et σήκοι, les habitations modestes des serviteurs et chasseurs (rôle que remplit la porcherie d'Eumée dans l'*Od.*), et les parcs à animaux (moutons ou porcs). Dans l'hymne, δι' οὔρου (v. 69) confirme que le complexe rural où a lieu la rencontre se trouve loin de Troie et rappelle la situation privilégiée de la porcherie d'Eumée, sur le domaine d'Ulysse mais loin de la ville, donc à l'abri des prétendants⁶⁰. En 75 κλισίας εὐποιήτους désigne les cabanes des serviteurs et chasseurs, non la tente ou le baraquement du guerrier⁶¹. Le pluriel est numératif, tout comme σταθμοῖσι qui précise que nous sommes dans le domaine rural. Dans l'*H. à Déméter*, la demeure de Célée constitue un premier temple. La κλισίη de l'*H. à Aphrodite* (seulement nommée clairement de la sorte en 173) est un tiers-lieu, à la manière de la cabane d'Eumée⁶²: située en marge du monde organisé des mortels (loin de la ville, à l'écart, probablement dans les *eschatiai*), elle sert de refuge temporaire à la déesse. Sans pièces distinctes (comme dans l'*Od.*), la Κλισίη d'Anchise n'a rien du baraquement d'Achille qui lui servait dans l'*Il.* de substitut de demeure. Elle ne possède aucun élément architectural détaillé que le poète jugeât bon de préciser: ni ἀντίθυρον,

58. Δώματα est parfois traduit chez Homère par « appartements, partie de la maison » (réservés aux hommes ou aux femmes), sans preuves à l'appui (cf *LfrgE*, sv)

59. *Od.* XVIII, 589. Pour la terminologie de l'habitat rural, voir S. Rougier-Blanc 2004, p. 119-123.

60. *Od.* XIII, 405-408.

61. Comme le comprend J. Humbert dans la *CUF*.

62. Voir U. Hölscher 1989, p. 186, qui utilise le terme de *Zwischenstation*.

ni πρόθυρον, comme dans l'*Od.* La Κλισίη d'Anchise est une version idéalisée de la cabane de berger. Du point de vue réaliste, elle doit offrir un abri pour les repas et le coucher des bergers, chasseurs et maîtres loin de leur δώματα et en visite sur leur domaine. C'est bien le rôle qu'elle remplit dans l'*H. à Aphrodite*. Dans le récit, elle est réduite à un simple lit (λέχος εὔστρωτον en 157) qui s'apparente à un trophée : toutes les couvertures en peau d'ours ou de lions témoignent des exploits du héros⁶³. Il s'agit d'une sorte de θάλαμος trésor unique, transformé sur la volonté de la déesse en θάλαμος nuptial, puis, un moment après l'épiphanie, en temple⁶⁴. La référence à la poutre faîtière, le μέλαθρον en 173, dans un vers similaire à celui de l'*H. à Déméter* (188), prouve que le jeu intertextuel fonctionne non seulement avec les épopées mais aussi avec les *Hymnes*. Μέλαθρον suppose une architecture de bois et un système de charpente évolué⁶⁵, même si le terme connaît notamment dans l'*Il.* des emplois génériques⁶⁶. Dans l'*Od.* la κλισίη est aussi le cadre d'une épiphanie divine ; plus exactement Athéné apparaît κατ' ἀντίθυρον κλισίης, à la porte de la cabane (*Od.* XVI, 155-156). En revanche à l'intérieur de la cabane, c'est Ulysse qui apparaît à son fils comme un dieu : ἦ μάλα τις θεός ἐσσι ; (183). Dans l'*Od.*, le tiers lieu que représente la κλισίη ouvre la voie de la reconnaissance et du retour d'Ulysse dans son οἶκος. Dans l'*H. à Aphrodite*, c'est une sorte de θάλαμος nuptial improvisé.

Dans les deux hymnes évoqués, le cadre est un habitat humain, connu des épopées et dévoyé au profit du personnage féminin et divin. Le cas est sensiblement différent dans les *H. à Apollon* et à *Hermès*. Dans l'*H. à Hermès*, l'autre de la nymphe Maïa fait l'objet, sinon d'une description détaillée, du moins de quelques développements explicites. Le statut de l'autre a pu choquer : une simple caverne évoquée comme une riche demeure héroïque. On retrouve en effet la terminologie architecturale des épopées et les différents espaces liés aux scènes d'accueil des hôtes : οὐδός, πρόθυρον, μέγαρον, voire même οἶκος, terme proprement lié à l'habitat humain chez Homère. Ces usages sont hérités de l'épopée homérique. L'autre de Calypso dite δῶμα a probablement un μέγαρον comme le sous-entend l'expression formulaire, νύμφης ἐν μεγάροισι Καλυψοῦς (*Od.* IV, 557, VI, 14 et XVII, 143). Mais le poète de l'hymne développe tout particulièrement le caractère domestique de l'autre de

63. 160. D'autant plus que le lion et l'ours sont les animaux le plus fréquemment utilisés pour représenter la force et le courage dans les comparaisons épiques. (cf. A. Schnapp-Gourbeillon 1981, p. 39 sqq.)

64. Mais un temple réduit à sa plus simple expression (la *cella*, pour reprendre la terminologie archéologique courante).

65. Voir S. Rougier-Blanc à paraître, Partie II chapitre III section III.

66. *Il.* IX, 204, 681. *Od.* XVIII, 150.

Maïa. Δόμος est utilisé (en 246), ce qui n'est jamais le cas pour la grotte de Calypso. Ἐπ' αὐλείησι θύρησι (26) suppose une cour enclose et πρόθυρον (158 et 271), respectivement dans les discours de Maïa puis d'Hermès (jamais dans le récit), confirme l'existence de cette cour bien délimitée. Elle n'a rien de commun avec les alentours de la grotte de Calypso, occupés par une nature magique et luxuriante. Les abords de l'ancre de Maïa, bien au contraire, en font une véritable maison de héros avec enceinte, porche d'entrée et cour. Autant de détails en rupture par rapport aux usages odysseens, comme si le poète n'avait choisi l'ancre que parce que la tradition en fait l'habitat privilégié des nymphes⁶⁷. Cet espace se caractérise par son inviolabilité. Hermès de retour (v. 146) se glisse tel l'*eidôlon* homérique⁶⁸ μέγαροιο διὰ κλήιθρον⁶⁹. Notons qu'Hermès est sorti de jour (les portes de la cour et celles de l'ancre étaient ouvertes), alors qu'il revient de nuit et qu'elles sont closes. Apollon utilise une clé éclatante pour fouiller l'ancre. L'ancre est donc un véritable palais. Certains vocables l'apparentent pourtant à un temple : νέος en 148 et ἄδυτους en 247. Il n'y a pourtant aucune contradiction entre les deux visions de l'ancre que nous livre le poète. Le vers 148 est d'interprétation délicate : ἄντρον [...] πίονα νηόν est surprenant. Nous sommes de toute évidence à présent dans un temple dont le λίκνον, le berceau, constitue le cœur⁷⁰. On retrouve la même spécialisation chez Homère : δόμος désigne le temple et νηός, le cœur de l'édifice consacré⁷¹. Les ἄδυτοι du v. 247 fouillés par Apollon sont le pendant des θάλαμοι, trésors des riches demeures de héros homériques. Fermés à clé depuis l'extérieur, ils renferment les richesses de la nymphe (point qui peut expliquer la confusion de genre). Dans les *Hymnes* comme chez Homère, ἄδυτον désigne le cœur du sanctuaire, la partie la plus inviolable, plus particulièrement dans le temple d'Apollon⁷². Ces variations de vocabulaire (terminologie domestique/terminologie religieuse) sont le témoignage et le reflet du changement de statut de l'habitant principal de l'ancre, Hermès. En effet à partir du vol des vaches d'Apollon et de l'autonomie prise ainsi par le « petit dieu⁷³ », l'ancre maternel prend une

67. *Od.* XIII, 103-112 : ancre des nymphes à Ithaque. *Il.* XVIII, 50 et 65 : ancre de Thétis).

68. *Od.* IV, 802.

69. Le terme a le sens de verrou dans les inscriptions déliennes (M.-Ch. Hellmann 1992, p. 219).

70. T. W. Allen *et alii* 1963, p. 308-309, commentent en évoquant la partie intérieure de la *cella*. Le berceau est dit λέρων, « consacré », à plusieurs reprises (23 et 63)

71. Pour le détail de l'argumentation, voir S. Rougier-Blanc à paraître, Partie I chapitre I section IB.

72. P. Chantraine, *DELG*, sv.

73. Nous verrons en 3 que cette remarque peut être affinée. Le vol des vaches ne constitue pas à proprement parler l'épisode central du récit mythique de l'hymne.

nouvelle dimension : il devient temple car lieu où réside le dieu et non plus seulement une nymphe et son fils. La terminologie à connotation religieuse apparaît après l'épisode du vol des vaches (v. 68-141). L'autre est alors caractérisé et qualifié par les mêmes termes (δῶμα, δόμος associé à μέγας), possède comme auparavant un οὐδός et un μυχός. Mais νηός et ἄδυτοι sont sans ambiguïté. Encore une fois mais à un degré différent, le poète de l'hymne joue sur le cadre domestique que la présence divine métamorphose. De plus dans l'*H. à Hermès*, πρόθυρον qui apparaît à 3 reprises dans le discours des protagonistes est associé au caractère versatile du dieu⁷⁴. Le porche domestique, véritable espace liminaire entre l'intérieur et l'extérieur est systématiquement mentionné après le vol des vaches et le serment ironique «sur les porches bien disposés des dieux» (v. 384)⁷⁵ montre le lien entre Hermès et cette structure architecturale. En tant que gardien de la maison, il partage avec Apollon le contrôle de ses accès. Ce dernier se consacre au seuil⁷⁶, utilisé dès Homère pour désigner le temple de Delphes⁷⁷. Le dieu marque la limite, fixe et ancrée dans le sol, là où Hermès figure la transgression, le passage. Les fêtes comme les *Hermaia* où le dieu assure le patronage de jeunes gens en passe de devenir adultes ne manquent pas⁷⁸ : elles témoignent d'un des attributs fondamental d'Hermès que le πρόθυρον, par son rôle domestique, résume bien.

Dans l'optique de ces remarques (comprendre et étudier le vocabulaire de l'espace le plus valorisé dans chaque hymne narratif), l'*H. à Apollon* occupe une place particulière. Nul espace propre n'est décrit. Comme l'a déjà évoqué M. Detienne⁷⁹, le dieu délimite un territoire par des signes concrets : θεμείλια (294), λάϊνον οὐδόν (296), puis fait élever un temple mais sur un espace vierge. C'est le seul dieu parmi ceux des hymnes étudiés qui crée véritablement un sanctuaire pour le culte : il n'utilise pas une demeure ou un habitat, n'en fait pas construire un pour y vivre momentanément. Le vocabulaire architectural est peu présent

74. Sur le dieu, voir notamment L. Kahn 1978.

75. Οὐ μὰ τὰδ' ἀθανάτων εὐκόσμητα προθύραια. Προθύραιος est inconnu d'Homère et n'apparaît guère dans les sources littéraires (cf. *LSJ sv* πρόθυρον). Chez Homère, seul le πρόθυρον de la maison de Zeus est cité (*Il.* XV, 124) alors que les maisons divines possèdent des ξέσται αἴθουσαι (*Il.* XX, 11). Ce serment plein d'humour reprend celui de Létô dans l'*H. à Apollon*, 84-88, par la terre, le vaste ciel et les eaux du Styx.

76. *H. à Apollon*, 296.

77. *Il.* IX, 404-405 et *Od.* VIII, 79-81. Pour une analyse de l'expression homérique «seuil de pierre», voir Chr. Sourvinou-Inwood, 1979, p. 236-237.

78. S. I. Johnston 2002, p. 110, analyse les parentés entre l'épisode mythique d'Hermès et certaines initiations de jeunes hommes.

79. M. Detienne 1998, p. 27-28.

dans l'hymne et le temple ne fait l'objet d'aucune description. Son existence se manifeste par ses fondations et son seuil, emblèmes de l'oracle delphien⁸⁰. Apollon est le dieu architecte par excellence et crée l'espace plus qu'il ne l'occupe, contrairement à Héphaïstos, qui, parce qu'il enseigne la τέχνη aux mortels, est le dieu de l'architecture⁸¹. Le poète évoque le matériau et la technique, pas la forme architecturale et valorise fortement la pierre. La représentation de l'espace sacré est très différente de celle évoquée jusqu'ici, en rupture évidente d'avec le domestique. Avec l'*H. à Apollon*, le temple cesse d'être une maison réutilisée ou adaptée car habitée par le dieu, pour devenir un lieu autonome, sans rapport avec le cadre domestique héroïque, un lieu construit à l'identité propre dans un territoire qui échappe en partie aux mortels: il est l'occasion d'une nouvelle architecture où ce qui importe est la stabilité et la solidité, plus que le luxe et l'éclat⁸².

Architecture des *Hymnes*

Dans les 4 *Hymnes* à caractère narratif retenus, le vocabulaire architectural, concentré, est utilisé de manière homogène mais témoigne de l'inscription de chaque dieu dans un espace qui résume et symbolise ses attributs: le μέγαρον pour Déméter, pièce à vivre du cadre domestique sous le pouvoir des femmes⁸³, la κλισίη pour Aphrodite, tiers lieu marginal, située dans les marges et symbole de la rencontre fugitive entre le monde sauvage de la nature et celui de la culture, le πρόθυρον pour Hermès, espace de transition à franchir qui donne à voir concrètement le rôle de guide et de passeur du dieu, enfin le seuil et le sol vierge pour Apollon, dieu des fondations (dans tous les sens du terme). Voilà peut-être pourquoi les poètes des *Hymnes* méprisent tant, au grand dam de notre curiosité d'historien, l'architecture des temples fondés. Le but est tout autre:

80. Seuls les vers 298-299 expriment la construction du temple. G. Roux 1966, p. 1-5 propose à juste titre de corriger ἔνασσαν en ἔλασαν. En revanche les κτιστοῖσι λάεσσι du vers 299 n'évoquent pas nécessairement l'appareillage soigné du temple mais des pierres bien ancrées, bien assises et une structure bien fondée.

81. *H. à Héphaïstos*, 5-7.

82. La lumière et l'éclat sont un thème récurrent dans les épiphanies de déesses des *Hymnes* (*H. à Déméter* 189 et 280, *H. à Aphrodite* 174).

83. Il est difficile d'établir un lien quelconque avec μέγαρα (dont la forme μάγαρα est aussi attestée, P. Chantraine *DELG*, sv) qui désigne d'après Pausanias une sorte de crypte où l'on jetait les porcs vivants au cours des Thesmophories. A. Suter 2002, p. 6 et 15-16 affirme que le récit mythique de l'hymne constitue l'étiologie des Thesmophories et non des mystères d'Eleusis. Elle reprend en en modifiant la perspective une hypothèse déjà énoncée par K. Clinton 1992, p. 30-33. Cette approche demanderait que le dossier étymologique et sémantique de μέγαρα/μάγαρα soit réouvert.

montrer comment le dieu s'approprié un espace emblématique à travers le récit orienté du mythe. Cet espace est associé aux *timai* du dieu et a probablement un lien avec le culte⁸⁴.

Mais l'analyse des espaces et du vocabulaire permet aussi de souligner le lien entre la construction du récit, son «architecture», sans mauvais jeu de mot, et l'alternance des espaces dans le récit. Changements de lieux, errances, dédoublements et haltes des protagonistes, préférence pour les tiers lieux, rupture entre le monde des dieux et celui des mortels⁸⁵ constituent des éléments qui structurent chaque hymne, comme autant de repères pour construire le mythe, hérité des épopées. Les poètes des *Hymnes* ne se contentent pas de reprendre le phrasé, le vocabulaire et certaines formules homériques. Ils ont le même intérêt pour l'espace qu'Homère. Dans l'*H. à Déméter*, les différentes étapes et haltes de la déesse sont systématiquement dédoublées (tableau 1).

1. prairie (enlèvement de Perséphone) v. 7 : λειμῶν' ἄμ μαλακόν
2. antre d'Hécate v. 25 : ἐξ ἄντρου
3. errance de Déméter I (46-50). Rencontre avec Hécate et le soleil.
4. errance de Déméter II (91-97). Rupture du monde des dieux (92 : νοσφισθεῖσα θεῶν ἀγορῆν καὶ μακρὸν Ὀλυμπον)
5. le puits des Vierges (99). Rupture du monde des hommes (114-115 : νόσφι πόλῆος ἀπέστιχες, οὐδὲ δόμοισι πιλνῆς)
6. A/chez Céléé (180-281): δώματα (180, 184), αἰθούσης (185), σταθμόν (186), οὐδόν (187) μελάθρου (187), θύρας (189), ἐν μεγάροισιν (235, 252), ἐκ θαλάμοιο (244), πυκινὸς δόμος (280), διέκ μεγάρων (281).
B/Epiphanie 1 (187-189). Epiphanie 2 (275-280).
7. construction du temple : projet (270-272) et construction (295-300).
8. retour sur l'Olympe (488 : ἐς μέγα δῶμα);

Tableau 1 – Structure de l'*H. à Déméter* et architecture.

Les errances de Déméter se partagent en effet en deux étapes, deux moments de rupture distincts, rupture du monde des hommes et rupture du monde des dieux (étapes 3 et 4, tableau 1). Le séjour chez Céléé se

84. On peut se demander si chaque divinité n'était pas, dès la période archaïque, associée à un espace spécifique de la maison, espace de prédilection pour les cultes domestiques. Cette hypothèse ne peut être vérifiée sans une analyse d'ensemble des cultes domestiques et des liens entre les mythes et les cultes privés.

85. Ch. Segal 1974, p. 210-211 a étudié ces ruptures dans l'*H. à Aphrodite* dans une perspective structuraliste pour mettre en valeur les oppositions qui contribuent à l'unité de l'hymne, notamment à travers les épisodes de Ganymède et de Tithon. Notre approche sera moins systématique et s'appuie sur le rôle des espaces dans la construction des épopées déjà dégagé chez Homère (S. Rougier-Blanc à paraître, Partie III chapitre III).

termine par deux épisodes d'épiphanies (étape 6B). La maison devient alors momentanément un temple, premier refuge de la déesse avant la construction du véritable temple par les Eleusiniens (étape 7). Le tiers lieu, espace intermédiaire qui permet de relancer l'action et qui apparaît indubitablement dans l'*H. à Aphrodite*, existe aussi dans l'*H. à Déméter* : ce rôle est rempli par le puits des Vierges, hors de la ville (encore un espace proprement féminin, étape 5). Au-delà de ce dédoublement de l'espace qui est aussi visible dans l'architecture de la narration⁸⁶, l'hymne est tout entier construit selon le principe de la symétrie : le retour sur l'Olympe (étape 8) répond à la rupture engagée aux étapes 4 et 5, faisant du séjour de Déméter chez Céléé l'épisode central de la réconciliation.

On retrouve le même dédoublement mais de manière inverse dans l'*H. à Aphrodite* (tableau 2) : l'évocation du temple de Paros (étape 2) précède celle du cadre de l'épiphanie (la κλισίη d'Anchise, étape 3) qui transforme pour un moment la cabane en θάλαμος. Le préambule de l'hymne (dit préambule des trois déesses, étape 1) n'est pas une simple introduction, destinée à comparer Aphrodite : le poète évoque dans chaque cas la sphère d'influence de la divinité et son espace de prédilection : μέγαρα (14), ἄλσεα σκιόεντα (20), μέσῳ οἴκῳ (30). L'enjeu de l'hymne est aussi d'exprimer l'espace réservé à Aphrodite : la κλισίη, en marge du domestique, est le point de contact entre le monde des hommes et la nature sauvage. Cet espace contribue à définir la déesse, en marge du monde des dieux. Les allusions à Ganymède et à Tithon⁸⁷ sont autant de dédoublements de la situation d'Anchise⁸⁸. Dans les deux hymnes, la narration fonctionne aussi par la superposition de récits.

1. Préambule des trois déesses.
Athéné : travail des femmes ἐν μεγάροισιν (14)
Artémis : les bois ombreux et les cités (20)
Hestia : au centre de la maison, μέσῳ οἴκῳ (30)
2. Aphrodite dans son temple de Paros (θυώδεα νηὸν, 58) (58-66).
3. La κλισίη d'Anchise. Les cabanes bien construites (εἰς κλισίας εὐποιήτους, 75), la ferme (σταθμοῖσι, 76), τάδε δώματα (92), épiphanie d'Aphrodite (κλισίη, 173).
4. Récit d'Aphrodite.
Ganymède chez Zeus (Διὸς κατὰ δῶμα, 204)
Tithon chez Aurore (ἐν θαλάμῳ, θύρας φαεινάς, 236)
5. Education d'Enée chez les Nymphes (273).

Tableau 2 – Structure de l'*H. à Aphrodite* et architecture.

86. Notamment selon le principe de l'encastrement : à l'intérieur de l'étape 6, deux épiphanies ont lieu. La construction du temple est selon le principe de l'épopée homérique (discours/action) évoquée par Déméter puis dans le récit.

87. Le «θάλαμος» où il est enfermé (v. 236) rappelle la κλισίη d'Anchise.

88. Sur les échos entre ces deux digressions et leurs rapports avec le récit principal (les relations Aphrodite/Anchise), voir notamment Ch. Segal 1974, p. 209-210.

Dans l'*H. à Hermès*, le jeu de symétrie et de dédoublement est encore plus visible (tableau 3). Hermès franchit deux fois le seuil de l'ancre de Maïa, même si la seconde fois, il n'y pose pas le pied (étape 2 et 4). Il entrepose les vaches volées dans un αὔλιον ὑψιμέλαθρον⁸⁹ (399), sorte de pendant de bois à l'ancre λάϊνον de Maïa⁹⁰. Ce tiers lieu où s'émancipe le dieu constitue une sorte de sanctuaire rural⁹¹. Visité à deux reprises aux étapes 3 et 6 (Hermès y retourne alors sous la conduite d'Apollon), cet espace est le cadre de la révélation du dieu. Il détermine aussi, contrairement à ce que laisse supposer le récit, l'épisode central de l'hymne (étape 3, première visite au tiers lieu) : c'est le moment où se révèle l'utilisation de l'espace par Hermès, sa duplicité, son destin de « forceur de maison » qui justifie l'épithète πυληδόκος du vers 15. Cet épisode est de fait plus central dans l'articulation de l'hymne que celui du vol des vaches, car à partir du moment où Hermès possède un espace propre qu'il fonde par le sacrifice des vaches comme sanctuaire autonome, il bénéficie de tous les pouvoirs d'un dieu⁹².

1. ancre de Maïa (ἄντρον ἔσω, 6).
2. premier franchissement du seuil par Hermès : οὐδὸν ὑπερβαίνων ὑψηροπέος ἄντροιο (23), ἐπ' αὐλείησι θύρῃσι (26), προπάροιθε δόμων (27), δῶμα (34, 40).
3. tiers lieu : αὔλιν (71), ἐς αὔλιον ὑψιμέλαθρον (103, 134), ἐς αὔλιον (106).
4. deuxième franchissement d'Hermès. Retour par le verrou (μεγάροιο διὰ κλήιθρον, 146).
5. franchissement d'Apollon : κατεβήσατο λάϊνον οὐδόν, 233-234. Fouille de l'ancre : ἀνὰ πάντα μυχὸν μέγαλοιο δόμοιο (246), τρεῖς ἀδύτους (247), κληῖδα φαεινήν (247), μυχοῦς μέγαλοιο δόμοιο (252).
6. retour au tiers lieu sous la conduite d'Apollon : αὔλιον ὑψιμέλαθρον (399).
7. sur l'Olympe (505), chez Zeus.

Tableau 3 – Structure de l'*Hymne à Hermès* et architecture.

89. Le premier terme, dérivé de αὐλή, désigne le parc à bétail (P. Chantraine, *DELG*, p. 139). L'épithète n'existe pas chez Homère et constitue probablement une création du poète de l'*H. à Hermès*. De plus, dans les *Hymnes*, qui dit « poutre faitière élevée » dit épiphany divine (*H. à Déméter* 188, *Aphrodite* 173).

90. Ce jeu d'opposition des matériaux (bois/pierre) permet d'expliquer l'expression παρά λάϊνον ἄντρον du vers 401, incongrue au premier abord. On lit ἐς dans M, suivi par J. Humbert. L'ancre de l'Alphée qui abrite les vaches n'est jamais nommé auparavant.

91. Le sacrifice des vaches et l'utilisation des peaux comme « σῆμα νέης φωρῆς » (134-136) dans l'étable même confirment qu'elle devient le temple du dieu. Après cet épisode Hermès est appelé δαίμων (138 puis 343).

92. Sur ce point aussi, Hermès est bien le double « inférieur » d'Apollon (voir J.S. Clay 1989, p. 96).

Ces remarques sur l'importance du dédoublement dans la construction de chacun des hymnes permettent en partie de lever le doute sur l'unité de l'*H. à Apollon*. Ce qu'on appelle traditionnellement la suite pythique constitue la répétition sur le mode personnel de la fondation de Délos. Les errances d'Apollon (épisode 4 et 7) répondent à celles de Létô : la référence au μέγαρον de Zeus est dédoublée dans les épisodes 1 et 3. Non seulement Apollon fonde deux temples⁹³ mais le temple de Delphes est fondé en deux étapes (fondation matérielle, étape 9 et fondation du culte, étape 10), sans oublier les deux visites à Telphouse et les deux digressions qui encadrent le retour d'Apollon à la source. La construction symétrique est constante et plaide en faveur de l'unité de l'hymne. Deux temples à Delphes et à Délos, là où dans les *H. à Déméter, Aphrodite et Hermès*, la demeure du dieu était aussi dédoublée.

Première partie

1. architecture divine : chez Zeus, κατὰ δῶμα Διός (2), πρὸς κίονα πατρὸς ἑοῖο (8).
2. longue errance de Létô jusqu'à Délos (14-88). Mention de la fondation du temple : νηόν (76, 80).
3. Ilithye sur l'Olympe, (chez Zeus ?) : ἐν μεγάροισι Διός (96 douteux), ἄκρω Ὀλύμπῳ (98).
4. errance d'Apollon (133-145).
5. Faveur de Délos (146-150).

Deuxième partie

6. de Delphes à la maison de Zeus, Διὸς πρὸς δῶμα (187).
7. errance d'Apollon (214-243).
8. première halte à Telphouse (244-274).
9. à Delphes (« la ville des Phlégyens », 278).
Fondation du temple (1) : νηόν (287), θεμείλια (294), λάϊνον οὐδόν (296), κτιστοῖσιν λάεσσιν (299).
10. Longue digression : la mort de Typhon (305-374);
deuxième halte à Telphouse (375-387).
digression sur les Crétois (388-531).
Fondation du temple (2) : le culte (532-541).

Tableau 4 – Structure de l'*H. à Apollon* et architecture.

Indépendamment des questions de langue et de thèmes, une approche commune de la structure des 4 hymnes longs selon le critère de la répar-

93. Le premier temple (de Délos) n'a que peu d'existence réelle et matérielle dans le récit et n'existe que par le discours de Létô qui promet (en 76 et 80, le terme νηόν apparaît et remplace les vagues expressions formées sur οἰκία). Le poète n'évoque que le choix de Délos comme terre de prédilection d'Apollon (οἰκία θέσθαι en 137).

tion des espaces montre que ceux-ci sont souvent dédoublés. Sur un autre registre, les *Hymnes* ont pour sujet non pas un seul protagoniste (le dieu invoqué) mais deux, même s'ils ne sont pas toujours mis sur le même plan. Déméter et Perséphone sont les principaux sujets de l'*H. à Déméter*, comme Apollon et Hermès interviennent dans l'*H. à Apollon* et se partagent les discours⁹⁴. Dans les 2 autres hymnes, Aphrodite et Anchise, Apollon et Létô forment les couples de chaque développement narratif. Ces remarques sur la structure des *Hymnes* permettent de mettre en lumière «une même manière» d'organiser le récit⁹⁵. Les espaces contribuent à la progression du récit car ils déterminent les différentes étapes, les acquis et les résultats.

Le vocabulaire architectural dans les *Hymnes* narratifs est en continuité avec la terminologie homérique, même si les poètes procèdent à des choix et des adaptations (comme avec l'épithète ὑψιμέλαθρον). Ils connaissent parfaitement les usages homériques et maîtrisent suffisamment la langue formulaire pour l'adapter aux exigences particulières de la narration choisie. Ils nous offrent notamment une vision tronquée de l'univers domestique, qui révèle une conception de l'espace bien différente de celle reflétée par l'*Il.* et l'*Od.* Les mots sont les mêmes mais les *Hymnes* n'évoquent pas les mêmes maisons de héros que chez Homère. Qui plus est, dans chaque cas, l'architecture du temple est occultée au profit de celle du mythe : dans les *H. à Aphrodite* et à *Déméter*, l'architecture religieuse est en liaison étroite avec l'architecture domestique – la demeure de Céléé est le premier temple de la déesse Déméter, Aphrodite investit une κλισίη –, dans l'*H. à Hermès* avec les espaces ruraux. L'*H. à Apollon* est original à plus d'un point de vue. L'architecture n'est plus de bois mais de pierre, le temple n'est plus un substitut de maison pour la divinité mais un véritable sanctuaire à vocation oraculaire. On a là, sinon le témoignage d'une évolution dans la conception de l'espace religieux, du moins deux manières bien distinctes de concevoir l'architecture religieuse. Enfin, du point de vue de l'utilisation des espaces et de la construction du récit mythique, la filiation avec les procédés narratifs homériques est totale : comme chez Homère, l'architecture n'est pas évoquée comme simple cadre de l'action mais participe à l'action : elle contribue à définir les *timai* des divinités dans les *Hymnes*. Comme chez

94. Maïa ne joue pas un rôle négligeable cependant et confirme l'importance dans les *Hymnes* des personnages féminins.

95. Ces parallèles dans la construction des *Hymnes* sont probablement hérités de la tradition homérique.

Homère, le récit présente une construction symétrique si l'on considère les différents espaces évoqués, une «architecture» qui témoigne d'un système de représentation reposant sur le dédoublement, les parallèles, la répétition et la symétrie.

Bibliographie

- Allen (T.W.), Halliday (W.R.) et Sikes (E.E.), *The Homeric Hymns*, Oxford Univ. Press, Amsterdam, 1963², Oxford Clarendon Press, 1936.
- Calame (Cl.), «L'Hymne à Déméter comme offrande : regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque», *Kernos* 10, 1997, p. 111-134.
- Casevitz (M.), «Temple et sanctuaires : l'apport de l'étude lexicologique», in *Temples et sanctuaires*, séminaire sous la direction de G. Roux, TMO 7, Paris, 1984, p. 90-95.
- Chantraine (P.), *Grammaire Homérique II (GH II)*, Paris, Klincksieck, 1986.
- Chantraine et alii, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque (DELG)*, Paris, Klincksieck, 1968-1980.
- Clay (J.S.), *The politics of Olympus. Form and meaning in the major Homeric Hymns*, Princeton, New Jersey, 1989.
- Clinton (K.), *Myth and cult: the iconography of the Eleusinian Mysteries*, Stockholm, 1992.
- Constantini (M.) et Lallot (J.), «Le προοίμιον est-il un proème?», in *Le texte et ses représentations. Etude de littérature ancienne III*, Paris, 1987, p. 13-27.
- Detienne (M.), *Apollon, le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, Gallimard, Paris, 1998.
- Finley (M.I.), *Le monde d'Ulysse*, La Découverte, Paris, 1954, Réed. 1986.
- Foley (H.P.) (éd.), *The Homeric Hymn to Demeter*, Princeton, 1994.
- Furley (W.D.) et Bremer (J.M.), *Greek Hymns*, vol I, The texts in translation (Studien und Texte zu Antike und Christentum 9), Mohr Siebeck, Tübingen, 2001.
- Grandjean (Y.), «A propos de la demeure d'Ischomaque (Xénophon, *Economique*, IX, 2-10), *Etudes d'Archéologie Classique, Hellénika Symnikta: histoire, archéologie, épigraphie*, PU Nancy, De Boccard, Paris, 1991, p. 67-83.
- Hellmann (M.-Ch.), *Recherches sur le vocabulaire de l'architecture d'après les inscriptions de Délos*, (BEFAR 278), Paris, 1992

- Hölscher (U.), *Die Odyssee: Epos zwischen Märchen und Roman*, München, 1989.
- Janko (R.), «The structure of the *Homeric Hymns*: a study in genre», *Hermes* 109, 1981, p. 9-24.
- Janko (R.), *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge, 1982.
- Johnston Iles (S.) «Myth, Festival and Poet: The *Homeric Hymn to Hermes* and its performative context», *Cl Ph* 97/2, 2002 p. 109-132.
- Kahn (L.), *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*, 1978, Paris.
- Korrès (G.), ΜΕΓΑΡΑ ΣΚΙΟΕΝΤΑ, ΑΘΗΝΑ, LXXII, 1971.
- Lexikon der frühgriechischen Epos* (= LfgrE) Snell (B.) und Erbse (H.) (éd.), Göttingen, 1955...
- Mazarakis-Ainian (A.), *From Ruler's dwellings to temples: architecture, religion and society in early iron age Greece, 1100-700 BC.*, (Studies in Mediterranean archaeology 121), Jonsered, 1997.
- Mylonas (G.E.), *Eleusis and the eleusinian mysteries*, Princeton Univ. Press, Princeton, 1961.
- Noack (F.), *Eleusis, die baugeschichtliche Entwicklung des Heiligtums*, Berlin, W. de Gruyter, 1927.
- Notopoloulos (J.A.), «The *Homeric Hymns* as oral poetry: a study of the post homeric oral tradition», *AJPh* 83, 1962, p. 337-368.
- Pauly-Wissova, *Real-Encyclopedie der klassischen Altertumwissenschaft*, Stuttgart, 1894-... (RE)
- Polychronopoulou (O.), *Archéologues sur les pas d'Homère. La naissance de la protohistoire égéenne*, Noësis, Paris, 1999.
- Race (W.H.), «Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns», *GRBS* 23, 1982, p. 5-14.
- Richardson (N.J.), *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Clarendon Press, 1974.
- Rougier-Blanc (S.), «Utilisation dramatique des espaces chez Apollonios de Rhodes: portes et zones de transition», *REG* 116/1, 2003, p. 91-108.
- Rougier-Blanc (S.), «Les espaces ruraux chez Homère. Terminologie et mode de représentation.», *Pallas* 64, 2004, p. 115-128.
- Rougier-Blanc (S.), *Les maisons homériques. Vocabulaire architectural et sémantique du bâti*, PU Nancy, De Boccard, à paraître.
- Roux (G.), «Testimonia Delphica I. Note sur l'H. à Apollon, 298», *REG* 79, 1966, p. 1-5.
- Schnapp-Gourbeillon (A.), *Lions, Héros, Masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, Maspéro, Paris, 1981.
- Segal (Ch.), «The *Homeric Hymn to Aphrodite*: a structuralist approach», *Cl W* 67, 1974, p. 205-212.

GAIA

- Sourvinou-Inwood (Chr.), «The myth of the first temples at Delphi», *ClQ* 29, 1979, p. 231-251.
- Sowra (C.A.), *Traditional themes and the Homeric Hymns*, Chicago, 1984.
- Suter (A.), *The narcissus and the pomegranate. An archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*, Univ. of Michigan Press, 2002.
- Van der Valk (M.H.), «On the arrangement of the *Homeric Hymns*», *Ant Cl* 45, 1976, p. 420-445.
- Vernant (J. P.), *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1990-1994.