

UNIVERSITE DE STRASBOURG
U.F.R. DE THEOLOGIE PROTESTANTE

2008-2009

THESE

pour obtenir le grade de docteur

Dicipline : Sciences Religieuses

Thèse présentée et soutenue publiquement

par

Eric de PUTTER

N° étudiant : 19801810

N° Nat (INE/BEA) : 0992031612f

Titre :

LES TROIS FONCTIONS INDO-
EUROPEENNES ET
L'INSTRUMENT DE MUSIQUE

Lectures de mythologies trifonctionnelles
et de leurs héritages,
en fonction de la place structurelle
et du rôle symbolique
de l'instrument de musique

Directeurs de recherche :

Alfred MARX

Frédéric ROGNON

Jury :

Alfred MARX

Frédéric ROGNON

Bernard SERGENT

Jean Marcel VINCENT

Remerciements :

Nous tenons à faire part de toute notre gratitude à l'égard des personnes qui nous ont permis de mener le travail ici présenté. Comme pour toute longue étude, les conseils, recommandations ou éclaircissements de chacun nous ont aidé et de façon très précieuse.

A nos directeurs de recherche et aux membres du jury, Ulrich Asper, Philippe Borgeaud, Alfred Marx, Frédéric Rognon et Bernard Sergent ;

Aux chercheurs et enseignants rencontrés ou contactés, Nicholas J. Allen, Annie Bélis, Rémi Gounelle, Christian Grappe, Jean-Georges Heintz, Jean-Baptiste Humbert, Jean-Claude Ingelaere, Claude Lévi-Strauss, Marc Philonenko, Jean-Marc Prieur, Annie Noblesse-Rocher et Madeleine Wieger ;

A notre famille et à nos amis qui n'ont pas oublié de montrer de la curiosité, de l'intérêt et du soutien confiant pour nos travaux ;

A tous ceux que nous oublions,
nous voulons encore adresser la marque de notre reconnaissance.

A Pierrick

« Je ne me servirai pas d'armes construites avec le bois ou le fer ;
je repousserai du pied les couches de minéraux extraites de la terre :
la sonorité puissante et séraphique de la harpe deviendra, sous mes doigts, un talisman redoutable. »

Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, **Les Chants de Maldoror**, début du quatrième chant, p. 155.

Table des matières

I. Introduction	7
I. 1. <i>L'idéologie trifonctionnelle : état des lieux</i>	14
I. 1. i. Première fonction, répondant aux besoins du sacré	15
I. 1. ii. Deuxième fonction, répondant aux besoins de la défense	16
I. 1. iii. Troisième fonction, répondant aux besoins de la nourriture.....	17
I. 2. <i>Nouveaux critères d'étude de la trifonctionnalité</i>	19
I. 2. i. L'espace indo-européen et les cultures avoisinantes	19
I. 2. ii. L'art musical intégré aux structures trifonctionnelles.....	28
I. 2. iii. Critiques, hypothèse et réfutations.....	33
I. 3. <i>A l'écoute du texte : comparaison entre mythologie et musique</i>	38
II. Musique et tripartition : retour aux sources	56
II. 1. <i>Iran avestique : Zarathustra</i>	57
II. 2. <i>Iran sassanide : Isfendiar</i>	61
II. 3. <i>Inde</i>	66
II. 3. i. Uttara et Brhannalā	66
II. 3. ii. Kriṣṇa.....	71
II. 3. iii. Sarasvatī.....	72
II. 4. <i>Grèce et Rome</i>	77
II. 4. i. Pâris-Alexandre	78
II. 4. ii. Achille.....	83
II. 4. ii. a. <i>Le héros</i>	83
II. 4. ii. b. <i>Le bouclier</i>	88
II. 4. iii. Ulysse	93
II. 4. iv. Phémios.....	96
II. 4. v. Apollon	102
II. 4. v. a. <i>L'Hymne Homérique</i>	102
II. 4. v. b. <i>D'après Hésiode</i>	106
II. 4. v. c. <i>D'après Pindare</i>	107
II. 4. v. d. <i>D'après Euripide</i>	109
II. 4. v. e. <i>D'après Callimaque</i>	111
II. 4. v. f. <i>D'après Horace</i>	116
II. 4. v. g. <i>D'après Saloustios</i>	118
II. 4. v. h. <i>Conclusion</i>	119
II. 4. vi. Hermès.....	120
II. 4. vii. Orphée, Musée, Hésiode et Homère chez Aristophane	127
II. 4. viii. Les sciences chez Platon.....	128
II. 4. ix. Orphée, puis Orphée et Amphion	130
II. 4. ix. a. <i>Dans la Bibliothèque Historique de Diodore de Sicile</i>	130
II. 4. ix. b. <i>Dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes</i>	131
II. 4. ix. c. <i>Dans les Métamorphoses d'Ovide</i>	137
II. 4. ix. d. <i>Dans les Argonautiques Orphiques</i>	142
II. 4. ix. e. <i>Dans le Commentaire au Songe de Scipion de Macrobe</i>	149
II. 4. ix. f. <i>Conclusion</i>	152
II. 4. x. Amphion, Zéthos et la construction des remparts de Thèbes	153
II. 4. xi. Les Argonautes en Bébrycie : à nouveau Orphée.....	156
II. 4. xii. Les Champs-Élysées : encore Orphée	159
II. 4. xiii. Iapyx et Apollon	163
II. 4. xiv. Chiron	165
II. 4. xv. Osiris identifié à Dionysos par Plutarque	167

II. 5. Arménie	171
II. 5. i. Tigrane	171
II. 5. ii. David de Sassoun.....	175
II. 6. Trêves : le personnage du bas-relief.....	180
II. 7. Milieux celtiques	185
II. 7. i. Brigitte	185
II. 7. ii. Bres	189
II. 7. iii. Lug Samildanach	192
II. 7. iv. Craiftine	198
II. 7. v. Cûchulainn	202
II. 7. vi. Tristan	206
II. 7. vi. a. Tristan chez Thomas de Bretagne	208
II. 7. vi. b. Tristan chez Béroul.....	210
II. 7. vi. c. Tristan chez Marie de France.....	211
II. 7. vi. d. Tristan dans La Folie de Tristan, version d'Oxford	212
II. 7. vi. e. Tristant chez Eilhart d'Oberg.....	216
II. 7. vi. f. Tristan chez Gottfried de Strasbourg	219
II. 7. vi. g. Tristram chez Frère Robert	224
II. 7. vi. h. Sire Tristrem	228
II. 7. vi. i. « Tristan Ménestrel », dans Gerbert de Montreuil, La Continuation de Perceval	231
II. 7. vi. j. Conclusion	234
II. 7. vii. Merlin	235
II. 7. viii. L'Île d'Avallon ou des Pommiers	239
II. 7. ix. Taliesin.....	242
II. 8. Milieux scandinaves	245
II. 8. i. Høtherus	245
II. 8. ii. Hatherus	248
II. 8. iii. Gunnar.....	251
II. 8. iv. Eggthér	259
II. 8. v. Hugleik	260
II. 8. vi. Mördr la Viole	262
II. 9. Milieux germains : Volker.....	264
II. 10. Caucase	271
II. 10. i. Syrdon.....	271
II. 10. ii. Soslan.....	278
II. 10. iii. Batradz.....	283
II. 11. Allemagne moderne : Siegfried.....	287
II. 12. La Bible.....	297
II. 12. Interlude. Remarques générales sur les instruments de musique dans la Bible	297
II. 12. i. La descendance de Lémek	309
II. 12. i. a. Texte de référence : version hébraïque	309
Youbal et Yabal	310
Tubal-Caïn	311
Les paroles de Lémek	312
La question des couches rédactionnelles	313
Première fonction.....	317
Le 'ougav	318
Héros civilisateurs ?.....	325
Toutes les avancées culturelles de la Genèse sont-elles trifonctionnelles ?	329

De la marginalité I : les anges déchus.....	332
Conclusion sur le texte hébreu.....	337
II. 12. i. b. Première variante : le Commentaire rabbinique de la Genèse.....	339
II. 12. i. c. Deuxième variante : les Légendes juives.....	342
II. 12. i. d. Troisième variante : le Targum du Pentateuque.....	343
II. 12. i. e. Quatrième variante : la Postérité de Caïn de Philon d'Alexandrie.....	345
II. 12. i. f. Cinquième variante : le Livre des Antiquités Bibliques.....	348
II. 12. i. g. Sixième variante : les Livres de Théophile d'Antioche à Autolykos.....	350
II. 12. i. h. Septième variante : le Roman pseudo-clémentin.....	353
II. 12. i. i. Huitième variante : Sur la Genèse de Didyme l'Aveugle.....	355
II. 12. i. j. Neuvième variante : une tradition rapportée par Gérard de Nerval.....	358
II. 12. i. k. Première variante aberrante : la chronique de Tabarî.....	362
II. 12. i. l. Autres versions aberrantes : ailleurs dans le monde arabe.....	364
II. 12. i. m. Commentaire du Livre de la Genèse de Martin Luther.....	371
II. 12. i. n. Commentaire de Jean Calvin.....	373
II. 12. i. o. Référence aux fils de Lémek chez Dietrich Bonhæffer.....	376
II. 12. i. p. Conclusion.....	379
II. 12. ii. David.....	382
II. 12. ii. a. Le personnage de David est-il explicitement trifonctionnel ? L'exemple de l'oracle de Nathan.....	384
II. 12. ii. b. Triades fonctionnelles dans les Livres de Samuel.....	386
II. 12. ii. c. Structuration globale du personnage de David dans les Livres de Samuel. Les symboles des trois fonctions et le passage d'une fonction à l'autre.....	390
II. 12. ii. d. Triades fonctionnelles dans les Livres des Chroniques.....	394
II. 12. ii. e. Structuration globale du personnage de David dans les Livres des Chroniques.....	397
II. 12. ii. f. Les trois péchés et les trois fléaux divins en 2 Samuel et dans les Chroniques.....	398
II. 12. ii. g. David et la musique.....	401
Liens entre David et d'autres héros indo-européens : David et son <i>kinnor</i> , un cas de <i>furor</i> ?.....	402
Liens entre David et d'autres héros bibliques : De la marginalité II, les marques de la première fonction : la rousseur et le <i>kinnor</i>	404
Un indice d'orientation idéologique : 2 Samuel 6, 5 et 1 Chroniques 13, 8.....	406
Utilisation des termes musicaux en Samuel-Rois et Chroniques-Esdras-Néhémie : la musique au palais ou la musique au Temple ?.....	410
La symbolique des trompettes : parallélismes entre le transfert de l'Arche et le sacrifice de purification du Temple.....	414
II. 12. ii. h. David dans les Psaumes 57, 71, 92, 108 et 144.....	419
II. 12. ii. i. David dans le Psaume 151.....	423
Le quatrain de Prudence sur David : une reprise du Psaume 151.....	431
II. 12. ii. j. David dans le Livre des Antiquités Bibliques.....	432
II. 12. ii. k. David dans trois traditions dans le monde arabe.....	435
II. 12. ii. l. Conclusion.....	441
L'hypothèse de l'hypostase appliquée à YHWH.....	447
Les Kinnaras ?.....	448
II. 13. Finlande et Estonie.....	450
II. 13. i. Väinämöinen.....	450
II. 13. ii. Kalevipoeg.....	464
III. Le sens du symbole de l'instrument de musique à cordes.....	470

III. 1. La corde	477
III. 2. Le processus de civilisation	480
III. 3. Le temps	483
IV. Conclusions.....	497
Bibliographie.....	508
Note sur l'utilisation du « tableau synthétique des trois fonctions » (joint en annexe) .	577
Tableau synthétique des trois fonctions (1^{ère} partie : triades reconnues et publiées)	I
Tableau synthétique des trois fonctions (2^{ème} partie : nouvelles triades proposées)....	LXI
Index des instruments de musique dans la Bible, par instrument	CX
Index des instruments de musique dans la Bible, par livre	CXIV
Généalogie d'Adam à Abram.....	CXVII
Analyse trifonctionnelle de l'oracle de Nathan.....	CXIX

Avertissement

Dans les notes de bas de page, nous avons utilisé deux façons différentes de présenter les références bibliographiques.

L'une concerne les lieux bibliographiques que nous avons consultés : le nom des auteurs est en majuscules ; le titre des ouvrages ou des revues est en caractères gras ; le titre des articles ou des contributions est mis entre guillemets. Toutes les références de ce type sont présentées intégralement dans notre bibliographie.

Lorsque nous mentionnons le titre d'une œuvre en italiques, c'est pour la désigner dans sa globalité et lorsque nous donnons son titre en gras, c'est pour renvoyer à ses références bibliographiques données dans notre bibliographie.

L'autre concerne les citations de lieux bibliographiques secondaires eux-mêmes cités par les auteurs que nous avons consultés ; nous avons suivi la présentation adoptée par les auteurs consultés, en reproduisant à l'identique la référence bibliographique qu'ils donnent, selon les conventions que chacun a observées. Nous avons rajouté quelques informations qui pourraient permettre de retrouver le document plus facilement. Nous n'avons pas toujours pu rassembler avec certitude l'ensemble des informations permettant une lecture simple de ces données bibliographiques secondaires, ou encore que nous n'avons pas pu comprendre les données présentées, mais nous les reprenons tout de même afin de permettre à d'autres lecteurs de les avoir à leur disposition.

Etant donnée la pluridisciplinarité de notre étude, nous avons préféré ne pas utiliser d'abréviation, afin de permettre à chaque lecteur de ne pas se perdre entre les différents auteurs. Pour la même raison, nous n'avons pas utilisé « *op. cit.* » ; nous n'avons pas non plus donné les références complètes des livres lors de leur première mention en note de bas de page : la mention systématique du titre permet de se reporter directement et dans tous les cas à notre bibliographie.

L'orthographe des noms des personnages mythologiques est amenée à varier. Dans les citations, nous reprenons exactement l'orthographe et la ponctuation de l'auteur cité. Nous avons pratiqué l'homogénéisation de l'orthographe dans les parties que nous avons rédigées, mais nous avons également utilisé différentes orthographe selon les sources utilisées. Par exemple, « Tristant » fera référence au texte d'Eilhart d'Oberg, « Tristram » à celui de Frère Robert, tandis que « Tristan » fera référence d'une part aux textes utilisant cette orthographe, mais aussi au mythe global de Tristan.

La lettre hébraïque *šin* a été transcrite par le caractère *š* lorsqu'il s'agissait d'un terme technique, mais par les caractères *sh* lorsqu'il s'agissait d'un nom propre, selon l'orthographe choisie dans la **Nouvelle Bible Segond**, ou lorsque l'auteur cité l'avait déjà transcrit de cette façon. Les citations de la *Bible* en français, sauf indication contraire, sont tirées de cette **Nouvelle Bible Segond**.

I. Introduction

Georges Dumézil a passé sa vie à étudier la question de l'idéologie trifonctionnelle des Indo-Européens. Rappelons-en tout de suite quelques principes de base¹. La spécificité des trois fonctions indo-européennes n'est pas d'être une réalité sociale, mais une idéologie exprimée² par un fond et une forme associés. Cette idéologie trifonctionnelle forme un système dans lequel les trois fonctions se répondent mutuellement pour former un tout. Ce système³ a ses origines dans un lointain passé, certainement préhistorique⁴. Nous ne pouvons donc pas avoir accès à l'origine de l'idéologie trifonctionnelle, mais seulement à des expressions tardives de cette pensée, qui prennent l'allure d'un héritage intellectuel très varié. Le système trifonctionnel, ou structure tripartite, est une aide, une armature didactique, un alibi sur lequel des symboles sont placés afin de développer une idée centrale, d'ordre social, politique, religieux, mythologique ou institutionnel. Les trois fonctions, « comme des instruments conceptuels »⁵, formant un système, doivent répondre à l'impératif d'homogénéité : trois objets, trois personnages, trois idées, trois lieux, trois actions... se concentrant autour de la même problématique⁶. Cet impératif respecté, nous pouvons considérer qu'un système fonctionne. L'idéologie trifonctionnelle ne concerne pas l'intégralité de la pensée indo-européenne, loin s'en faut. Elle ne trouve que rarement des applications concrètes, avérées et conformes aux modèles textuels, elle est surtout un « idéal »⁷.

Il arrive que des variantes apparaissent, parfois à quatre fonctions, parfois avec une première fonction à deux aspects⁸. Il n'en reste pas moins que de tels

¹ Dernièrement, une « histoire de la recherche » sur le travail de Georges Dumézil a été encore donnée : TAROT, C., **Le Symbolisme et le Sacré...**, pp. 345 à 368, avec une nouvelle critique pp. 515 à 540.

² DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 23 et **Mariages Indo-Européens...**, pp. 79 et 80.

³ Le système trifonctionnel, comme tout système social, qu'il soit idéalisé ou pas, est l'image d'une société pensée comme un tout vivant, dans lequel chaque élément participe à sa stabilité et à son maintien et dans lequel aucun conflit ne peut perdurer. Le système s'entretient notamment par la validation permanente des institutions sociales et des rituels religieux. Voir RADCLIFFE-BROWN, A. R., **Structure and Function in Primitive Society**, pp. 178 à 226. Voir aussi la discussion de la notion de « système » ou de « structure » par FUGIER, H., « Quarante Ans de Recherches sur l'Idéologie Indo-Européenne : la Méthode de M. Georges Dumézil », pp. 362 à 371.

⁴ Il n'est pas besoin de préciser davantage, puisque la mythologie a évolué et qu'il est absurde de chercher le mythe originel, ce dernier étant constitué de toutes les versions existantes au fil du temps.

⁵ SPERBER, D. et SMITH, P., « Mythologiques de Georges Dumézil », p. 584.

⁶ DUMEZIL, G., **Mythes et Dieux des Germains...**, « Introduction », p. 10 ; **L'Héritage Indo-Européen à Rome...**, « Introduction », pp. 34 à 39 et **Mythe et Epopée...**, I, « Conclusion », pp. 630 et 631.

⁷ *Idem*, **Mythe et Epopée...**, I, p. 15.

⁸ Voir par exemple la proposition d'annexer une double quatrième fonction, encadrant, par une opposition interne (un positif contre un négatif), toute la structure : (F4+) roi, (F1) prêtre, (F2) guerrier, (F3) producteur, (F4-) esclave : ALLEN, N. J., « Romulus and Bhîshma. Structures Entrecroisées », p. 22.

systèmes sont à mettre en relation avec l'idéologie trifonctionnelle. Tout simplement, des auteurs ont innové, se sont distanciés, ou ont ignoré (sciemment ou non) l'idéologie primitive, dont ils étaient les héritiers (sciemment ou non). C'est la preuve de la vivacité et de la prégnance de cette idéologie.

Cette idéologie est dite « indo-européenne » car, même si dans certaines cultures, la société ou la pensée peut se structurer en trois catégories semblables à celles de l'espace indo-européen, ces sociétés, d'une part, ne sont que des exceptions dans leurs champs culturels et, d'autre part, elles n'expriment pas cette idéologie de la même façon dans leurs relations sociales ni même dans leurs mythologies. La tripartition indo-européenne s'exprime de la même façon dans un espace et un temps communs nulle part égalés ailleurs⁹. En risquant une tautologie, nous pourrions dire que la tripartition indo-européenne est spécifique car elle répond à un type indo-européen, différent d'autres tripartitions occasionnellement rencontrées ; les nombreux exemples étudiés par Georges Dumézil et ceux qui l'ont suivi pourront éclairer cette tautologie et lui donner du sens.

Nous avons consulté les études sur l'idéologie trifonctionnelle des Indo-Européens pour en faire un tableau synthétique, certes incomplet, mais déjà assez fourni. Puis, éveillé par une proposition de Georges Dumézil à la suite de plusieurs de ses esquisses¹⁰, nous avons recherché dans la littérature ancienne indo-européenne (de façon à couvrir le plus grand nombre de régions distinctes, dont la littérature traditionnelle nous est parvenue : Iran, Inde, Grèce, Rome, Arménie, espace germanique, espace celtique, Scandinavie, mais aussi dans le Caucase) les textes où la musique et l'idéologie trifonctionnelle pourraient être mises en relation et former un système se réclamant de l'héritage trifonctionnel. Il s'agissait de vérifier si d'autres Apollons (personnages trifonctionnels et musiciens) pouvaient exister ailleurs. Les genres principaux utilisés ont été surtout les épopées et les hymnes, mais les textes poétiques ou le théâtre ont également donné des traces intéressantes et exploitables. Cette démarche empirique a toute sa valeur dans la mesure où nous abordons un domaine connu, mais sous un nouvel angle ; il faut donc collecter à nouveau des données, afin de vérifier si le champ n'est pas plus ou moins large que

⁹ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, I, p. 630 : « Dans aucun autre cas, on n'a l'occasion de suivre, parfois pendant des millénaires, les aventures d'une même idéologie dans huit ou dix ensembles humains qui l'ont conservée après leur complète séparation. ».

¹⁰ *Idem*, *Apollon Sonore...*

le champ déjà connu de la trifonctionnalité : pour notre sujet, il s'agira de vérifier si l'hypothèse que nous allons formuler se retrouve de façon identique dans un espace indo-européen hégémonique ou si ce n'est qu'un phénomène anecdotique, aléatoire ou encore non spécifique aux Indo-Européens. Rappelons que l'empirisme a également été le mode de travail de départ de Georges Dumézil et que sans cette démarche, la découverte de la répartition trifonctionnelle n'aurait pas forcément pu avoir lieu.

En procédant à une recherche des instruments de musique qui pourraient être en lien avec l'idéologie trifonctionnelle dans les textes fondamentaux des cultures indo-européennes (textes religieux, mythologiques, poétiques ou encore épiques), nous avons trouvé un nombre assez conséquent de possibilités de rapprochements, que nous détaillerons par la suite, non seulement dans l'espace indo-européen mais aussi chez certaines cultures ayant avoisiné des Indo-Européens ou ayant entretenu des contacts culturels et commerciaux avec ces derniers. Cela soulève de nombreuses questions :

-quelles sont les influences culturelles qui ont permis de retrouver si largement cette combinaison de symboles ? Pouvons-nous donner des dates et des circonstances favorables à des échanges culturels au sein de l'espace indo-européen mais aussi avec les cultures limitrophes ?

-les systèmes développés sont-ils cohérents ? L'idéologie trifonctionnelle est-elle préservée, modelée, ou encore sacrifiée aux dépens de nouveaux impératifs idéologiques ?

-quelles sont les significations symboliques ? Que représente l'instrument de musique ? Pourquoi est-il, comme nous le verrons, toujours un instrument à cordes ? En quoi la structure trifonctionnelle s'en trouve-t-elle sémantiquement enrichie ou modifiée ?

Notre démarche consistera à accumuler des données concernant l'hypothèse que nous formulerons ci-dessous, puis à analyser ces données en vue d'en faire des arguments, voire des preuves. Nous essaierons de proposer de nouvelles catégories d'interprétation. Néanmoins, le rassemblement des données ne peut tenir lieu de preuve, car, entre autres raisons, il ne pourra jamais être exhaustif. Nous verrons que cette accumulation de preuves n'empêche en rien la divergence des interprétations possibles pour chaque texte. En effet, les données ne concordent pas toujours

parfaitement. De plus, le rassemblement de faits, s'il est artificiellement provoqué, crée un fait nouveau apparenté à une illusion et ce rassemblement de faits ne peut prétendre être une méthode valable. Il nous faudra toutefois procéder de la sorte, afin de fournir une base de travail, d'établir un ensemble de faits (puisque nous nous intéressons précisément à des faits qui nous paraissent en lien les uns avec les autres), pour revenir ensuite à notre hypothèse. Nous pensons faire de cette démarche une méthode légitime de recherche, dans la mesure où elle est explicite et assumée.

La limitation géographique de notre champ de recherche se justifie par la présence de structures trifonctionnelles. Nous nous intéresserons à quelques occurrences en dehors de l'espace indo-européen, qui se justifient par l'utilisation de la structure tripartite. Même si le Japon, d'après quelques études d'A. Yoshida¹¹, peut présenter des traces d'influence indo-européenne et trifonctionnelle, nous n'y avons pas trouvé à ce jour d'interaction avec la musique. En Afrique, la répartition trifonctionnelle, même si elle peut trouver des concrétisations sociales à certains endroits, n'est pas exprimée de la même façon que dans les textes indo-européens. L'usage des instruments de musique à cordes en Afrique est également sujet à une toute autre construction intellectuelle et symbolique¹², indépendante de l'idéologie trifonctionnelle indo-européenne et variée au sein même de l'ensemble africain. En Egypte ancienne, les textes, les nombreuses représentations ou encore les instruments d'époque ne nous permettent pas de rapprocher la musique d'une quelconque répartition trifonctionnelle¹³. En Amérique précolombienne, le sujet ne peut pas avoir de pertinence, étant donné que l'instrument de musique à cordes (puisque c'est de cet

¹¹ Dont YOSHIDA, A., « La Mythologie Japonaise. Essai d'Interprétation Structurale » (trois articles) et « Dumézil et les Etudes Comparatives des Mythes Japonais ».

¹² Voir par exemple les quelques articles suivants : BAROIN, C., « Le Luth chez les Toubou : Approche Comparative et Evolution » ; GRIAULE, M. et DIETERLEN, G., « La Harpe-Luth des Dogon » ; ZAHAN, D., « Notes sur un Luth Dogon » ou encore l'exemple de FRAZER, J. G., **Le Rameau d'Or**, vol. I, p. 100, au sujet des Galelareese (Philippines).

¹³ Les nombreuses études de Hans Hickmann donnent à connaître beaucoup d'éléments sur la musique en Egypte ancienne. Mentionnons aussi une triade relevée par LAMBERT, J., « La Dame et les Jumeaux... », p. 116 : Râ, Horus et Isis, triade qui est « déplacée » en Egypte, mais qui ne semble pas former un système explicite.

instrument dont il s'agit précisément) n'était pas connu¹⁴. L'Asie du Sud-Est et l'Océanie ne révèlent *a priori* aucune forme de tripartition et l'instrument de musique à cordes n'y a pas du tout la même valeur. Nous avons essayé d'élargir le plus possible le domaine de notre enquête, il s'avère à la suite de cette tentative, que nous devons considérer l'espace indo-européen, la littérature biblique et les traditions qui l'accompagnent, les traditions orales de Finlande, d'Estonie et du Caucase. Evidemment, nous ne sommes pas à l'abri d'une attestation présente en dehors et ni même au sein de ces différents domaines et qui nous aurait échappé.

Afin de donner une certaine idée de la répartition trifonctionnelle et toujours dans une préoccupation d'introduction à notre travail, nous commencerons par rappeler les symboles que chaque fonction peut être amenée à utiliser. Il s'agit d'un exercice totalement abstrait, qui ne peut être efficace que s'il est suivi d'une recontextualisation des données, telle que nous la proposons dans notre tableau synthétique en annexe. Cet exercice est néanmoins utile, puisqu'il nous montre quels aspects peuvent prendre chacune des trois fonctions et nous donne des indices pour en découvrir d'autres.

Nous préciserons les choses quant à la délimitation géographique et culturelle du champ de recherche ; nous essaierons de donner un état des lieux sur la question de la musique dans la tripartition puis nous formulerons notre hypothèse en établissant quelques règles de vérification de notre hypothèse par la réfutation.

Pour préciser la méthode d'approche des données collectées, nous mettrons en parallèle le mythe et la musique : nous déterminerons quelles sont les similitudes entre leurs modes de fonctionnement. Il s'agit d'éclairer mutuellement ces deux notions. Malgré l'utilisation de catégories très générales, nous montrerons qu'il n'est pas inintéressant de passer par cette étape, puisque nous traitons bien d'une

¹⁴ Le vide des manuels d'histoire de la musique à ce sujet est révélateur. Nous remercions Claude Lévi-Strauss de nous assurer de ce fait (communication personnelle du 15 mai 2006). En revanche, nous devons mentionner l'existence d'un arc musical chez des Indiens de Californie, mais qui ne s'utilise que dans l'intimité : le son n'est perceptible que par le joueur qui tient la corde par les dents ; il ne s'agit que d'un type anecdotique, cet arc n'est qu'une dérivation de l'arc de chasse, puisque la corde est mise en branle par une flèche, tout arc convient pour ce faire et aucun arc n'est construit expressément pour des vertus musicales présumées. De plus, cette attestation date du début du XX^e siècle et ne prouve pas que l'usage de l'arc musical des Indiens Californiens soit ancien : ANGULO, J. de et BECLARD D'HARCOURT, M., « La Musique des Indiens de la Californie du Nord », p. 194. Voir aussi HARCOURT, M. et R. d', « La Musique dans la Sierra Andine de La Paz à Quito », pp. 23 et 30 : les instruments à cordes ont été introduits par les Espagnols, les Sud-Américains en ont obtenu le *charango*. Pour l'utilisation des autres instruments de musique dans un cadre religieux, voir par exemple : BOTH, A. A., « Music: Music and Religion in Mesoamerica ».

problématique centrée sur l'expression d'une pensée, qui se veut mythologique. Peut-être trouverons-nous dans cette comparaison des arguments pour expliquer la présence de la musique dans une mythologie. Plus certainement, nous établirons des critères d'analyse pour une méthode d'approche des mythes, à la lumière d'analyses structurales et sémiologiques des œuvres musicales, et inversement.

Puis, le nouveau travail de recherche débutera avec l'analyse des sources textuelles issues de l'espace indo-européen que nous avons repérées. Nous nous demanderons :

-si nous y trouvons une structure, sinon correspondant à la structure trifonctionnelle, du moins proche de cette dernière ;

-quelle est la place de la musique dans cette structure, par quoi est-elle représentée ;

-quelle est la signification de cette structure ;

-et pourquoi la musique y est-elle insérée ?

Il s'agit d'avoir la vue la plus large possible sur la présence de l'instrument de musique dans cette structure indo-européenne, afin de pouvoir en dégager des lignes directrices. Notre méthode consistera ici à collecter des textes anciens qui portent sur les instruments de musique. Lorsqu'un instrument apparaît, nous vérifions le contexte dans lequel il apparaît et nous avons retenu les textes qui pourraient à *première vue* se développer d'après la structure trifonctionnelle. L'objectif est de vérifier pour chaque personnage 1° si le contexte fait bien référence à la structure trifonctionnelle et 2° dans quelle mesure cette structure fonctionne. Ce n'est pas parce que nous considérons que notre analyse a penché en faveur de l'héritage trifonctionnel que nous étudions un personnage, mais c'est bien parce que nous avons un soupçon. De plus, nous sommes préoccupé par la symbolique de l'instrument de musique et nous pensons pouvoir enrichir notre recherche par l'étude de cet instrument quel que soit le contexte dans lequel il apparaît, surtout lorsque ce contexte paraît relatif à notre angle d'approche.

Les dernières données présentées seront celles qui ont été relevées en dehors de l'espace indo-européen : nous en viendrons alors aux données bibliques non sans introduire ce domaine par une courte étude sur les instruments de musique de la *Bible*, afin de mieux apprécier leurs valeurs symbolique, sémantique, rituelle et historique, sans pour autant laisser de côté quelques considérations organologiques

qui pourraient se révéler utiles¹⁵. Nous pourrions alors traiter des deux textes que nous avons retenus au vu de leur pertinence vis-à-vis de notre problématique : le texte sur les trois fils de Lémek et le cycle de David, en tenant compte de la réception de cette mythologie dans les cultures juive, chrétienne et musulmane. Nous nous demanderons alors si les textes qui sont à notre disposition témoignent du même souci, à savoir d'exprimer, par une structure trifonctionnelle, une idée quelconque, et si oui, quelle est cette idée. S'exprime-t-elle de la même façon et avec les mêmes objectifs que les structures tripartites indo-européennes ?

Notre passage en revue des données se terminera par le domaine nord-européen, avec les textes finlandais et estoniens, puisque la question de la présence de structures trifonctionnelle y a été soulevée¹⁶ et qu'un instrument de musique semble y être lié.

Un travail pluridisciplinaire est requis car c'est par ce biais que nous avons soupçonné le rapprochement entre l'instrument de musique et les trois fonctions indo-européennes ; il nous faut donc conserver cette préoccupation. Nous devons manier des outils d'histoire, d'histoire des religions, de linguistique, de philologie, d'archéologie, de musicologie, de sciences bibliques et d'anthropologie.

Pour chaque texte, nous nous demanderons quelle est la signification des triades mentionnant la musique, pour quelle(s) raison(s) l'instrument de musique est spécifiquement à cordes lorsqu'il est au sein de ces triades et ce que symbolise¹⁷ cet instrument de musique. Plus largement, nous chercherons à savoir si la relation entre musique et tripartition est un phénomène qui connaît une origine unique, ou si ce phénomène a des raisons d'exister largement pour des raisons symboliques sans avoir à remonter à une origine unique et donc commune. Par conséquent, nous

¹⁵ Que le lecteur n'y voie aucune marque de plus grande considération du texte biblique par rapport aux autres textes : notre cursus universitaire nous a permis d'approfondir le domaine des sciences bibliques et il serait dommage de se priver de cet apport de connaissances. Rajoutons que notre travail devrait comporter le même genre de paragraphe introductif sur la musique pour toutes les cultures abordées, mais nous nous trouverions alors devant une somme de travail trop grande pour qu'elle puisse être réalisée sérieusement dans le cadre de notre étude. Enfin, si nous nous permettons cet interlude, c'est aussi parce que la *Bible* (et plus précisément pour ce qui nous occupe l'*Ancien Testament*) n'est pas issue d'une culture indo-européenne et que la sollicitation d'un nouveau cadre culturel mérite quelques mises au point préalables.

¹⁶ DUMEZIL, G. et OLLENDER, M., *La Diaspora des Indo-Européens*, « V. Les trois fonctions et la nature des choses », 8'00'' à 10'24'' ; DUMEZIL, G., *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, pp. 209 à 218 ; *Le Roman des Jumeaux...*, pp. 169 à 174 et AALTO, P., « The Tripartite Ideology and the Kalevala » ; PUHVIL, M., « Songs of Creation among the Fenno-Ugrians around the Baltic », pp. 1 à 3 et 12, d'après Krohn, Julius, *Kalevalan Toisinnot*, I (Helsinki, 1888), n°. 212. Nous y reviendrons.

¹⁷ Il s'agit bien d'un symbole : ce qui joué sur cet instrument n'est jamais précisé. L'important est donc l'instrument, et non pas la musique en elle-même, même s'il s'agit bien d'un instrument... de musique.

devrons réfléchir à la possibilité pour l'instrument de musique d'être un symbole relatif à un mytheme particulier, ou bien nous demander s'il peut servir à plusieurs orientations fonctionnelles.

I. 1. L'idéologie trifonctionnelle : état des lieux

Aucune méthode de travail synthétique sur les répartitions trifonctionnelles n'est encore publiée et elle ne semble pas être en projet. Elle serait pourtant tout à fait souhaitable, car le point mérite d'être fait sur les connaissances, les hypothèses, les résultats dont nous disposons à ce jour et sur les pistes qu'il reste à explorer et dont la communauté scientifique a une petite idée¹⁸. C'est dans cette optique qu'une petite synthèse des spécificités de chaque fonction d'après les études sur la trifonctionnalité s'impose. Cette modeste synthèse est présentée sous sa forme contextualisée dans la première partie du tableau que nous mettons en annexe. Mais ici, il est indispensable de pouvoir identifier chaque fonction selon les valeurs, les attributs et les symboles qui la représentent, afin de pouvoir vérifier si une autre triade ignorée par G. Dumézil correspond avec ce système ou cette structure, et si un nouveau symbole pourrait y être inséré, étudié et comparé. Les origines géographiques et historiques des éléments recensés ne seront pas mentionnées ici, afin de se concentrer sur les symboles et de préserver une ouverture au comparatisme.

Il s'agit de procéder à un démantèlement, d'extraire chaque fonction de son système pour arriver à son expression la plus simple. Nous arriverons donc à une expression artificielle, stérile en soi et qui ne pourra retrouver son sens intégral que si elle est à nouveau mise en rapport avec les deux autres fonctions dans une structure génératrice de significations. Cela nous permettra de démontrer la grande variété des symboles utilisés, voire même, à première vue, leur opposition¹⁹. Ainsi, nous verrons que chaque culture ayant développé des structures trifonctionnelles utilisait des

¹⁸ Dans ce sens, utile et bien documenté, mais trop précocement publié : LITTLETON, C. S., **The New Comparative Mythology...**

¹⁹ Par exemple, nous trouvons dans la première fonction à la fois le lion et le mouton et ce même lion se retrouvera également dans la deuxième fonction. Ceci n'est pas sans soulever de gros problèmes : comment comprendre ce qu'est un chasseur : un utilisateur d'arme ou un pourvoyeur de nourriture ? Et le forgeron : un artisan ou quelqu'un qui produit des armes ? Tout dépendra du contexte.

symboles propres à son univers de pensée, mais que ces symboles, malgré leur apparente variété, étaient choisis pour des raisons similaires.

Rappelons à nouveau que l'existence d'une structure trifonctionnelle est conditionnée par l'impératif d'interactions entre les fonctions dans un objectif partagé : développer une idée commune. Les trois fonctions doivent constituer un système qui se nourrit et se réalise de lui-même, qui est cohérent et complet.

I. 1. i. Première fonction, répondant aux besoins du sacré²⁰

Le représentant peut assumer des charges de prêtre, de brahmán, de juge, de magistrat religieux, de philosophe, de sage, d'écrivain, de comptable, de médecin, de poète (parfois improvisateur), d'astrologue, de gouverneur, de voyant, de politicien, de conseiller, de souverain, de protecteur céleste ou de roi.

Les activités menées par les représentants de la première fonction sont de l'ordre de la souveraineté (parfois religieuse), de la science, des études, de l'enseignement, des sacrifices, de l'organisation de la beuverie, de la libation, de l'administration (entre autres de l'ordre céleste), de l'établissement et du contrôle du respect des contrats, de la construction urbaine, de l'hospitalité, de la croissance, de l'exercice du pouvoir, de la loi morale, de l'obéissance, de la révélation, de l'oracle, de la magie, du culte, de la doctrine, de la cérémonie religieuse, de l'établissement et du maintien de l'ordre cosmique ou de la tradition, de la recherche et de la propagation de la vérité, de la pratique artistique poétique²¹ ou musicale, de la prière ou de l'incantation. Ils peuvent user de l'ivresse dans l'exercice de la sorcellerie ou du sacerdoce.

Les symboles ou attributs accompagnant parfois l'exercice de la première fonction sont : le mouton, le lion, le léopard, l'unicorne, la coupe, le cratère, le feu, la foudre, la lumière, le soleil, l'épieu, la baguette, l'arc ou l'anneau magique, la boule, le livre, le sel et la monnaie, l'or et l'argent ou l'or seul, la tête, la couronne, le nom, la montagne, la lyre ainsi que la couleur blanche.

²⁰ Mentionner les références bibliographiques pour chacun des symboles cités serait aussi fastidieux qu'inutile et encombrant. Les sources que nous utilisons sont précisées dans le tableau d'annexe.

²¹ DUCHEMIN, J., *La Houlette et la Lyre...*, pp. 10 à 84 et 145, quant à elle, a mis en relation la poétique et le pastoralisme. Dans le cadre d'un système trifonctionnel, cela paraît inadaptable, mais J. Duchemin ne prétend pas mettre en évidence des spécificités de l'idéologie trifonctionnelle, dont elle ne parle pas du tout. De notre côté, nous ne nous situons pas dans la même démarche herméneutique.

Les traits psychologiques et sociaux des représentants de cette fonction sont : la droiture, la justice, l'équité, l'honnêteté, la piété, le respect, l'intelligence, la raison, la noblesse, l'intérêt pour la bonne conduite, le refus de la jalousie, la force et la perfection spirituelle, l'excellence, la majesté, la modestie, le bon sens, la soumission ou la prudence.

Ce qui va à l'encontre de la première fonction relève de l'orgueil, de la sédition, de la tyrannie.

I. 1. ii. Deuxième fonction, répondant aux besoins de la défense

Le représentant peut assumer des charges de guerrier, de manieur d'armes, de militaire, de gardien, de cavalier, de fantassin, de général ou de sportif.

Les activités menées par les représentants de la deuxième fonction sont de l'ordre de la protection du peuple ou du trône royal, de l'élaboration et de la transmission de la technique militaire, de la stratégie, de la propriété du sol, de la diplomatie (gestion des territoires par l'exercice de la force), de la recherche de la victoire sur des ennemis visibles ou invisibles, de l'exercice de l'esclavage, de l'affrontement, du combat, du simulacre de combat, de la lutte athlétique, de la course, de la riposte ou de l'administration de l'atmosphère proche. Ils peuvent user de l'ivresse dans l'exercice de la guerre.

Les symboles ou attributs accompagnant parfois l'exercice de la deuxième fonction sont : le taureau, le lion, l'ours, le loup, le cerf, le cheval, le poulain, le porc, le dragon, la hache, l'arc, le couteau, l'épée, le casque, la lance, le javelot, le marteau, la barque de guerre, le rempart, le bûcher, les démons et les génies (en tant que représentation de l'ennemi), le bronze ou l'argent, le feu, la chevelure d'or ainsi que la couleur rouge et le sang.

Les traits psychologiques et sociaux des représentants de cette fonction sont : la force, l'énergie virile, la vigueur physique ou la puissance guerrière, la bravoure, la maîtrise des sens, la morale héroïque, la gloire, la brutalité, la passion, le refus de la peur, le courage, la noblesse, la vaillance, la rapidité et l'ardeur.

Ce qui va à l'encontre de la deuxième fonction relève de la ruse, de l'attaque, de la brutalité, de la férocité, du massacre, de la défaite, de la violence et de la lâcheté.

I. 1. iii. Troisième fonction, répondant aux besoins de la nourriture

Le représentant peut assumer des charges de bouvier, d'éleveur, de laboureur, de producteur, d'agriculteur, de paysan, de fermier, de chasseur (pourvoyeur de nourriture), de commerçant, de négociant, de pourvoyeur de denrées alimentaires, d'artisan, de médecin, d'artiste musicien en contexte pastoral, de plébéien ou de membre du Tiers-Etat.

Les activités menées par les représentants de la troisième fonction relèvent de la fécondité ou de la procréation (humaine – maternité –, végétale, animale ou en général), de la nourriture, de la moisson, de la bonne venue et de la conservation des grains, de la protection du bétail, de la beauté, de la santé, de la guérison, de la vitalité, de la volupté, de la paix, de la prospérité, de l'installation, de l'hôtellerie, de la recherche de la tranquillité, du grand nombre, de l'abondance, de la profusion, de la richesse, de l'économie, de la gestion des biens et des moyens d'action, de l'expansion (démographique et économique), de l'héritage, de la croissance, de la liberté, de la création de richesse, du prêt, de la coopération et de l'entente entre les peuples, de la maîtrise de l'itinéraire, du maintien de la masse sociale et de la vie civile dans une paix vigilante ou de l'administration du sol, du sous-sol et de la mer. Ce sont eux qui s'occupent de la culture et de la cuisine des plantes indispensables à l'élaboration de la boisson provoquant l'ivresse destinée aux deux premières fonctions.

Les symboles ou attributs accompagnant parfois l'exercice de la troisième fonction sont : la charrue, le joug, le bois qui tient le soc de la charrue, la balance, le bateau, la chaussure, la sandale, l'eau, le fleuve, la graisse, le bétail, le bœuf, la vache, le sanglier, le bouc, la brebis, le chien ou le porc, le troupeau, les champs, les fruits, céréales et légumes, le pain, le lait, la corne d'abondance, la fête, le butin, le tissu, l'or, le fer, l'airain, le champ, la terre cultivée, la caravane ainsi que les couleurs bleues et vertes.

Les traits psychologiques et sociaux des représentants de cette fonction sont : la tempérance, l'insensibilité face à la calomnie (définition par la négative, signifiant l'appartenance à un groupe qui n'est pas concerné par le mensonge), le refus de l'avarice, la loyauté économique, la relation avec la gent féminine, la chance, le

désir, la lascivité, la concupiscence, le rajeunissement, le grand âge, la persuasion ou la séduction.

Ce qui va à l'encontre de la troisième fonction relève de la noyade, de la maladie, de la famine, du poison, de la jouissance d'une fille et de la cupidité.

Chaque fonction se voit revêtue d'aspects variés, pouvant très bien apparaître dans deux des trois fonctions sans que cela ne vienne créer d'incohérence : la redondance peut s'expliquer par une différence de contexte (pour l'or ou la musique par exemple) ou ne pas avoir à s'expliquer²². Les symboles fonctionnels peuvent être développés sur des textes plus ou moins longs et sont liées à un contexte général plus ou moins large ou significatif. Ce descriptif n'est pas exhaustif, notre étude permettra de l'étoffer, en vue d'une précision comme d'un élargissement.

Mircea Eliade relève que la troisième fonction peut prendre des aspects très divers, « car les expressions religieuses en relation avec l'abondance, la paix, la fécondité, sont nécessairement en rapport avec la géographie, l'économie et la situation historique de chaque groupe »²³. Ceci n'empêche pas la cohérence du système trifonctionnel, il s'agit même de l'une de ses caractéristiques fondamentales, à savoir que les fonctions se différencient non seulement par le contenu, mais aussi par les circonstances et les formes.

La cohérence du système se fait aussi entre la mythologie, la technique rituelle et la théologie. Ces trois disciplines ont été fortement liées et ne pouvaient s'élaborer et survivre que dans le cadre d'un regard mutuel permanent²⁴.

²² G. Dumézil lui-même évoquait ce phénomène : « [...] ce n'est pas moi qui me scandaliserai de voir un dieu souverain ou un dieu guerrier par exemple intervenir accessoirement en faveur des récoltes ou des troupeaux ; le contraire serait anormal » : DUMEZIL, G., *Naissance de Rome...*, p. 36.

²³ ELIADE, M., *Histoire des Croyances et des Idées Religieuses*, vol. I, § 63, « L'idéologie tripartite indo-européenne », pp. 206 et 207.

²⁴ *Ibidem*, vol. II, § 162, « L'« historicisation » des mythes indo-européens », p. 113.

I. 2. Nouveaux critères d'étude de la trifonctionnalité

I. 2. i. L'espace indo-européen et les cultures avoisinantes

Une des conditions fondamentales de G. Dumézil pour se permettre de qualifier une structure de répartition trifonctionnelle était qu'on la limite à l'espace indo-européen. Reprenons quelques-unes de ses remarques au sujet de cette limitation :

-« Il est clair que la tripartie consciente et explicite de la société ou de la partie directrice de la société en prêtres, guerriers et agriculteurs n'est pas propre au monde indo-européen. Le fait est pourtant qu'un tel mode d'organisation n'a pas le caractère d'universalité que certains prétendent. Nombre de peuples, certes, sur tous les continents, assurent les trois fonctions correspondant à cette division-type, puisqu'il n'est pas possible qu'ils subsistent autrement ; mais ils le font sans y prendre garde et sans affecter à chacune un organe – de direction ou d'exécution – particulier. [...] Dans la Bible, dans ces textes chargés d'une réflexion profonde et renouvelée sur la vie sociale et sur les rythmes du monde, on chercherait vainement, semble-t-il, une expression dialectique ou imagée du système des trois fonctions, soit du point de vue de Dieu, soit du point de vue des hommes ; ce qui domine l'idéologie, c'est bien plutôt le sentiment de l'omnivalence – moyennant la volonté divine – de chaque être et de l'équivalence de tous : le petit berger David tue le champion philistin sur la ligne de bataille et bientôt il sera l'oint du Seigneur. »²⁵

-« A ces schémas concordants, c'est en vain qu'on a cherché une réplique indépendante dans la pratique ou les traditions des sociétés finno-ougriennes ou sibériennes, chez les Chinois ou les Hébreux bibliques, en Phénicie ou dans la Mésopotamie sumérienne ou sémitique, et généralement dans les vastes zones continentales contiguës aux Indo-Européens ou pénétrées par eux : ce qu'on observe, ce sont soit des organisations indifférenciées de nomades, où chacun est à la fois

²⁵ DUMEZIL, G., *L'Héritage Indo-Européen à Rome...*, pp. 239 et 240.

combattant et pasteur ; soit des organisations théocratiques de sédentaires, où un roi-prêtre, un empereur divin est équilibré par une masse, morcelé à l'infini, mais homogène dans son humilité ; soit encore des sociétés où le sorcier n'est qu'un spécialiste parmi beaucoup d'autres, sans préséance, malgré la crainte qu'inspire sa spécialité : de près ni de loin, rien de tout cela ne rappelle la structure des trois classes fonctionnelles hiérarchisées. Il n'y a pas d'exceptions. Quand un peuple non indo-européen de l'ancien monde, du Proche-Orient notamment, semble se conformer à cette structure, c'est qu'il l'a acquise sous l'influence d'un nouveau venu de son voisinage, d'une de ces dangereuses bandes indo-européennes qui, au second millénaire, – Louvites, Hittites, Arya – se sont hardiment répandues sur plusieurs routes. »²⁶

-« Il suffit de sortir du monde indo-européen, où ces formules sont si nombreuses, pour constater que, malgré le caractère en effet nécessaire et universel des trois besoins auxquels elles se réfèrent, elles n'ont pas, elles, la généralité, la spontanéité qu'on suppose : pas plus que la division sociale correspondante, on ne les retrouve dans aucun texte égyptien, sumérien, accadien, phénicien ni biblique, ni dans la littérature populaire des peuples sibériens, ni chez les penseurs confucéens ou taoïstes, si inventifs et si experts en matière de classification. La raison en est simple, et détruit l'objection : pour une société, ressentir et satisfaire des besoins impérieux est une chose ; les amener au clair de la conscience, réfléchir sur eux, en faire une structure intellectuelle et un moule de pensée est tout autre chose ; dans l'ancien monde, seuls les Indo-Européens ont fait cette démarche philosophique et, puisqu'elle s'observe dans les spéculations ou dans les productions littéraires de tant de peuples de cette famille et chez eux seuls, l'explication la plus économique, ici comme pour la division sociale proprement dite, est d'admettre que la démarche n'a pas eu à être faite et refaite indépendamment sur chaque province indo-européenne après la dispersion, mais qu'elle est antérieure à la dispersion, qu'elle est l'œuvre des penseurs dont les brahmanes, les druides, les collègues sacerdotaux romains sont, pour une part, les héritiers. »²⁷

²⁶ *Idem*, **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 16 ; **Mythe et Epopée...**, III, appendice III, pp. 338 à 361 ; **L'Oubli de l'Homme...**, p. 322, où G. Dumézil ajoute la note 2 à la fin de cette citation : « Le récit biblique ne suggère pas que la promotion de David soit sentie comme une montée à travers les trois niveaux fonctionnels. ».

²⁷ *Idem*, **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 23.

-« Ces trois fonctions, conditions nécessaires et suffisantes de la survie, sont en effet assurées dans tout organisme, depuis les termitières des bois jusqu'aux empires de l'histoire. Mais c'est une chose bien différente que de prendre conscience de cette nécessité au point d'en tirer le cadre d'un système de pensée, une explication du monde, bref une théologie et une philosophie ou, si l'on préfère, une idéologie. [...] Dans l'ancien monde – Europe, Asie, Afrique du Nord – cette idéologie active ne se rencontre que chez les peuples parlant des langues indo-européennes et chez quelques peuples limitrophes dont on est assuré, parfois avec des précisions de dates, qu'il ont été exposés à l'influence d'Indo-Européens, comme l'Égypte à partir de ses contacts avec les Hittites et les para-Indiens de Palestine ou de l'Euphrate, ou les Finnois, dont la langue est chargée d'emprunts germaniques et indo-iraniens. En particulier, ni les sociétés sémitiques du Proche-Orient, ni les sociétés sibériennes, ni la Chine ne l'ont pratiquée [...]. Nulle part cependant, à ma connaissance, ces premières expressions n'ont été développées, n'ont fourni d'idéologie. »²⁸

-« Prenez la Bible hébraïque, monothéiste. Elle pourrait, du moins, faire en quelque endroit une analyse trifonctionnelle des moyens d'action de Dieu, elle ne l'a pas fait. »²⁹

-Encore récemment, l'idée que la tripartition n'existe pas dans la *Bible* était soutenue : « Il reste à ne pas oublier que **l'idéologie tripartie est un phénomène religieux uniquement indo-européen et préchrétien** (que l'on a vainement tenté de retrouver dans la Bible) [...] »³⁰

G. Dumézil admit tout de même l'existence de la tripartition dans la *Bible* en trois descriptions, tout en maintenant que celle-ci ne pouvait provenir que du dehors du contexte hébraïque : « Rien dans ces textes ne suppose une idéologie tripartie dont, encore une fois, la Bible ne contient d'autre expression qu'un passage de Jérémie 9, 22-23 (*Septante*, 23-24) qui ne l'énonce que pour la condamner et l'opposer à la sainte tradition israélite qui ramène tout au seul Yahvé ; et aussi le

²⁸ DUMEZIL, G., *Mariages Indo-Européens...*, pp. 79 et 80.

²⁹ *Idem*, *Entretiens avec Didier Eribon*, p. 137.

³⁰ GUYONVARCH, C.-J. et LE ROUX, F., *La Civilisation Celtique*, p. 43, c'est l'auteur qui souligne.

fameux songe par lequel s'inaugure, un demi-millénaire après Ras Shamra, le règne de Salomon. »³¹ Il faut y ajouter la définition de Dieu selon qu'il se rapporte à l'Alliance, à l'armée ou à la fécondité³².

Nous nous devons de retenir l'aveu fait en 1983 par Georges Dumézil : « [...] il y a toujours, sinon un contentieux, du moins des problèmes d'influence entre la Bible et l'idéologie tripartite indo-européenne. »³³ Cette proposition nous semble suffisamment précise pour situer le problème et en faire une base de principe. D'ailleurs, l'analyse des versets d'Ésaïe 9, 5 à 6, à la fin de *La Courtisane et les Seigneurs Colorés*, nous montre une piste intéressante de réflexion sur la présence d'éléments trifonctionnels dans la Bible : « [...] les Indo-Européens d'Asie Mineure et de l'Euphrate, les Hittites, étaient ou avaient été en rapports suivis – guerres, paix, mariages princiers... – avec les Hébreux comme avec tout le Proche-Orient. Il se peut donc que ce groupement des fonctions, ce tableau « sagesse, force, fécondité, paix », si conforme à l'idéologie tripartite des Indo-Européens, ait été inspiré par les « cours du Nord », même si tel ou tel des éléments ainsi réunis est d'origine méridionale, ou orientale, ou de tradition locale, cananéenne. Comme il est arrivé souvent, le cadre des trois fonctions se serait rempli d'éléments qui lui étaient antérieurs, mais qui, ainsi réunis, reçoivent une solidarité, une complémentarité qu'ils n'avaient pas, constituant désormais un ensemble articulé et exhaustif. »³⁴

Puis en 1984, lors d'un entretien audiovisuel³⁵, G. Dumézil insiste sur ce fait : les Sémites, conditionnés par leur histoire et leur environnement géographique désertique, n'ont pas eu à développer un système général du monde, mais plutôt la conception d'un dieu unique. Voilà qui explique en partie l'émergence d'une pensée monothéiste chez les Sémites, sans toutefois conditionner intégralement leur mythologie. L'exemple du zoroastrisme nous prouve que le monothéisme n'empêche pas l'inclusion ou même la préservation de structures trifonctionnelles. Nous verrons plus loin que c'est bien l'histoire (par l'exil à Babylone par exemple) et la géographie (leur position sur le Croissant Fertile et donc sur un espace d'échanges commerciaux et culturels) qui permettent à ces mêmes Sémites de développer ou d'intégrer des faits trifonctionnels.

³¹ DUMEZIL, G., *Mythe et Épopée...*, I, 592. Jérémie 9, 22 et 23 offre deux exemples : l'homme et Dieu, le troisième exemple se trouve en 1 Rois 3, 4 à 13 au sujet de Salomon.

³² *Idem*, « L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens et la Bible », p. 99.

³³ *Idem*, *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, p. 159.

³⁴ *Ibidem*, p. 242.

³⁵ DUMEZIL, G. et BRISEBOIS, M., *Rencontres*, émission 2 / 2, 6'40'' à 8'42''.

Enfin, dans l'ouvrage posthume de Georges Dumézil, une esquisse³⁶ concerne les chapitres 9 et 10 d'Ezéchiel, qui mentionnent six anges devant infliger des châtements à Jérusalem. G. Dumézil comparera ces six anges aux Immortels Bienfaisants (*Amāša Spānta*) de l'Iran, bien que le texte biblique ne nous donne aucune information sur les attributs ou les actions respectives de ces six anges.

Georges Dumézil admit aussi la possibilité d'une trace trifonctionnelle en Finlande, dans le *Kalevala*, lorsqu'Ilmarinen fabrique les talismans, dont le Sampo (première fonction), l'arc et le bateau (deuxième fonction), la charrue, le soc et la vache (troisième fonction). Nous verrons qu'une autre classification est possible et que le Sampo ne relève pas exclusivement de la première fonction³⁷.

J. Brough, dans un article offensif et sarcastique, s'attacha à retrouver toutes les utilisations possibles de répartitions trifonctionnelles dans la *Bible*³⁸, surtout pour critiquer la méthode dumézilienne en voulant démontrer qu'elle ne pourrait donner que des résultats aussi faciles qu'extravagants ; G. Dumézil réagit à cet article³⁹, de façon tout à fait justifiée et sérieuse, puisque J. Brough fit mention de faits qu'il manipula à son avantage (tripartition appliquée indifféremment à Dieu, aux douze tribus, aux Juges, à Jacob, à David, à Job, au roi dans les Psaumes de bénédiction, à Sédécias, à Israël, aux nations voisines d'Israël par malédiction prophétique) et en oublia d'autres, qui sont pour nous les plus flagrants. Cette polémique entre J. Brough et G. Dumézil a donné lieu à beaucoup de commentaires, mais le plus important dans cette bataille reste la différence méthodologique⁴⁰ plutôt que les résultats obtenus. Cette polémique montra combien il est périlleux de supposer que la répartition trifonctionnelle peut se trouver partout et surtout dans la *Bible*, les spécialistes restant campés sur leurs positions, leurs corpus et leurs méthodes respectifs. G. Dumézil tenait des positions fluctuantes à ce sujet, tantôt un refus radical, tantôt une acceptation laconique.

³⁶ DUMEZIL, G., *Le Roman des Jumeaux...*, pp. 185 à 193, esquisse 86, « Les tentations trifonctionnelles de l'angéologie ».

³⁷ DUMEZIL, G. et OLLENDER, M., *La Diaspora des Indo-Européens*, « V. Les trois fonctions et la nature des choses », 8'00'' à 10'24''. Voir aussi les deux esquisses sur le *Kalevala*, 10, in : DUMEZIL, G., *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, pp. 209 à 218 ; *Le Roman des Jumeaux...*, pp. 169 à 174 et AALTO, P., « The Tripartite Ideology and the Kalevala ».

³⁸ BROUGH, J., « The Tripartite Ideology of the Indo-Europeans, an Experiment in Method », pp. 69 à 85.

³⁹ DUMEZIL, G., « L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens et la Bible », pp. 97 à 118.

⁴⁰ J. Brough a en effet formé des triades sans leur donner de raison d'être : par exemple, elles ne se justifient pas par la complémentarité interne des trois termes en vue de former un système cohérent et fonctionnel.

Citons aussi l'article de Nicolas Wyatt⁴¹, qui met en évidence un élément trifonctionnel chez David (les punitions suite au recensement), l'article de Pierre et André Sauzeau⁴² sur les chevaux de l'Apocalypse et les publications de Jean Lambert⁴³, qui, tout en citant des triades bibliques plus ou moins fondées, avance l'hypothèse que les trois monothéismes méditerranéens sont les représentants des trois fonctions, identiques à celles que l'on peut retrouver dans l'espace indo-européen. L'hypothèse est intéressante d'un point de vue philosophique, c'est une lecture moderne. Mais là s'arrête la validité de son propos. Il manque en effet à ces trois religions, aux yeux des historiens des religions, l'unité de l'auteur. Les affaires de chacune de ces religions sont bien trop complexes pour que l'on puisse les réduire ainsi afin de les faire rentrer dans les cases trifonctionnelles. Par ailleurs, des récits bibliques ont pu être couverts de traditions trifonctionnelles, mais cela ne vient pas du tout prouver que ces récits aient pu être de tout temps trifonctionnels⁴⁴.

La présence de la tripartition fonctionnelle dans la *Bible*, et plus précisément dans l'*Ancien Testament*, pose un problème méthodologique important, puisque ce corpus n'est pas indo-européen. Lorsque nous trouvons dans la *Bible* une triade comparable aux triades indo-européennes, nous ne pouvons pas, sous prétexte que la *Bible* n'est pas indo-européenne, changer de méthode. Nous devons évaluer la mesure dans laquelle une triade pourrait être un héritage reçu par des cultures non indo-européennes, ou bien nous devons déterminer si cette triade résulte ou non de l'influence d'un voisin nouvellement venu. Cette évaluation n'est valable que si elle est appliquée de la même façon à toutes les cultures indo-européennes qui utiliseraient le même symbole. Mais ceci nous obligerait à présupposer l'existence d'un mythe originel qui se serait transmis au fil du temps de cultures en cultures plus ou moins voisines et donc à rechercher ce mythe originel. Travailler de cette façon a déjà été fait, les résultats ont montré que cette méthode, irrecevable, n'a qu'un seul mérite : elle révèle sa propre faille et rend caduque le contenu de l'hypothèse de départ. Tout mythe d'origine n'est qu'une construction intellectuelle moderne, une illusion de chercheur enthousiaste ; il n'existe pas. Poser l'hypothèse de son

⁴¹ WYATT, N., « David's Census and the Tripartite Theory ».

⁴² SAUZEAU, P. et A., « Les Chevaux Colorés de l'« Apocalypse »... ».

⁴³ LAMBERT, J., « La Dame et les Jumeaux... » et **Le Dieu Distribué...**

⁴⁴ Par exemple les récits d'Adam et Eve ou de Salomon dans *La Queste del Saint Graal* : GRISWARD, J. H., « L'arbre Blanc... », pp. 112 et 113.

existence, c'est poser un voile sur son sens⁴⁵. De plus, la meilleure façon de procéder au sein de l'espace indo-européen a déjà été proposée par Georges Dumézil : il suffit pour cela de considérer qu'il n'y a pas de culture indo-européenne originelle et unique (cette culture, si elle a existé à l'état unique, est morte sans laisser de testament), il n'y a qu'un héritage commun⁴⁶ dont il faut saisir les harmoniques qui résonnent ici et là dans les temps et dans l'espace⁴⁷ ; il s'agit aussi de « rendre compte des occurrences du schème trifonctionnel là où on ne le prévoit pas, c'est-à-dire en dehors du monde indo-européen »⁴⁸. Ainsi chaque texte qui sera interrogé ici doit être considéré comme un possible héritage et devra être interprété comme tel, au tamis des trois fonctions si cela est possible, car chacun de ces textes porte plus ou moins des traces de ces trois fonctions. Il n'y a pas à décider s'il s'agit d'un texte délibérément trifonctionnel ou pas, il s'agit de voir si et comment un système fonctionne ici ou là et ce qu'il nous enseigne au sujet des trois fonctions. Il faut respecter l'impératif posé par le structuralisme, à savoir, ne considérer les textes que dans leur forme dernière, qui se justifie de toutes façons par leur simple existence ; l'histoire de ces textes relève d'une autre problématique.

Ainsi, bien qu'il soit aisé de considérer que des échanges intellectuels puissent être facilités par la proximité linguistique, nous ne pouvons pas caricaturer cette facilité en en faisant une limitation impérative. Les relations interculturelles existent tout autant entre différents espaces linguistiques et les influences en sont même parfois plus facilement repérables. De plus, les espaces linguistiques sont définis par un héritage culturel commun, par un passé donc, auquel ne correspondent pas toujours les relations interculturelles au fil du temps.

Certes, des arguments (mais dont la valeur reste à prouver) sont là pour justifier une pratique qui favorise l'étude de phénomènes culturels sur des espaces linguistiques fermés. Si un champ disciplinaire a considéré utile et efficace l'élaboration de limitations, cela ne vaut que pour son champ. D'autres disciplines, parfois très proches, pourront évaluer autrement leurs limites ; une étude interdisciplinaire d'autant plus. Et quand bien même, ne pourrait-on pas accepter la possibilité d'une exception ? Le philologue aurait-il abusé des résultats de sa

⁴⁵ Au sujet du mythe, C. Lévi-Strauss dit : « Il n'y a pas de bonne version, ni de forme authentique ou primitive. Toutes les versions doivent être prises au sérieux. » : LEVI-STRAUSS, C. et ERIBON, D., **De Près et de Loin...**, p. 196. Voir surtout LEVI-STRAUSS, C., **Anthropologie Structurale**, pp. 249 à 251.

⁴⁶ DUMEZIL, G. et OLLENDER, M., **La Diaspora des Indo-Européens**, « I. Avant la dispersion ».

⁴⁷ DUBUISSON, D., « Contribution à une Epistémologie Dumézilienne : l'Idéologie », p. 130.

⁴⁸ CHARACHIDZE, G., « Hypothèse Indo-Européenne et Modes de Comparaisons », p. 218.

discipline ? Ce n'est pas un jugement sur la valeur de la linguistique ou de la philologie, au contraire : les limites posées par ces disciplines ont eu le mérite de démontrer que tous les phénomènes ne pouvaient pas être considérés de la même façon et qu'il fallait réévaluer en permanence la façon de délimiter les champs, les méthodes et les outils.

Nous devons commencer par considérer que les frontières linguistiques ne sont pas des barrières infranchissables pour les êtres humains, ni pour leurs idées. Ensuite, nous pourrions nous poser la question de l'ouverture : peut-on supposer qu'un (et donc plusieurs) peuple(s), quel(les) que soi(en)t sa(-es) langue(s), ai(en)t non pas emprunté ou acquis, mais adopté, intégré (se soient approprié serait peut-être préférable), ou encore transféré dans sa(-es) culture(s) des idées teintées de « couleurs indo-européennes »⁴⁹ ? En d'autres termes, pourquoi les Sémites ou les Finnois sont-ils différents des Danois ou des Iraniens lorsqu'ils utilisent un même symbole, un même élément de culture⁵⁰ ? Une même façon de concevoir et d'exprimer une idée ? Est-ce inconcevable, surtout si ces cultures ont été amenées à se rencontrer et à échanger ?

L'étude des champs trifonctionnels ne peut se permettre d'ignorer les influences, les emprunts, les intégrations ou les appropriations de structures proches des trois fonctions indo-européennes, voire identiques à elles, puisque les traces que nous en relevons dans les mythes, les épopées ou les hymnes sont présentes dans cette littérature précisément grâce à ce mode de propagation des idées. Les utilisations des structures trifonctionnelles (et les conséquences qui en découlent), en dehors du cadre « orthodoxe », « originel » ou « conscient » des Indo-Européens,

⁴⁹ Si nous préférons utiliser le terme « adopter » ou « transférer », c'est pour montrer que l'héritage trifonctionnel n'est pas une simple reprise à bon compte : les symboles doivent rester signifiants pour la culture qui les reçoit, et qui pourra, suivant le cas, modifier le symbole pour préserver sa signification, d'où la variation, la richesse des symboles et la possibilité de leur donner du sens par la comparaison. Ce qu'il y a d'intéressant dans le fait de trouver des traces d'héritage trifonctionnel dans la *Bible* ou dans le *Kalevala*, c'est que ces traces se détachent explicitement de toute référence à la culture à partir de laquelle l'héritage a été puisé : les symboles fonctionnent en toute indépendance de leur origine. CHARACHIDZE, G., *La Mémoire Indo-Européenne du Caucase*, p. 75, utilise l'expression « se laisser influencer sélectivement ». LAMBERT, J., « La Dame et les Jumeaux... », pp. 117 et 118 précise : « Il ne s'agit pas de partir à la recherche d'emprunts indo-européens dans la pensée juive, mais de marquer des traces de cette idéologie comme d'un matériau sur lequel, à l'occasion, des hommes soumis à de difficiles problèmes d'identité et d'appartenance se sont déterminés pour l'exclure, le contourner ou l'absorber. Pour l'émigré chez un autre et qui résiste à se dissoudre en lui, la meilleure ruse n'est-elle pas de transformer certains aspects décisifs de l'idéologie étrangère dans les canons de sa propre croyance ? L'affirmation de soi qui se précise alors dans cette résistance ne peut manquer d'avouer une *transformation* de l'idéologie d'appui, du plus grand intérêt », c'est J. Lambert qui souligne.

⁵⁰ CHARACHIDZE, G., *La Mémoire Indo-Européenne du Caucase*, pp. 7 à 18 et 106 à 114, a posé le même problème en ce qui concerne les autochtones du Caucase.

témoignent de la revendication claire et totale de l'attachement à ce type de pensée héritée.

La conception à laquelle nous serions prêt à nous rallier serait celle de Bernard Sergent : « Nul n'a prétendu, enfin, que la tripartition fonctionnelle était un monopole indo-européen. Non seulement des peuples ont été en contact avec différentes nations indo-européennes (les Svanètes du Caucase, avec les Alains ; les Egyptiens, avec les Proto-Indiens et les Hittites), en ont subi l'influence sur ce point, mais imaginer un système classificatoire à trois termes – l'esprit, la force et le nombre – n'est pas suffisamment original pour que personne d'autre sur terre n'y ait parfois pensé. De fait, on a observé des cas de tripartitions rappelant de plus ou moins près celle étudiée par Dumézil chez les Indo-Européens au Japon, en Afrique chez les Bambara, en Amérique chez les Karajá du Brésil ou les Bribri-Kabekar du Costa-Rica... Mais ce qui est original chez les Indo-Européens, c'est l'extrême importance prise par ce système de pensée, avec la richesse étonnante d'applications ou la possibilité d'expansion, ce qui n'a de parallèle nulle part ailleurs. »⁵¹

Nous profitons de ce paragraphe pour suggérer une triade à vérifier et à approfondir, mais ne comprenant pas la mention de la musique. Il s'agit de récits de création du monde originaires d'Ingrie et de Carélie (régions habitées par des peuples de langue finno-ougrienne) : l'hirondelle cherche un endroit où nicher, elle trouve trois buissons ou trois endroits gazonnés, l'un bleu, le deuxième rouge et le dernier (qui aura sa préférence) doré ou jaune⁵². M. Puhvel, qui a étudié cette mythologie, n'a pas mis en relation ces trois couleurs avec les trois couleurs fonctionnelles (blanc -I-, rouge -II- et bleu, noir, vert ou jaune -III-) reconnues pour former un système

⁵¹ SERGENT, B., *Les Indo-Européens...*, p. 341.

⁵² PUHVEL, M., « Songs of Creation among the Fenno-Ugrians around the Baltic », pp. 1 à 3 et 12, d'après Krohn, J. *Kalevalan Toisinnot*, I (Helsinki, 1888), n° 212.

trifonctionnel en Inde, en Iran, à Rome, en Allemagne ou encore chez les Celtes⁵³. Nous proposons ainsi aux spécialistes des cultures finno-ougriennes d'examiner l'éventualité d'un héritage indo-européen au sein de ce mythe.

I. 2. ii. L'art musical intégré aux structures trifonctionnelles

Le résumé linéaire et acculturé qui précède permet de saisir les points sur lesquels G. Dumézil et les continuateurs de ses recherches avaient basé leurs travaux. En toute bonne foi, aucun chercheur ne peut prétendre à l'exhaustivité. G. Dumézil a obligatoirement laissé de côté certaines caractéristiques relevant de la répartition trifonctionnelle, sans le voir, sans le savoir, sans le regretter. Notre travail souffrira du même genre de lacunes, nous en sommes conscient.

G. Dumézil avait relevé l'existence de l'aspect artistique dans la répartition trifonctionnelle et souvent au sein même de la première fonction, et ceci à plusieurs reprises :

-en comparant les Centaures grecs et les Gandharva indiens, instructeurs des musiciens⁵⁴,

-en commentant le personnage de Starkaðr (Starcatherus, chez Saxo Grammaticus)⁵⁵, qui reçut le don de la poésie et de l'improvisation par Odinn, et en commentant Odinn ou Wotan lui-même⁵⁶,

⁵³ DUMEZIL, G., **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 66 à 68 ; **Rituels Indo-Européens à Rome**, pp. 45, 53 à 56 et 63 à 72 ; **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, pp. 25 et 28 et 29 ; **Mythe et Epopée...**, I, pp. 598 et 599 ; **Idées Romaines**, pp. 220 à 223 ; **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 17 à 35 ; **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 125 et 229 à 235 ; **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 241 à 247 ; GERSCHEL, L., « Sur un Schème Trifonctionnel dans une Famille de Légendes Germaniques », pp. 74 à 90 ; « Couleur et Teinture chez Divers Peuples Indo-Européens » ; GRISWARD, J. H., « L'arbre Blanc... », pp. 111 à 120 ; GUYONVARCH, C.-J. et LE ROUX, F., **La Civilisation Celtique**, p. 200 ; HAUDRY, J., **Les Indo-Européens**, p. 41 ; **La Religion Cosmique des Indo-Européens**, pp. 10, 83 à 90 et 286 à 288 ; NAUDOU, J., « L'Analyse Ternaire de la Nature dans la Pensée Indienne », p. 25 ; SAUZEAU, P. et A., « Les Chevaux Colorés de l'« Apocalypse »... » ; SERGENT, B., « Celto-Hellenica III : Achille et Cúchulainn », pp. 187 à 190 ; **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 47 et 48 et « Les Troupes de Jeunes Hommes et l'Expansion Indo-Européenne », pp. 16 et 17.

⁵⁴ DUMEZIL, G., **Le Problème des Centaures...**, pp. 126 à 127, 150, 170, 187, 253, 259 (bien que cet ouvrage date d'avant la mise en évidence des trois fonctions, la relation entre les Centaures, les Gandharva et la musique a été ici reconnue) et **Mitra-Varuna...**, p. 35.

⁵⁵ *Idem*, **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 30 ; **Heur et Malheur du Guerrier...**, p. 98 ; **Le Roman des Jumeaux...**, p. 265.

⁵⁶ *Idem*, **Mythes et Dieux des Germains...**, p. 26 ; **Horace et les Curiaces**, pp. 23 et 24 ; **Les Dieux des Germains...**, pp. 40 à 47, 56 et 57 et **Mythe et Epopée...**, II, p. 29.

-en analysant les trois fils de Tigrane (Bab, Vahagn et Tiran) : Bab prend le rôle de « représentant mythique d'anciennes confréries sacerdotales, de musiciens sacrés... »⁵⁷,

-en relatant le mythe de Syrdon⁵⁸,

-en étudiant Apollon⁵⁹,

-en traitant des dix portes du monde des morts chez Silius Italicus, la quatrième servant à accueillir les artistes, hommes de cultures et poètes qui ont pour maître Phoebus⁶⁰,

-en citant *Manu*, X, 46 à 50, où l'on voit comment les artisans (dont les musiciens) sont issus des croisements des trois classes traditionnelles (les musiciens ayant des ascendances brahmaniques)⁶¹,

-en mettant en relation Syrdon et Hermès⁶²,

-en signalant l'analyse de M. Aalto sur une variante du *Kalevala*, qui relate la production de trois objets par Ilmarinen : une épée, un étalon (de labour) et un instrument de musique⁶³ ;

-plus loin, dans le même ouvrage⁶⁴, G. Dumézil cite l'histoire d'Isfandiār, qui se débarrasse d'une magicienne encombrante, et pour ce faire, utilise trois moyens trifonctionnels, mais il inaugure auparavant son « assaut » par un jeu de guitare ; certes, ceci ne relie pas la guitare à la première fonction, mais il y a tout de même promiscuité.

Dès 1956, Lucien Gerschel note que, dans une légende germanique, la première fonction revêt un caractère musical (jodle, sifflement, violon, guitare...) en même temps que magique (attirance des animaux, mouvement de tables...)⁶⁵. En 1961, les frères Rees étudient les figures de Lug Samildanach et de Taliesin en mettant l'accent tout au long de leur ouvrage sur l'importance du barde et de sa harpe⁶⁶. En 1963, J. de Vries avait relevé de son côté le fait que le dieu celte Dagda

⁵⁷ *Idem*, **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 251 et 252.

⁵⁸ *Idem*, **Loki**, p. 149.

⁵⁹ *Idem*, **Apollon Sonore...**

⁶⁰ *Idem*, **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 51 à 54.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 204 et 205.

⁶² *Ibidem*, p. 227.

⁶³ *Idem*, **Le Roman des Jumeaux...**, p. 172, d'après AALTO, P., « The Tripartite Ideology and the Kalevala », p. 22.

⁶⁴ DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 281 à 284.

⁶⁵ GERSCHEL, L., « Sur un Schème Trifonctionnel dans une Famille de Légendes Germaniques », pp. 83 et 84.

⁶⁶ REES, A. et B., **Celtic Heritage...**

possédait une harpe nommée *uaithna* et que la construction théologique de Dagda pouvait être interprétée d'après le schéma trifonctionnel⁶⁷. En 1973, D. Dubuisson arguait qu'un mythe irlandais associait une branche magique à la troisième fonction ; cette branche produisait une musique apaisante, mais ce n'était pas là son aspect le plus efficace ni ce qui justifiait sa jonction à la troisième fonction⁶⁸. En 1981, un article dans un collectif en hommage à G. Dumézil démontrait que la musique était très importante dans la tripartition et qu'elle était en relation avec la première fonction dans le monde celtique⁶⁹. En 1990, la figure de la fille de Dagda, Brigit (équivalente irlandaise de la Minerve gauloise), est analysée et rentre parfaitement dans le cadre trifonctionnel, elle est la mère des arts et des artistes⁷⁰. L'année suivante, Gaël Milin analyse Oengus, harpiste et poète, comme étant une évhémérisation de Lug⁷¹. Même si cette interprétation pose problème, retenons qu'Oengus, dans une tentative d'interprétation trifonctionnelle, présente un lien avec la musique, de façon à ce qu'il puisse même être comparé à Lug. En 2004, Bernard Sergent met en lumière le dieu trifonctionnel irlandais Lugh, qui joue les trois airs sur la harpe dans la *Seconde Bataille de Mag Tured*⁷². En 2005, Marcel Meulder signale une structure trifonctionnelle dans la troisième *Fable* de Phèdre, qui présente les caractéristiques de plusieurs oiseaux : le rossignol chante, il est associé au corbeau et à la corneille, qui prophétisent⁷³.

Il est possible que G. Dumézil ait refusé de considérer le fait musical comme une spécificité essentielle ou constitutive et surtout tant répandue de la première fonction, de façon plus ou moins volontaire. En effet, la relation entre un instrument de musique et la notion de pouvoir n'est pas évidente et pour qu'une expression soit reconnue comme trifonctionnelle, il faut que ses symboles puissent être interprétés : si l'un d'entre eux reste obscur, la structure ne peut pas être dégagée. Était-ce un terrain sur lequel il n'avait pas voulu s'aventurer ? Nous ne trancherons pas au sujet de ce soupçon offensant.

⁶⁷ VRIES, J. de, **La Religion des Celtes**, pp. 45 à 48. Voir aussi GUYONVARCH, C.-J. et LE ROUX, F., **La Civilisation Celtique**, p.182.

⁶⁸ DUBUISSON, D., « Les Talismans du Roi Cormac et les Trois Fonctions ».

⁶⁹ REES, B., « Georges Dumézil et les Traditions Celtiques ».

⁷⁰ GUYONVARCH, C.-J. et LE ROUX, F., **La Civilisation Celtique**, pp. 187 à 190.

⁷¹ MILIN, G., **Le Roi Marc aux Oreilles de Cheval**, p. 78.

⁷² SERGENT, B., **Le Livre des Dieux...**, pp. 171, 267 et 299 à 301.

⁷³ MEULDER, M., « Les Trois Fonctions Indo-Européennes dans Phèdre, *Fables* III, 18 ».

G. Dumézil a abordé un grand nombre de textes anciens et souvent dans la langue d'origine. Assez tôt, il avait pris conscience que la musique pouvait prendre place dans la première fonction, et cela chez plusieurs de ses représentants (Syrdon, Soslan et plus tard Apollon⁷⁴), ce qui l'amena à en comparer certains sur ce point précis.

Si l'instrument de musique a pu apparaître dans des analyses trifonctionnelles, cela est dû au fait que la première fonction ne se limitait pas la symbolique musicale : la structure était donc visible en dépit de l'incompréhension de la symbolique musicale. Enfin, rappelons humblement que d'autres types de symboles et d'héritages trifonctionnels sont certainement encore à découvrir et que la synthèse de cet énorme dossier ne peut pas être faite par un seul chercheur, même s'il y consacrait toute son énergie.

Bien sûr, toutes les structures trifonctionnelles ne se basent pas sur la musique. Mais dans toutes les occurrences que nous allons étudier, nous verrons que nous ne pourrions plus ignorer ce fait largement et régulièrement répandu.

La mention d'un instrument de musique livre deux choses importantes : le rôle et la signification de cet instrument dans une mythologie particulière et d'après son usage réel ; la précision d'un élément du mythe qui ne relève en rien de la musique, mais qui s'exprime par cette dernière, l'instrument étant alors un symbole dont on pourra se passer une fois celui-ci compris et assimilé.

Tout en distinguant le contenu de la forme, mentionnons encore une assertion dumézilienne : « Dans le domaine de l'art, entendons-nous, nous n'avons accès qu'à la poésie, nous n'avons accès qu'à l'épopée et éventuellement à l'histoire qui tient lieu d'épopée chez certains peuples. Mais dans l'art, nous n'avons pas d'objet dont nous puissions dire : « Il était indo-européen. » »⁷⁵ Nous verrons que nous pouvons utiliser tout de même des représentations iconographiques dénotant clairement la volonté de l'artiste de montrer trois fonctions. Nous comprenons la tendance de G. Dumézil à mettre en avant la littérature, puisque c'était la source première pour ses recherches. Mais la littérature est aussi une pratique artistique et d'autres vecteurs (artistiques au même titre que la littérature) restent néanmoins exploitables. La musique antique indo-européenne (si tant est qu'elle est définissable) n'entre pas en

⁷⁴ DUMEZIL, G., **Apollon Sonore...** et **Le Livre des Héros...**

⁷⁵ DUMEZIL, G. et BRISEBOIS, M., **Rencontres**, émission 2 / 2, 3'30'' à 4'00''. G. Dumézil tempère son propos avec l'exemple des trois statues d'Upsal, qui n'existent plus mais qui furent décrites par plusieurs voyageurs.

ligne de compte ici, pour la simple raison qu'elle ne peut pas être reconstituée⁷⁶. Nous essaierons cependant d'en retrouver des contours significatifs.

Signalons enfin un article d'Edmund A. Bowles⁷⁷, qui, malheureusement, dénote un certain manque de rigueur méthodologique. Publié en 1958 et faisant appel à la structure de la société féodale européenne, ce travail aurait dû prendre en compte les théories de la répartition trifonctionnelle, d'autant plus que son auteur l'introduit avec la mention des « *bellatores* (hommes de guerre) », des « *oratores* (gens d'Eglise) » et des « *laboratores* (travailleurs) ». Plus loin, il ajoute : « Prenant cette division comme point de départ, considérons les principaux instruments de musique qui vinrent s'associer à chacune des trois grandes classes de la société au cours de la période qui va de 1100 à 1450 »⁷⁸. Il est vrai que les recherches sur la question trifonctionnelle dans l'Europe médiévale n'avaient peut-être pas encore été publiées⁷⁹ et qu'il n'était pas aisé de faire le rapprochement pour les chercheurs qui n'étaient pas spécialistes du domaine, ou qui ne pouvaient accorder toute leur attention à ces questions bien étrangères à leur travail habituel.

La raison pour laquelle nous ne pouvons reprendre les résultats de ce travail à notre compte est que l'auteur utilise deux niveaux d'interprétation sociale : il amalgame, sans raison ni argument, la structure trifonctionnelle avec les pratiques musicales. Or, les pratiques musicales auxquelles il fait référence ne sont pas en lien avec les trois fonctions, qui ne peuvent exister qu'en étant toutes trois simultanées, complémentaires et structurées. Nous démontrerons que son affirmation de base ne trouve pas de fondement dans les textes anciens et qu'elle n'est en réalité qu'une vue de l'esprit de son auteur.

De plus, les descriptions des pratiques musicales sont sourcées, certes, mais elles sont aussi fragmentées et sociologiquement contextualisées. De ce fait, elles ne

⁷⁶ Toute tentative de reconstitution de la musique dans ce contexte est vouée à l'échec puisque cette musique n'est qu'un symbole. Si les auteurs anciens, lorsqu'ils utilisaient la musique comme un symbole au sein de structures fonctionnelles, avaient voulu faire référence à une réalité musicale totale – à une pratique réelle –, ils nous en auraient laissé des indices, or il n'en est rien. Nous pourrions même dire que l'absence d'indice est un argument en faveur de notre position.

⁷⁷ BOWLES, E. A., « La Hiérarchie des Instruments de Musique dans l'Europe Féodale ».

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 155 et 156.

⁷⁹ Ainsi, LE GOFF, J., *La Civilisation de l'Occident Médiéval*, qui traite de la répartition trifonctionnelle aux pp. 234 et 235, a été publié en 1964 ; O. Niccoli développe la triade *sacerdotes – bellatores – agricultores* en 1979 dans NICCOLI, O., *I Sacerdoti, i Guerrieri, i Contadini...*, pp. 17 à 22 et G. Dumézil la reprend à nouveau dans DUMEZIL, G., *Apollon Sonore...*, pp. 209 à 241, publié en 1982. Georges Duby a abordé le sujet, mais seulement à partir des années 1970 (*Les Trois Ordres ou l'Imaginaire du Féodalisme* date de 1978) et GRISWARD, J. H., *Archéologie de l'Épopée Médiévale...* a été publié en 1981.

peuvent pas convenir à l'étude d'une idéologie, d'une structure de pensée, qui devrait, pour pouvoir prétendre être une structure, mettre en relation ces pratiques.

I. 2. iii. Critiques, hypothèse et réfutations

Nous avons soulevé dans notre introduction le principe d'homogénéité : les trois fonctions doivent absolument être d'un ordre comparable pour pouvoir se manifester au sein d'un système qui fonctionne⁸⁰. Si tel est le cas, nous pouvons qualifier un tel système de trifonctionnel, puisant dans l'idéologie trifonctionnelle authentique, si tant est que nous puissions définir ce système par ce genre de qualificatif. C'est pour pallier ce genre de propos aventureux et périlleux que la notion d'héritage a été appliquée à la répartition trifonctionnelle, puisqu'il est certain que nous n'avons pas accès à l'origine authentique de l'expression de cette pensée et qu'il nous est impossible de vérifier la correspondance d'une expression tardive avec l'hypothétique expression originelle.

Soyons plus précis : l'homogénéité porte non pas sur la teneur de chaque fonction, mais sur la qualité de son symbole. En effet, si la première fonction peut prendre deux aspects complémentaires, comme la souveraineté magique et la souveraineté juridique avec Mitra et Varuna, cela n'implique pas que les deux autres fonctions doivent être symbolisées par un duo divin complémentaire, voire opposé. En revanche, si, au sein de la première fonction, un personnage reçoit un objet, il faudra que dans les deux autres fonctions, un objet soit dévolu à ce même personnage ou à deux autres. Des subtilités peuvent apparaître, comme dans le cas du jugement de Pâris : il est amené à choisir entre trois déesses, il choisit Aphrodite, la déesse de la troisième fonction. Le système fonctionne car il ne porte pas sur le choix de Pâris, mais sur la triple possibilité à laquelle il était confronté. L'important est donc de définir le centre sur lequel une structure se construit, la préoccupation à laquelle elle répond. Le résultat d'une structure qui fonctionne n'est pas forcément l'égalisation des trois fonctions au moment de la résolution de la préoccupation.

⁸⁰ Ce principe est déjà présent dans l'œuvre de G. Dumézil dès 1939 : DUMEZIL, G., **Mythes et Dieux des Germains...**, p. 10, où il emploie l'expression « panthéon cohérent ». Voir aussi *Idem*, **L'Héritage Indo-Européen à Rome...**, pp. 34 à 39.

Bien évidemment, il faut envisager la possibilité qu'une expression trifonctionnelle puisse être corrompue, que ce soit par un acte délibéré ou par ignorance ; ou encore qu'elle donne lieu à une réinterprétation se passant de la structure indo-européenne : l'idéologie trifonctionnelle n'était pas la seule façon de concevoir toutes choses en matière de politique, de religion ou de société. Cela aura pour conséquence qu'une expression dénaturée ne pourra plus prétendre au qualificatif de « trifonctionnelle », mais sa filiation ou sa provenance trifonctionnelle et indo-européenne n'en sera pas moins réelle. Que faire alors de ces expressions, sinon les regrouper dans l'ensemble des héritages ? Il nous semble que ce principe d'homogénéité, bien qu'il soit impératif pour définir des triades fonctionnelles, ne doit pas nous empêcher de prendre en compte les résurgences, les survivances ou les « scories » qui pourraient (voire même qui devraient) exister occasionnellement ici ou là.

Ceci n'est pas une raison non plus pour considérer que tout semblant de triade résulte d'une corruption de la structure trifonctionnelle. Il nous faudra être vigilant afin d'éviter de forcer certaines répartitions qui n'ont pas lieu d'être, mais aussi, afin de ne pas négliger les « scories » éventuelles.

Maintenant que nous avons rappelé les principaux éléments de base, nous pouvons poser notre hypothèse de départ : au sein de systèmes trifonctionnels, l'instrument de musique à cordes serait un symbole de la première fonction⁸¹, la seule qui pourrait être symbolisée par un instrument de musique. Cela nous permet de penser que des structures trifonctionnelles se trouvent en dehors de l'espace indo-européen, à savoir dans la culture finno-ougrienne ou encore dans la *Bible*, où une structure ne présente sa première fonction que par le symbole de l'instrument de musique. Ces deux cultures ne sont *a priori* pas fondamentalement concernées par l'idéologie trifonctionnelle. Il s'agit d'évaluer la pertinence de cette hypothèse en la confrontant à une analyse précise des textes de ces deux cultures.

Notre hypothèse pourra trouver une raison d'être dans le fait de donner du sens au symbole de l'instrument de musique dans la structure trifonctionnelle. Il

⁸¹ Cette hypothèse ne vaut que lorsque l'instrument de musique est inclus dans un système trifonctionnel : il va de soi que l'instrument de musique à cordes n'est pas mentionné dans la mythologie indo-européenne uniquement en rapport avec l'idéologie trifonctionnelle.

s'agit de savoir ce qu'il y a d'intéressant dans la symbolique de l'instrument de musique et ce qui vient justifier sa présence dans une structure trifonctionnelle.

La démarche scientifique impose la vérification. Elle peut se faire en renouvelant l'expérience, en confrontant les sources ou en tentant de réfuter l'hypothèse. Nous ne retiendrons pas les tentatives de réfutation de John Brough⁸² ni de Colin Renfrew⁸³, qui témoignent tous deux d'un manque de méthode flagrant frisant la malhonnêteté intellectuelle. C'est la troisième façon de vérifier notre hypothèse (tenter de la réfuter) qui pourra nous poser quelque problème. Pour y parvenir, nous pourrions vérifier si, dans les milieux indo-européens, l'instrument de musique n'apparaît pas dans les deux autres fonctions, si un instrument de musique autre qu'à cordes représente la première fonction, ou si chaque fonction n'est pas concernée par le seul instrument de musique à cordes présent dans la structure. Nous pourrions aussi vérifier si un instrument de musique ne symbolise pas le pouvoir en dehors de toute structure trifonctionnelle ou même en dehors des milieux indo-européens.

En sachant que les instruments de musique ne sont pas exclusivement relatifs à la répartition trifonctionnelle, nous devons envisager pour chaque cas que la musique réponde à une autre préoccupation.

Par ailleurs, nous nous concentrerons sur des textes très précis, et éviterons dans un premier temps de pratiquer trop d'intertextualité : la première étape est bien de définir et de s'assurer de la validité de structures trifonctionnelles au sein de cadres bien délimités. Une fois ce travail réalisé, il est possible d'envisager les répercussions de la structure au niveau du mythe global centré sur un personnage et de faire appel à plusieurs auteurs pour les confronter, les comparer et entrevoir des possibilités de complémentarité. A quelques exceptions près (Apollon, Orphée, Amphion, Tristan, les fils de Lémek et David), nous nous limiterons à la première étape, qui nous offre déjà un champ d'investigation assez large. La seconde étape requiert des connaissances très précises et approfondies des mythes, de leurs sources et de l'histoire dans laquelle ils s'inscrivent et nous ne prétendons pas maîtriser suffisamment tous ces points pour assumer une telle entreprise.

⁸² BROUGH, J., « The Tripartite Ideology of the Indo-Europeans, an Experiment in Method ».

⁸³ RENFREW, C., *L'Enigme Indo-Européenne...*, pp. 295 à 308.

Notre projet n'est pas d'établir une nouvelle liste de triades fonctionnelles dépistées grâce à la présence d'un instrument de musique ; nous désirons seulement proposer des interprétations de textes apparemment en lien avec notre problématique, en admettant qu'à certaines occasions, nous ne pourrions pas trancher la question de la trifonctionnalité sans apport d'élément(s) supplémentaire(s). Nous ne remettons pas en question les différentes théories traitant de la répartition trifonctionnelle et de leur bien-fondé⁸⁴, ni les hypothèses qui surgissent ici et là quant aux nouvelles possibilités d'étude du sujet⁸⁵.

C'est donc sur ces questions entremêlées de limitation géographique ou culturelle et de prise en considération de nouveaux symboles que nous ouvrons la porte à un nouveau travail : rassembler ce qui peut ressembler à un énoncé trifonctionnel mentionnant un élément musical, qu'il se présente dans les cultures indo-européennes ou pas. Lorsque nous aurons décelé une possible association entre un instrument de musique et une répartition trifonctionnelle, nous devons faire intervenir le doute et nous nous demanderons : 1) pourquoi (quelles sont les raisons qui ont poussé un auteur ou un artiste à faire comme il l'a fait), 2) comment (quelles sont les relations qui ont été construites ou entretenues par l'auteur, quels sont les significations qui en découlent) et 3) pour quoi (dans quel but) avons-nous des textes de cette teneur qui nous ont été légués par nos antiques penseurs. Ces trois interrogations porteront à leur tour sur trois domaines :

- A) pourquoi, comment et pour quoi avons-nous un instrument de musique ?
- B) pourquoi, comment et pour quoi avons-nous un énoncé trifonctionnel⁸⁶ ?
- C) pourquoi, comment et pour quoi existe-t-il une relation entre musique et tripartition⁸⁷ ?

⁸⁴ *Idem*, nous ne souscrivons pas aux critiques livrées par C. Renfrew.

⁸⁵ Nous pourrions citer par exemple l'hypothèse de l'existence d'une quatrième fonction dédoublée développée par ALLEN, N. J., « Romulus et Bhīshma. Structures Entrecroisées » ou les hypothèses sur la comparaison des textes du judaïsme, du christianisme et de l'islam de LAMBERT, J., **Le Dieu Distribué...** et « La Dame et les Jumeaux ».

⁸⁶ Cet énoncé trifonctionnel est-il à mettre en relation avec l'idéologie trifonctionnelle indo-européenne ?

⁸⁷ Nous tenons à poser les questions sur ces trois domaines dans cet ordre précis. L'écueil à éviter à tout prix est de répondre à la question : « Pourquoi avons-nous un instrument de musique ? » par : « Parce que nous avons affaire à un énoncé trifonctionnel ».

Nous assumons toute critique qui mettrait en avant le fait que nous n'avons cherché qu'à faire des rapprochements et des comparaisons, si bien que nous avons laissé de côté les différences et ce qui peut paraître à première vue comme des incohérences ou des incompatibilités⁸⁸. Nous avons fait le choix de privilégier les points communs et les comparaisons. Il y a un temps pour tout, nous avons pris celui de la comparaison et nous ne pouvons qu'inviter d'autres chercheurs à entamer, peut-être avec nous, une étape d'analyse des « différences » apparemment « impossibles à dissoudre »⁸⁹.

⁸⁸ Cette critique se trouve par exemple, au sujet des travaux de Georges Dumézil, dans SPERBER, D. et SMITH, P., « Mythologiques de Georges Dumézil ».

⁸⁹ *Ibidem*, p. 564.

I. 3. A l'écoute du texte : comparaison entre mythologie et musique

Il s'agit ici de décrire le point de vue que nous utiliserons pour étudier les mythes, de donner un état d'esprit à envisager pour pénétrer les mythes de façon à atteindre certaines de leurs significations particulières. Cet état d'esprit est, comme nous allons le voir, comparable à l'état d'esprit d'un auditeur de musique.

En effet, le mythe a pour vocation de donner ou de transmettre du sens, de la même façon que la musique. Tous deux sont des langages⁹⁰. Le fait de penser par les mythes peut être compris comme un art car il est l'expression d'une pensée qui se veut et se revendique telle ; il n'est pas l'expression d'une vérité dogmatique. Certes, le mythe contient parfois de la théologie, tout comme la musique peut contenir de la politique, tout comme tous deux peuvent contenir de l'humour ou encore transmettre toutes sortes d'émotions. Mais là n'est pas leur essence propre. Le mythe et la musique entendent soulever des questions, ils sont réflexion, mais non pas confession, ni prophétie, ni précepte religieux. Dans ce sens, consacrer son attention à l'écoute d'un mythe ou à l'écoute d'une musique s'assimile à nos yeux à un rite⁹¹.

Nous partons du présupposé que la musique répond à un besoin social. Elle entretient des liens très forts avec ce qui met les êtres humains en relation et avec ce qui fait la société.

L'enseignement, l'apprentissage et la transmission des connaissances et des techniques se fait dans des temps sacrés. Implicitement, toute société procède de la sorte : l'enseignement crée la perpétuation de la culture, rendue stable, mais pas statique. La culture est dynamique et c'est ce qui renforce tout système social par un cercle systémique vertueux. Il en va de la survie de chaque société. La musique est

⁹⁰ NATTIEZ, J.-J., **Lévi-Strauss Musicien...**, pp. 105 à 113 et 157 à 164.

⁹¹ Remarquons l'intérêt de Mircea Eliade pour les expressions artistiques : « On croit naïvement que six mois de travail sur le terrain auprès d'une peuplade dont on balbutie à peine la langue, constitue un travail « sérieux », capable de faire avancer la connaissance de l'homme – et on ignore tout ce que le surréalisme, James Joyce, Henri Michaux ou Picasso ont apporté à la connaissance de l'homme.

Les expériences artistiques contemporaines sont susceptibles d'aider les historiens des religions dans leurs propres recherches et, inversement, toute exégèse historico-religieuse véritable est appelée à stimuler les artistes, les écrivains, les critiques ; non parce qu'on retrouve « la même chose » de part et d'autre, mais parce qu'on rencontre des situations qui peuvent s'éclairer mutuellement. », in : ELIADE, M., **La Nostalgie des Origines...**, p. 113.

totale concernée par cette loi sociale⁹².

La musique, en tant que pratique culturelle, est un langage, qui se permet de ne pas avoir fondamentalement besoin de s'écrire. La mémoire est le plus souvent plus efficace pour la transmission de la musique, il n'y a que la civilisation occidentale actuelle qui a si profondément insisté sur le besoin d'écrire la musique.

Les personnes qui sont sensibles à la musique la comprennent, la pratiquent, la mémorisent, se comprennent et communiquent par la musique. Ils forment un groupe dont le fondement (le message véhiculé par la musique) peut être gardé secret puisque la musique peut exprimer des secrets accessibles aux seuls initiés. La musique devient par là un moyen de pouvoir. Ce pouvoir peut s'exercer sur une étendue très variée, allant du musicien jouant seul à plusieurs milliers de personnes simultanément.

La musique permet de narrer⁹³ plus intensément, de faire exister des concepts, notamment par les sentiments et les émotions qu'elle seule peut véhiculer. Qui maîtrise la musique sait organiser, sait structurer, sait socialiser. Si la compétence de musicien est reconnue par des tiers à une personne donnée, ces tiers lui donnent un pouvoir et c'est uniquement de cette façon qu'un pouvoir prend toute sa force : lorsqu'il est donné et non pas lorsqu'il est pris. Le musicien, toutes proportions gardées, est incontesté du moment qu'il reste efficace, structurant, socialisant. C'est ce que d'aucuns nomment le crédit ou le charisme⁹⁴.

L'intégration de la musique dans un système de pensée démontre que la musique était un symbole largement compris dans les sociétés qui l'ont développé : ce que la musique représente n'est pas l'apanage d'un groupe restreint d'initiés⁹⁵. De là vient la force de sa pratique. Bien que la musique, telle qu'elle est jouée dans les textes mythologiques, soit réservée à des circonstances très particulières, auxquelles seules les personnages bien conscients des enjeux, des forces et des techniques de résolution peuvent faire face, par leurs qualités de musiciens, en se servant du contexte ou en provoquant certains effets, cela ne signifie pas que ce à quoi se réfère la musique soit occulte, bien au contraire : mettre en musique signifie mettre en évidence une idée en la formulant d'après un code préétabli. Le plus important dans

⁹² MERRIAM, A. P., *The Anthropology of Music*, pp. 145 à 163 ; SCHWARTZ, H., « Sacred Time » et ELLINGSON, T., « Music: Music and Religion », p. 169.

⁹³ NATTIEZ, J.-J., *Lévi-Strauss Musicien...*, pp. 169 à 177.

⁹⁴ BOURDIEU, P., « La Représentation Politique », p. 14, d'après BENVENISTE, E., *Le Vocabulaire des Institutions Indo-Européennes*, t. I, pp. 115 à 121.

⁹⁵ MERRIAM, A. P., *The Anthropology of Music*, p. 212.

l'utilisation de la musique dans un texte mythologique, ce n'est pas cette musique en elle-même, mais ce dont elle traite. Ce contenu de réflexions véhiculées par la musique est souvent prestigieux et rarement ésotérique.

L'instrument de musique, présent sous des formes très variées selon les cultures, répond à un besoin de structuration sociale : la flûte de Pan chez les 'Aré 'Aré des Îles Salomon⁹⁶, les tambours, hochets ou crécelles chamaniques⁹⁷ ou africains⁹⁸, les orchestres occidentaux (qui sont une réunion de *familles* d'instruments de musique), les cloches des églises, le mortier des bédouins⁹⁹, le *šophar* israélite pour la convocation de l'assemblée des fidèles ou la commémoration des jours importants... Il est facile de trouver de nombreux exemples, tant l'instrument de musique répond en premier lieu à cette préoccupation. La musique est conçue comme une démarche dont l'objectif est la structuration d'une idée et par homologie, de la société.

Lorsqu'un instrument de musique apparaît dans un texte, il sonorise un évènement. La réification d'une idée à travers l'instrument de musique à cordes est à mettre en parallèle avec la fonction de la musique qui est de sonoriser : la pratique musicale symbolise une démarche ou une volonté mise en œuvre et l'instrument de musique symbolise l'outil qui permet de mener à bien cette démarche. En ce sens, la musique et l'instrument sont deux niveaux de symbolisation, l'un étant conceptuel, l'autre matériel.

Il n'est pas besoin, pour le lecteur, d'entendre l'instrument par les voies auditives, il suffit qu'il crée le son dans son esprit. Par ce moyen, le texte prend une dimension supplémentaire, il gagne aussi en efficacité. Rappelons que la musique est avant tout une pensée. Le son (ou la sensation musicale perçue par l'oreille) n'est que la manifestation de la musique, il n'est pas son essence première. De même, l'instrument de musique n'est que le symbole de ce type de pensée et de ce mode de communication qu'est la musique. Les mentions des instruments de musique vont marquer et jalonner le texte en lui donnant sa forme, sa silhouette.

R. Court analyse le rôle de la musique dans la structuration de la société de la façon suivante : « On notera d'abord, que la musique, de par son lien en quelque

⁹⁶ ZEMP, H., **Ecoute le Bambou qui Pleure...**

⁹⁷ ELIADE, M., **Le Chamanisme...**, pp. 159 à 167 ; FINCH, R. « Drums, Shamanic: Form and Structure » ; ELLINGSON, T., « Drums », pp. 2497 et 2498 ; SIIKALA, A.-L., « Shamanism: Siberian and Inner Asian Shamanism », pp. 8284 et 8285 et FURST, P. T., « Shamanism: South American Shamanism », p. 8291.

⁹⁸ SCHAEFFNER, A., **Origine des Instruments de Musique...**

⁹⁹ PERETZ, Y., « Musical Instruments of the Bedouins in Northern Israel ».

sorte consubstantiel à l'interprétation, est plus que tout autre activité artistique en prise directe sur le jeu social, soit comme activité festive de divertissement, soit et surtout comme cérémonial où se trouvent engagées les valeurs communautaires les plus hautes – politiques ou religieuses. Or ces dernières, d'ailleurs souvent conjointes et mêlées, tiennent également lieu pour toute la communauté de ciel étoilé et d'absolu et, à ce titre, renvoient à cela même que nous désignons sous le terme de *sacré*. »¹⁰⁰ Ce point de vue acculturé met en valeur le rôle de la musique dans le processus de sociabilisation, puisqu'il s'agit d'organiser les relations entre les membres qui constituent la communauté, le peuple, la nation, la société. Pour R. Court, la musique crée du lien social au moyen de valeurs sacrées, que ce soit de façon explicite, implicite, consciente ou inconsciente et c'est bien cela qui nous intéresse. La musique intervient donc à plusieurs niveaux : dans le texte pour poser des jalons et manifester l'armature de ce texte et dans la société pour établir les relations entre les composantes de cette société.

Il est entendu que dans notre étude, ces considérations auront leur importance, puisque nous tentons de définir en quoi la musique est pertinente lorsqu'il s'agit de réaliser une fonction sociale particulière. Il devient vite évident que la musique revêt des connotations symboliques et qu'elle se rapporte non seulement à chaque individu, mais aussi à la somme de ces individus réunis en société.

Claude Lévi-Strauss avait mis en avant le fait que l'énoncé mythologique est comparable à l'énoncé musical¹⁰¹. Il procède en deux temps : tout d'abord, il précise sa méthode d'analyse des mythes par le découpage jusqu'à la plus petite entité significative :

¹⁰⁰ COURT, R., « Musique, Voix et Chair », p. 143, c'est R. Court qui souligne.

¹⁰¹ Ceci est le cas tout au long du cycle des *Mythologiques*, et surtout dans le « Finale » explicite de LEVI-STRAUSS, C., *L'Homme Nu*. Voir aussi *idem*, « « Boléro » de Maurice Ravel », où la comparaison établie par Claude Lévi-Strauss est reprise avec les exemples musicaux. Voir aussi NATTIEZ, J.-J., « « Fugue » Littéraire et « Récit » Musical : du bon Usage des Métaphores » ; *Lévi-Strauss Musicien...*, pp. 165 à 168 et 175 : « Lévi-Strauss feint de nous dire que les structures du mythe et de la musique sont identiques, parce qu'il confond le niveau immanent et structural des formes symboliques avec leur appréhension esthétique » et GUILLOT, M., « Puissance et Phénoménalité du Musical. *Des Symptômes aux Manifestations* », p. 98, qui qualifie l'analyse herméneutique de Lévi-Strauss d'« amplificatrice », « instaurative » ou encore « transfiguratrice ». Matthieu Guillot fait ici la différence entre trois niveaux d'interprétation, en spécifiant sa préférence pour le second niveau : 1/ la compréhension d'une œuvre ne peut être « réductrice », « superficielle » et donc « restrictive » ou « régressive », elle ne se limite pas à une seule explication ; 2/ elle est, dans le cas de l'analyse du Boléro de Ravel par Lévi-Strauss, « conquérante », « progressive » et « possessive », associant plusieurs niveaux de compréhension ; 3/ elle pêche parfois par l'excès et devient « agressive », « oppressive », « digressive » et donc « abusive ». Rappelons enfin que la musique ne découle pas de la parole ou du langage, mais que tous deux peuvent avoir une origine commune : SCHNEIDER, M., « Primitive Music », pp. 6 et 7. La comparaison se fait alors encore plus facilement, puisqu'il n'existe pas de hiérarchisation entre l'expression musicale et l'expression mythologique.

« 1) Si les mythes ont un sens, celui-ci ne peut tenir aux éléments isolés qui entrent dans leur composition, mais à la manière dont ces éléments se trouvent combinés. 2) Le mythe relève de l'ordre du langage, il en fait partie intégrante ; néanmoins, le langage, tel qu'il est utilisé dans le mythe, manifeste des propriétés spécifiques. 3) Ces propriétés ne peuvent être cherchées qu'*au-dessus* du niveau habituel de l'expression linguistique ; autrement dit, elles sont de nature plus complexe que celles qu'on rencontre dans une expression linguistique de type quelconque.

Si l'on nous concède ces trois points, fût-ce comme hypothèses de travail, deux conséquences fort importantes suivent : 1° comme tout être linguistique, le mythe est formé d'unités constitutives ; 2° ces unités constitutives impliquent la présence de celles qui interviennent normalement dans la structure de la langue, à savoir les phonèmes, les morphèmes et les sémantèmes. Mais elles sont, par rapport à ces derniers, comme ils sont eux-mêmes par rapport aux morphèmes, et ceux-ci par rapport aux phonèmes. Chaque forme diffère de celle qui précède par un plus haut degré de complexité. Pour cette raison, nous appellerons les éléments qui relèvent en propre du mythe (et qui sont les plus complexes de tous) : grosses unités constitutives.

Comment procédera-t-on pour reconnaître et isoler ces grosses unités constitutives ou mythèmes ? Nous savons qu'elles ne sont assimilables ni aux phonèmes, ni aux morphèmes, ni aux sémantèmes, mais se situent à un niveau plus élevé : sinon le mythe serait indistinct de n'importe quelle forme du discours. Il faudra donc les chercher au niveau de la phrase. Au stade préliminaire de la recherche, on procédera par approximations, par essais et par erreurs, en se guidant sur les principes qui servent de base à l'analyse structurale sous toutes ses formes : économie d'explication ; unité de solution ; possibilité de restituer l'ensemble à partir d'un fragment, et de prévoir les développements ultérieurs depuis les données actuelles.

Nous avons, jusqu'à présent, utilisé la technique suivante : chaque mythe est analysé indépendamment, en cherchant à traduire la succession des événements au moyen des phrases les plus courtes possibles. Chaque phrase a un numéro correspondant à la place dans le récit. On s'aperçoit alors que chaque carte consiste dans l'assignation d'un prédicat à un sujet. Autrement dit, chaque grosse unité

constitutive a la nature d'une *relation*. »¹⁰²

La deuxième étape de Lévi-Strauss consiste à introduire la musique et à considérer qu'elle aussi comporte des éléments basiques et signifiants. Le structuraliste illustre ainsi son propos : « Imaginons des archéologues de l'avenir, tombés d'une autre planète alors que toute vie humaine a déjà disparu de la surface de la terre, et fouillant l'emplacement d'une de nos bibliothèques. Ces archéologues ignorent tout de notre écriture mais ils s'essayent à la déchiffrer, ce qui suppose la découverte préalable que l'alphabet, tel que nous l'imprimons, se lit de gauche à droite et de haut en bas. Pourtant, une catégorie de volumes restera indéchiffrable de cette façon. Ce seront les partitions d'orchestre, conservées au département de musicologie. Nos savants s'acharneront sans doute à lire les portées l'une après l'autre, commençant par le haut de la page et les prenant toutes en succession ; puis, ils s'apercevront que certains groupes de notes se répètent à intervalles, de façon identique ou partielle, et que certains contours mélodiques, apparemment éloignés les uns des autres, offrent entre eux des analogies. Peut-être se demanderont-ils, alors, si ces contours, plutôt que d'être abordés en ordre successif, ne doivent pas être traités comme les éléments d'un tout, qu'il faut appréhender globalement. Ils auront alors découvert le principe de ce que nous appelons *harmonie* : une partition d'orchestre n'a de sens que lue diachroniquement selon un axe (page après page, de gauche à droite), mais en même temps, synchroniquement selon l'autre axe, de haut en bas. Autrement dit, toutes les notes placées sur la même ligne verticale forment une grosse unité constitutive, un paquet de relations. »¹⁰³

Que le lecteur nous excuse de citer si longuement une autre plume : nous ne pouvons pas élaborer ce qui suit sans tenir compte de l'apport des méthodes et des théories déjà établies. Il était surtout indispensable de mettre en avant le dernier mot de chaque citation, le mot « relation ». Nous relevons, d'un côté, la volonté de mettre

¹⁰² LEVI-STRAUSS, C., **Anthropologie Structurale**, chapitre XI, « La structure des mythes », p. 241, chapitre traduit en français et revu à partir de l'article original : « The Structural Study of Myth », in : *Myth, A Symposium, Journal of American Folklore*, vol. 78, n°270, octobre-décembre 1955, pp. 428 à 444. Voir aussi les « intuitions » de PROPP, V., **Morphologie du Conte...**, sur le rapport entre construction du conte et composition musicale, intuitions commentées par LEVI-STRAUSS, C., **Anthropologie Structurale Deux**, chapitre VIII, « La structure et la forme », pp. 139 à 173, et surtout p. 152 (première publication dans les *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée*, n°9, mars 1960 (Série M, n°7), ISEA, Paris, pp. 3 à 36 et dans l'*International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 3, 1960, sous le titre « L'analyse morphologique des contes russes »).

¹⁰³ LEVI-STRAUSS, C., **Anthropologie Structurale**, pp. 242 et 243, c'est l'auteur qui souligne.

en relation, au sein même d'une œuvre (musicale ou mythologique), des éléments signifiants entre eux ; et d'un autre côté, la volonté de comparer les démarches entreprises par un musicien et par un rédacteur lorsqu'ils relient ces éléments signifiants entre eux. Tout d'abord, nous tenterons d'envisager un plus grand nombre de liens entre les énoncés mythologiques et musicaux¹⁰⁴. En second lieu, nous apporterons donc un soin particulier à déterminer les relations entre les figures de musiciens et leur contexte mythologique mais aussi les relations entre les différents récits concernant ces musiciens et les structures trifonctionnelles.

La musique et la mythologie ont ceci de commun qu'elles portent du sens d'une façon qui leur est propre lorsqu'elles sont à l'œuvre, peut-être même est-ce leur œuvre principale. Chacune dispose de ses propres modes d'expression et les spécialistes de ces modes d'expression ont chacun un vocabulaire réfléchi pour discuter intellectuellement de ce qui les intéresse. Il pourrait nous être profitable de comparer les techniques d'analyse respectives, afin de puiser dans l'une ce qui peut manquer ou rester obscur à l'autre (de notre point de vue).

Le but de cette comparaison est d'approfondir la méthode d'approche des mythes et de nous permettre de mieux comprendre quelle est la place de l'instrument de musique à cordes et de la tripartition dans un mythe particulier et dans les mythes en général si cela est possible.

Faire intervenir l'analyse musicologique comme élément de comparaison dans cette étude n'est qu'une proposition de notre part et le lecteur est invité à ne pas mélanger les éléments d'ordre musicologique à des fins d'étude structurale et l'instrument de musique à cordes des mythologies particulières, qui n'est qu'un symbole. Ce n'est qu'à la fin de notre étude que nous pourrions tenter de relier ces deux choses et voir quelles sont les implications mutuelles qui justifient l'utilisation de ce symbole et qui permettent l'hypothèse d'une certaine définition de la musique.

Pour ouvrir notre démarche à d'autres champs d'application, nous pourrions tout à fait élargir cette comparaison à tout art, étant donné qu'un art est une pensée qui s'inscrit dans une forme particulière, mais nos compétences nous poussent à

¹⁰⁴ Très récemment, NATTIEZ, J.-J., **Lévi-Strauss Musicien...**, pp. 48 à 72, a fait le point sur l'utilisation de la musicologie dans la démarche structuraliste, en relevant les « dérapages » de Lévi-Strauss causés en partie par l'utilisation des notions de « synchronie » et de « diachronie ».

privilégier la comparaison entre mythe (art de penser avec des paroles, avec des histoires, voire avec du sens¹⁰⁵) et musique (art de penser avec des sons¹⁰⁶).

Il existe des similitudes entre les œuvres musicales et les œuvres mythologiques, mais aussi entre les phénomènes musicaux (le « fait musical total »¹⁰⁷) et les phénomènes mythologiques. Ces similitudes peuvent être d'ordre structurel et différents niveaux interviennent¹⁰⁸. Nous essaierons ici d'établir à quel niveau se situent plusieurs éléments mythographiques en comparaison avec les outils que les historiens de la musique utilisent pour approcher des œuvres européennes de la deuxième moitié du II^e millénaire¹⁰⁹. Pour cela, nous définirons un certain nombre de termes musicologiques qui nous semblent particulièrement importants :

-style : ce mot définit le milieu de composition par des critères de lieux et d'époques, voire de mouvement artistique revendiqué par le compositeur (ex. : romantisme, baroque, renaissance, musique sérielle, musique concrète, blues, reggae, musique gnawa, chant de tissage dogon, pièce de séduction mélanésienne, prière cherokee...);

-genre : le genre est l'équivalent du modèle sur lequel le compositeur va construire son œuvre, aussi libre ou révolutionnaire soit-il. La musicologie hésite parfois entre « genre » et « forme ». Il doit être aisé de reconnaître un genre pour une personne en ayant les capacités auditives et cognitives (ex. : requiem, cantate, concerto, symphonie, sonate, improvisation, pièce de liturgie...)¹¹⁰ ;

¹⁰⁵ TARASTI, E., **Mythe & Musique...**, pp. 39 et 40, même si l'expression « art de penser avec du sens » frôlerait, selon nous, la tautologie.

¹⁰⁶ COMBARIEU, J., **La Musique, ses Lois, son Evolution**, pp. 7 et suivantes.

¹⁰⁷ MOLINO, J., « Fait Musical et Sémiologie de la Musique » et NATTIEZ, J.-J., « Pluralité et Diversité du Savoir Musical », p. 19.

¹⁰⁸ Bien sûr, au-delà de l'analyse structurale, d'autres méthodes et comparaisons entre mythe et musique sont envisageables et tout à fait pertinentes, voir par exemple : COURT, R., « Musique, Mythe, Langage » (sans que nous acceptions ses propos) et NATTIEZ, J.-J., « Analyse Musicale et Sémiologie, le Structuralisme de Lévi-Strauss ».

¹⁰⁹ LEVI-STRAUSS, C., **L'Homme Nu**, p. 583, est encore plus précis, au sujet de la comparaison entre mythe et musique : « [...] cette symétrie n'est apparue et ne s'est maintenue que pour une certaine forme de musique, née vers les XVI^e-XVII^e siècles, et dont, après qu'elle eut épuisé ses virtualités pour des raisons déjà dites, on observe aujourd'hui l'effacement. Loin d'exister dans l'absolu, cette symétrie doit être rapportée à une période de l'histoire moderne et contemporaine, et il convient de s'interroger sur les raisons qui l'ont fait surgir, comme sur celles qui tendent maintenant à la résorber. » Voir aussi LEVI-STRAUSS, C., « Musique et Identité Culturelle ». Une fois cette limite spatio-temporelle donnée, le lecteur pourra être surpris de voir figurer dans notre étude certains éléments d'ordre ethnomusicologique, repris et adaptés de NETTL, B., **Theory and Method in Ethnomusicology**, pp. 76 et 77. Pour notre part, ces éléments nous semblent pertinents et méritent toute leur place dans notre méthode d'approche plus large et inclusive.

¹¹⁰ Le titre d'une œuvre peut porter la marque de son genre, il s'agit alors d'un titre rhématique ; sinon, le titre thématique porte sur le contenu, le signifié de l'œuvre, qui fonctionne comme un court texte littéraire : GENETTE, G., **Figures IV**, pp. 111 et 112.

-règles de composition ou lois d'harmonie : elles sont purement culturelles et non pas naturelles, elles résultent d'un choix esthétique arbitraire de la part d'une société, d'une convention ; enfreindre les règles de composition est possible et significatif ;

-propos, trame : c'est ce sur quoi va porter la composition et cela est tout à fait indépendant de tout autre critère (café, locomotive, passion de Jésus, femme gitane, prophéties de Zarathustra, sentiment d'amour...) ;

-sonème¹¹¹ ou accord¹¹² : il s'agit de la règle générale donnée préalablement pour la composition et relevant du pur effet sonore, nous pouvons même dire que l'échelle musicale est la décision arbitraire et esthétique qui fixe les notes qui seront utilisées (gamme diatonique ou pentatonique, dodécaphonisme, micro-intervalles) ; c'est ce que C. Lévi-Strauss, si nous l'avons bien compris, dans le premier extrait que nous avons cité ci-dessus¹¹³, nommerait « phonème »¹¹⁴ ;

-forme¹¹⁵ ou techniques : ce sont les éléments constitutifs de l'expression (ex. : microstructures, gammes, arpèges, types d'orchestration, idées techniques, matériaux sonores...) ; nous pourrions les nommer aussi outils sémantiques ou signifiants, C. Lévi-Strauss les qualifierait de « morphèmes » ;

-thème : le thème, la phrase, ou encore le sujet, correspond à l'élément portant en lui-même du sens (ex. : mélodie, rythme, harmonie, période, structure...) ¹¹⁶ ; nous pourrions le nommer également outil technique, c'est ce que C. Lévi-Strauss appellerait « sémantème » ;

-carrure¹¹⁷ : c'est un ensemble de thèmes (ou de phrases musicales), à partir duquel un sens est donné par la relation qu'entretiennent ces thèmes entre eux ;

-éléments narratologiques : pour une musique à programme, il s'agit des éléments relevant de l'avancée de l'intrigue ; pour une musique pure, il s'agit de sentiments ou de tout ce que le compositeur aura voulu « mettre dans sa musique », aussi vague que cela puisse être, même dans la propre bouche du compositeur ;

¹¹¹ LEVI-STRAUSS, C., **Regarder, Ecouter, lire**, p. 89. Voir aussi CANDE, R. de, **La Musique : un Sens à Retrouver**, p. 38 : « Disposés dans l'ordre des fréquences (hauteurs) croissantes ou décroissantes, les sons qui déterminent ces intervalles fondamentaux constituent les échelles de base, qui sont à la musique, toutes proportions gardées, ce que les alphabets ou l'ensemble des phonèmes sont au langage. »

¹¹² LEVI-STRAUSS, C., **Regarder, Ecouter, lire**, p. 102.

¹¹³ *Idem*, **Anthropologie Structurale**, p. 241.

¹¹⁴ Sur la notion de phonème et les implications structurales et culturelles développées par Claude Lévi-Strauss, voir TAROT, C., **Le Symbolisme et le Sacré...**, pp. 376 à 378.

¹¹⁵ Sur la polysémie du terme « forme », voir NATTIEZ, J.-J., **Lévi-Strauss Musicien...**, pp. 131 à 137.

¹¹⁶ BRAUN, L., « A Propos d'Edouard Hanslick : le Fond et la Forme en Musique », pp. 110 à 112.

¹¹⁷ Voir LEVI-STRAUSS, C., « Comment ils Meurent », p. 694 et **Anthropologie Structurale Deux**, p. 301. Nous pourrions aussi nommer ce critère « période ».

-message de l'auteur : c'est la position de l'artiste créateur par rapport au sujet (confession intime de la pensée de l'artiste, dont l'interprète a souvent la responsabilité)¹¹⁸ ;

-support, vecteur : d'un point de vue uniquement concret et matériel, il importe de savoir sur quel support une œuvre musicale est conservée : est-elle écrite avec des signes (une partition, une notation autour d'un texte), ou bien est-elle conservée par la capture des effets sonores produits (un rouleau de cire, un disque microsillon, une bande magnétique, un format numérique, etc...)¹¹⁹ ? ;

-destination prévue par l'auteur : ce sont les circonstances dans lesquelles l'œuvre doit être jouée d'après la volonté de l'auteur, qui a ainsi conditionné son œuvre et son exécution (ex. : église, salon, salle de concert, environnement naturel, fête...)

-destination effective : circonstances réelles de l'exécution de l'œuvre indépendantes de la volonté du compositeur et déterminées par l'interprète¹²⁰ ;

-personnes, moyens, dates, lieux d'exécution : au contraire des deux termes « destination » mentionnés ci-dessus, cette catégorie est des plus concrètes et des plus objectives, mais ne peut être renseignée qu'en possession d'informations précises (par exemple, au lieu de parler d'une symphonie romantique allemande jouée par un orchestre au XX^e siècle, il nous faudrait parler de la neuvième symphonie de Beethoven, par l'orchestre philharmonique de Berlin, sous la direction de Herbert von Karajan, à telle date, dans tel lieu, avec tel public...) ; cette catégorie est à considérer d'un point de vue historique, en faisant de l'exécution un moment ;

-détenteur, destinataire et destinataire : ce sont les personnes ou les institutions chargées de la conservation ou de la préservation, de la restitution et de la réception d'une œuvre ; l'importance du critère « détenteur » peut être tout à fait fortuite, alors que le destinataire et le destinataire sont des éléments essentiels dans un processus de communication comme la musique ;

¹¹⁸ HAUER, C., « *Paroles à l'Œuvre par l'Œuvre Musicale* », p. 112, parle d'un « *message* que le compositeur aurait à *transmettre* » et p. 116 d'un acte de création qui provoque la présence d'une signification.

¹¹⁹ Il reste une troisième possibilité, celle d'une interprétation particulière non enregistrée : le support est alors absent et l'interprétation n'existe que d'un point de vue mental.

¹²⁰ HAUER, C., *ibidem*, parle du « comprendre d'un récepteur ou groupe de récepteurs *par* l'œuvre reçue », ce que nous rapprochons de la destination effective, dans le sens où une mise en forme de la substance sémantique d'une œuvre est passée par une étape de reconstitution et donc de compréhension par le(s) récepteur(s) (ce que C. Hauer explique aux pp. 118 et 119).

-message de l'interprète : il ne s'agit pas de préciser ici ce que l'interprète ajoute ou retire, mais ce qu'il transmet, en totalité, de son approche, de sa compréhension de l'œuvre qu'il exécute ;

-« ce qu'il faut pour que ce soit correct » ou « ce qui est indispensable pour considérer une réalisation comme étant artistique, c'est-à-dire porteuse de sens en l'état » : malgré tous les efforts de l'interprète, il arrive qu'une musique soit « loupée », que la « magie n'ait pas opéré » ; il est très difficile de définir objectivement ce phénomène, car il dépend énormément des sensibilités, néanmoins, il est parfois possible de dire pourquoi la musique n'a pas fonctionné à un moment donné : tempo trop rapide, solo inaudible, jeu faux, orchestre non synchronisé... La vigilance est importante lors de l'étude de cette catégorie ; elle peut être parfois utile, mais elle aussi peut être totalement laissée de côté ; elle n'est en aucun cas objective et chacun aura sa propre opinion au sujet de sa validité ; enfin, cette catégorie ne remet jamais en cause le statut d'œuvre artistique auquel prétend l'ouvrage¹²¹ ;

-rapports avec l'extérieur : au-delà des symboles, il arrive que des relations puissent être établies entre des éléments musicaux internes et des réalités externes ; ces rapports avec l'extérieur ne peuvent être rattachés à la catégorie des thèmes, qui, eux, ne se définissent que par des critères musicologiques et esthétiques internes ; nous ne pouvons nous occuper ici que des éléments externes rappelés par des motifs musicaux et intellectuels, mais pas forcément esthétiques. Pour compléter notre analyse avec les éléments de J. Molino¹²², nous pouvons mentionner les quatre catégories suivantes : la manifestation sonore elle-même, l'existence de catégories professionnelles, les institutions et les objets spécifiques :

- la manifestation sonore est le phénomène physique dans toute sa complexité ;
- les catégories professionnelles sont celles des compositeurs et des interprètes, mais aussi des éditeurs, des critiques et des historiens de la musique (nous avons déjà mentionné les interprètes, dans la mesure où ils participent à une action ponctuelle ; ici, ils sont à considérer globalement, dans leur rôle au sein d'une structure sociale) ;
- les institutions sont l'ensemble des sociétés philharmoniques ou de musique de chambre, des orchestres, des salles de concert, des festivals, des corporations... ;

¹²¹ Veillons à bien distinguer entre « art et non-art » et entre « bon et mauvais art ». La distinction peut aussi être énoncée par la double question : « quand y a-t-il de l'art ? » et « qu'est-ce que l'art ? » Voir à ce sujet GENETTE, G., **Figures IV**, pp. 7 à 45.

¹²² MOLINO, J., « Fait Musical et Sémiologie de la Musique » et NATTIEZ, J.-J., « Pluralité et Diversité du Savoir Musical », p. 19.

•les objets spécifiques peuvent prendre des formes et des destinations extrêmement variées : partitions, pupitres, instruments, disques, baguette de direction, uniformes, dispositifs scéniques ou acoustiques... ;

-les significations : il s'agit d'une sorte de compréhension générale de l'œuvre à laquelle mène une telle approche, les conclusions se doivent d'être multiples et d'ordres variés ; les significations sont les conclusions vers lesquelles amènent tous les éléments précités reliés ensemble¹²³.

Tous ces critères de travail permettent d'avoir une vue assez large sur un morceau de musique. Essayons maintenant d'adapter ce cheminement musicologique à l'étude d'un mythe, avec toutes les étapes possibles :

-le style devient le contexte de rédaction (ex. : mythologie nationale de tel pays, récit fondateur, récit étiologique... et par là, le mythe – tout comme la musique – s'insère dans un contexte culturel et rentre dans un complexe de pensée)¹²⁴ ;

-le genre se qualifie de littéraire ou devient la structure générale (ex. : épopée, légende, conte, mythe...) ; cette structure est parfois nommée « œuvre initiale »¹²⁵ ;

-les règles de composition se comparent aux principes d'écriture : la grammaire et l'orthographe, c'est un choix également culturel et subjectivement circonstancié, dont le non respect est porteur de sens ;

-le propos devient le mythème¹²⁶ (ex. : le dieu qui meurt, la descente aux Enfers, l'arrivée de l'espèce humaine...), que l'on pourrait aussi appeler « séquence » ; il est inscrit dans un cadre¹²⁷ ;

-le sonème ou l'accord deviennent le phonème, la langue d'écriture du mythe (la parole), comme outil de communication, non comme source de recherche linguistique ; en cela, il se rapproche de la notion linguistique de code¹²⁸ ;

¹²³ HAUER, C., « *Paroles à l'Œuvre par l'Œuvre Musicale* », p. 112, définit sa troisième « parole à l'œuvre par l'œuvre musicale » comme étant l'existence de l'œuvre elle-même, existence en constante évolution. Cela participe aux significations globales de l'œuvre, que nous devons, avec insistance, mettre au pluriel, puisque cette œuvre est à la fois toujours pareille et peut toujours varier, changer et enfin, vivre.

¹²⁴ Des précisions sont apportées quant à la notion de « style » dans NATTIEZ, J.-J., « *Analyse Musicale et Sémiologie, le Structuralisme de Lévi-Strauss* », p. 73 ; cet article comporte une traduction par J.-J. Nattiez de Lévi-Strauss, C., *An Appraisal of Anthropology Today*, University of Chicago Press, 1953, pp. 61 et 62.

¹²⁵ GENETTE, G., **Figures I**, p. 147.

¹²⁶ « Certains mythèmes, pourtant, en rappellent ou en répètent d'autres, comme des variations sur le même thème » : LEAVITT, J., « *Les Structuralismes et les Mythes* », pp. 49 et 50.

¹²⁷ MARGUERAT, D. et BOURQUIN, Y., **Pour Lire les Récits Bibliques...**, pp. 99 à 101.

¹²⁸ TARASTI, E., **Mythe & Musique...**, pp. 14 et 53 à 55, d'après Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 214. TARASTI, E., *ibidem*, p. 55, précise que, de son point de vue, le « code d'un mythe sera généralement assimilé à sa structure ». Voir aussi GENETTE, G., **Figures I**, p. 150. De notre côté, nous préférons voir dans le code un élément plus précis de la composition.

-la forme reste un outil portant du sens mais prend l'aspect d'artifices littéraires (ex. : répétition, symbolisme, figure de style), elle peut aussi revêtir l'aspect d'un « schème »¹²⁹ ;

-le thème reste un outil technique mais prend l'aspect de formules de styles (ex. : énumération, gradation, chant, poésie...) ou, en grammaire, de propositions ; en narratologie, de micro-récits et de tableaux¹³⁰ ou de « thèmes, motifs, mots-clefs, métaphores obsédantes, citations, fiches et références »¹³¹ ;

-la carrure devient une péripétie¹³², un épisode¹³³, une formule primitive¹³⁴, une phrase grammaticale, ou encore la plus petite agglomération de fait liés entre eux et donnant du sens aux faits premièrement, à leurs relations deuxièmement et à la péripétie finalement ; d'un point de vue narratologique, il s'agit des cinq étapes d'un récit : exposition, nœud, action formatrice, dénouement (ou résolution) et situation finale¹³⁵ ;

-le message reste le privilège de l'auteur, il est donc une donnée intime livrée par l'artiste ;

-le support, lorsqu'il passe de la musique au mythe, peut garder son nom et parfois son matériau de fabrication : mythe écrit, enregistrement d'un récit, mémoire, etc..., mais il peut prendre des formes inattendues comme les lamelles d'or comprenant des textes orphiques, ou des représentations iconographiques reprenant des éléments mythiques¹³⁶ ;

-la destination effective, les personnes, dates et lieux d'exécution, le détenteur, le destinataire, le destinataire et le message de l'interprète sont, dans notre cas, à la fois parfaitement clairs, biaisés et dédoublés :

•1° ils sont clairs car ils sont les mêmes pour tous les mythes que nous étudierons : la destination effective est la forme écrite puis traduite en français et de

¹²⁹ Les termes *séquence* et *schème* sont également tirés de l'œuvre de LEVI-STRAUSS, C., **Anthropologie Structurale Deux**, p. 193 : « Les séquences sont le contenu apparent du mythe, les événements qui se succèdent dans l'ordre chronologique [...], organisées en fonction des schèmes, superposés et simultanés ». Au sujet du mythème, dans VERNANT, J.-P., **Mythe et Société en Grèce Ancienne**, p. 239, l'auteur rappelle que les « éléments » constitutifs du récit sont de « courtes phrases condensant en une relation simple les séquences essentielles de la narration, et que Cl. Lévi-Strauss appelle d'abord mythèmes ». Voir aussi NATTIEZ, J.-J., « Analyse Musicale et Sémiologie, le Structuralisme de Lévi-Strauss », pp. 67 à 69 et **Lévi-Strauss Musicien...**, pp. 47 et 48, où l'auteur compare le mythème plutôt au phonème.

¹³⁰ MARGUERAT, D. et BOURQUIN, Y., **Pour Lire les Récits Bibliques...**, pp. 44 à 46.

¹³¹ GENETTE, G., **Figures I**, p. 147.

¹³² *Ibidem*, pp. 47 à 51.

¹³³ Terme emprunté à VIELLE, C., **Le Mytho-Cycle Héroïque dans l'Aire Indo-Européenne...**, p. XVI.

¹³⁴ LEVI-STRAUSS, C., « Comment ils Meurent », p. 694.

¹³⁵ MARGUERAT, D. et BOURQUIN, Y., **Pour Lire les Récits Bibliques...**, pp. 56 à 64 et 217 à 222.

¹³⁶ C'est ce qui, en linguistique, correspond au canal : TARASTI, E., **Mythe & Musique...**, p. 14, d'après R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 214.

préférence dans une version annotée, la lecture du mythe se déroule dans un calme, une attention et une solitude désirés, les détenteurs sont la communauté intellectuelle, les bibliothèques, voire même l'Etat, les destinataires sont les personnes qui ont veillé à faire en sorte que le mythe arrive jusqu'à nous, le destinataire est la personne qui prend le mythe à son compte et le message de l'interprète est entre les mains du lecteur ;

•2° ils sont biaisés car jamais les mythographes n'auraient pu imaginer dans quelles circonstances leurs mythes seraient reçus de nos jours (sauf peut-être les compilateurs des XIX^e et XX^e siècles du Nord de l'Europe) ; en effet, les mythographes avaient certainement tendance à approfondir leurs discours d'un point de vue plus spirituel qu'intellectuel ou scientifique ;

•3° ils seront dédoublés parce que les points 1° et 2° ont tous les deux la même valeur et doivent coexister¹³⁷ ;

-la manifestation sonore correspond à la relation du mythe : lecture mentale ou orale, personnelle ou partagée ;

-les catégories professionnelles comprennent les écrivains, les bardes, les personnes qui étudient les mythes, ceux qui les traduisent ;

-les institutions sont transposées dans les cours royales ou impériales (Virgile lisant l'*Enéide* à Auguste), dans les centres de recherche scientifique, dans les lieux de pratique religieuse ou rituelle, mais aussi dans les salons de type oriental, où l'on organise des soirées animées par des conteurs (même dans notre société, les enfants sont habitués, formés à ce genre de pratiques à l'école, en famille et en vacances organisées) ;

-les objets spécifiques deviennent les costumes, les décors, les artifices matériels qui viendront aider à la narration d'un mythe (il peut s'agir d'objets sonores, qui interviennent aux moments clés du récit pour éveiller l'attention) ;

-toutes les autres catégories (éléments narratologiques, message de l'auteur, destination prévue par l'auteur, ce qu'il faut pour que ce soit correct, rapports avec l'extérieur, significations) ne diffèrent pas dans leur définition, qu'elles soient relatives à la musique ou à la mythologie, nous ne reviendrons donc pas dessus.

¹³⁷ Nous pourrions rajouter, à la suite d'une émission radiophonique (MEDDEB, A., **Cultures d'Islam**, « L'art safavide (Iran, XVIe-XVIIIe s.) », avec Souren Melikian), que même l'enjolivement est comparable : l'exemple est celui des tableaux du **Livre des Rois** de Firdousi et de sa calligraphie (dans les manuscrits anciens), tous deux inséparables du contenu et du sens du texte, comparés à la cantillation ou aux conditions orales spécifiques de la récitation. Ainsi, à un autre niveau, des paramètres sonores et signifiants (donc musicaux) interviennent de la même façon que la composition littéraire, comprenant la composition picturale des manuscrits.

Ainsi, nous pouvons présenter nos critères de comparaison dans le tableau suivant :

Terme musical	description	Terme mythologique	description
style	auteur, milieu culturel, dates et lieux de composition	contexte de rédaction	auteur, milieu culturel, dates et lieux de composition
genre ou forme	modèle, esquisse, macro-modèle de construction	genre littéraire, nature du texte, structure	modèle, esquisse, macro-modèle de construction
règles de composition	lois esthétiques d'harmonie	principes d'écriture	grammaire, orthographe
propos, trame, idée directrice	patron, intrigue, micro-modèle de construction	fonction du texte, scénario mythique, mytheme, séquence	patron, cadre, intrigue, micro-modèle de construction
sonème, accord	outil arbitraire de composition	phonème, code	élément basique, support de la langue
forme ou techniques, matériaux sonores	gammes, arpèges, définis par l'intensité, la hauteur, le timbre et la durée	figure de style, artifices littéraires, niveaux de langage, schème	assonances, rimes, éléments linguistiques ou philologiques, morphèmes
thème, phrase ou sujet	motif, rythme, période, structure, éléments signifiants, symboles	proposition, micro-récits, tableaux	symboles, sémantèmes
carrure, période, ensemble de phrases musicales	ensemble des éléments d'un tout signifiant, ensemble des thèmes	péripétie, formule primitive, épisode, phrase, unité constitutive	ensemble des éléments entre un nouement et une situation résolue
éléments narratologiques	personnages, lieux, actions, accessoires, décors, sentiments	éléments narratologiques	personnages, lieux, actions, accessoires, décors, sentiments
message de l'auteur	pensée du compositeur	message de l'auteur	pensée du rédacteur
support, vecteur	partition, notation, enregistrement	support, canal	papyrus, codex, livre, lamelle d'or...
destination prévue par l'auteur	circonstances d'exécution définies par le compositeur	destination prévue par l'auteur	circonstances pour lesquelles l'auteur a conditionné son œuvre et sa relation
destination effective	circonstances réelles de l'exécution de l'œuvre indépendantes de la volonté de l'auteur et déterminées par l'interprète	destination effective	circonstances réelles de l'exécution de l'œuvre, indépendantes de la volonté de l'auteur et déterminées par l'interprète
personnes, moyens, dates et lieux d'exécution	circonstances concrètes de l'exécution de l'œuvre	personnes, moyens, dates et lieux d'exécution	circonstances concrètes de la relation du mythe
détenteur, destinataire et destinataire	lieu ou personne chargés de la conservation, de la restitution et de la réception de l'œuvre	détenteur, destinataire et destinataire	lieu ou personne chargés de la conservation, de la restitution et de la réception du mythe

message de l'interprète	éléments dénotant une compréhension et une appréciation de l'œuvre par l'exécutant	message de l'interprète	éléments dénotant une compréhension et une appréciation du mythe par l'exécutant
ce qu'il faut pour que ce soit correct	éléments validant ou non une interprétation	ce qu'il faut pour que ce soit correct	éléments validant ou non une interprétation
rappports avec l'extérieur, pertinence de l'œuvre	éléments de l'œuvre mis en relation avec une réalité quelconque	rappports avec l'extérieur, actualité du mythe	éléments du mythe mis en relation avec une réalité quelconque
manifestation sonore	phénomène physique	manifestation du mythe	lecture privée ou publique
catégories professionnelles	compositeurs, interprètes, éditeurs	catégories professionnelles	écrivains, bardes
institutions	salles de concert, sociétés musicales, festivals...	institutions	cours royales ou impériales, salons, bibliothèques
objets spécifiques	partitions, instruments, disques, baguette...	objets spécifiques	décors, costumes, artifices d'aide au récit
significations	combinaison des éléments signifiants, conclusions	significations	combinaison des éléments signifiants, conclusions

Il n'est pas nécessaire de trouver une réponse à chaque catégorie questionnée. Cette réponse n'existe pas toujours. Mais plus nous aurons de réponses à ces critères, plus nous arriverons à déterminer précisément la place et la signification d'un élément musicologique ou mythologique. Ceci trouve son importance dans un processus de démontage, de déconstruction, permettant de mieux faire apparaître les artifices de montage et les raisons de ce montage. Une fois les artifices relevés et expliqués, le sens profond est plus facile à approcher¹³⁸.

Les significations finales sont de première importance : faire signifier une musique, tout comme faire signifier un mythe, c'est donner du contenu à un vide, donner du sens à une structure et donner du sens aux structures que l'on fait correspondre¹³⁹. Tout ceci relève souvent de l'identité et doit être considéré comme vital pour la survie de toute société.

¹³⁸ LEVI-STRAUSS, C., *Anthropologie Structurale*, pp. 240 et 241, affirme en effet : « La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée. Le mythe est langage ; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à *décoller* du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler. » Ceci n'enlève rien à l'utilité de l'étude des styles, modes de narration ou de syntaxe, bien au contraire, et peut s'appliquer totalement à l'étude d'une œuvre musicale.

¹³⁹ Nous suivons ici SPERBER, D., *Qu'est-ce que le Structuralisme ?...*, p. 62 : « L'interprétation du mythe ne consiste pas à trouver un sens caché à chacun des termes du récit, comme le pensaient les symbolistes. Les rapports entre le contenu (la structure mythologique) et l'expression (la structure linguistique) ne sont pas des rapports d'élément à élément, comme le voudrait le modèle structuraliste classique, mais des rapports de structure à structure. »

La musique et la mythologie mettent à la disposition des sociétés humaines et de leurs membres des jalons pour élaborer une pensée en perpétuelle construction. Elles communiquent au moyen de symboles qui ne fonctionnent que lorsqu'ils sont imbriqués dans des systèmes qui leur donnent une efficacité.

Nous ne présenterons pas les résultats de cette méthode en détail pour chaque texte étudié, il s'agissait plutôt de présenter de façon générale la manière d'étudier les matériaux que nous utilisons. Le lecteur s'apercevra que ces catégories, somme toute assez générales, ne seront pas reprises régulièrement dans la suite de notre travail ; nous ne les avons développées que pour faire comprendre au lecteur dans quelle position nous nous sommes placé vis-à-vis des sources pour en tirer une formulation ou un énoncé le plus proche et le plus complet possible de ce qu'un auteur aurait pu vouloir nous transmettre. L'enjeu est de tisser un réseau de signification au sein-même d'une œuvre avant de la confronter à d'autres textes qui nous paraîtraient comparables, ainsi que de repérer des structures idéologiques autonomes.

II. Musique et tripartition : retour aux sources

Nous avons deux choses à évaluer séparément : la place de l'instrument de musique à cordes dans le système trifonctionnel indo-européen et la place de la pensée trifonctionnelle en dehors de l'espace culturel indo-européen lorsqu'elle prend en compte l'élément musical. Nous commencerons par étudier l'instrument de musique dans la tripartition, afin de préciser sa place et son rôle au sein de cette idéologie, puis nous élargirons notre champ de recherche avec des textes issus des traditions caucasiennes, juives, chrétiennes, musulmanes, finnoises et estoniennes.

Nous n'avons pas toujours les connaissances nécessaires relatives à toutes les cultures sollicitées dans notre enquête pour répondre précisément aux questions suivantes : dans quel contexte intellectuel s'inscrit chacun des textes utilisés ? Quelle est la valeur ou la symbolique des instruments de musique dans chacune des sociétés interrogées et en dehors du cadre trifonctionnel ? Nous essaierons cependant de tirer des textes suivants les informations nécessaires à la compréhension générale de la place de l'instrument de musique dans la tripartition.

Nous tenterons plus ou moins de suivre un mouvement à la fois géographique et chronologique, en commençant par l'Est et par le plus ancien pour aller vers l'Ouest et vers le plus récent (ce qui n'est pas toujours facile, ni justifié). En effet, si l'on place chronologiquement les attestations de triades fonctionnelles sur une carte géographique, on s'apercevra que les traces de l'idéologie trifonctionnelle vont à peu près d'Ouest en Est, d'Inde en Irlande (ceci est aussi dû à la façon d'utiliser l'écriture et de consigner la mythologie dans les textes), en suivant la diffusion de la civilisation, ou pour préciser les choses, en suivant le passage de la préhistoire à l'histoire¹⁴⁰. Le lecteur est invité à se reporter à la deuxième partie du tableau situé en annexe (partie marquée en son début par un triple trait gras), tableau contenant les textes analysés ci-dessous, dans une présentation synthétique des trois fonctions, et avec des précisions bibliographiques et chronologiques. Ce tableau n'a pas valeur de résultat, mais simplement de base de travail : ce n'est pas parce qu'un élément y figure qu'il y a sa place et que nous reconnaissons sa trifonctionnalité, car tout élément mérite une réflexion avant d'être adopté comme valable. Le tableau ne prétend pas non plus à l'exhaustivité, ici utopique. Le tableau d'annexe suit un ordre

¹⁴⁰ La « civilisation » n'est pas originaire de l'Inde ; la Mésopotamie et l'Égypte y ont une grande importance, mais leurs systèmes de pensée sont très différents. Voir DUMEZIL, G., **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 9 et 45.

plutôt chronologique tandis que nos chapitres regroupent les personnages selon leurs origines géographiques.

II. 1. Iran avestique : Zarathustra

Commençons en Iran, à une date difficile à préciser au milieu du premier millénaire avant notre ère, avec l'*Avesta*. Relisons un extrait de ce texte, puis reprenons les éléments qui permettent d'affirmer son caractère trifonctionnel¹⁴¹ :

« Nous sacrifions à la Vertu et à la Fravashi de Zarathushtra, le Spitâma, le saint d'ici-bas ; / le premier qui ait bien pensé, le premier qui ait bien parlé, le premier qui ait bien agi ; / le premier prêtre, le premier guerrier, le premier laboureur ; / le premier qui sut, le premier qui fit savoir ; / le premier qui chercha à obtenir, le premier qui obtint le Bœuf, le Bien, la Parole, l'Obéissance à la Parole, la Souveraineté et toutes les bonnes choses créées par Mazda, qui ont leur germe dans le Bien ; / qui fut le premier prêtre, le premier guerrier, le premier laboureur ; qui le premier détourna le visage du Daêva et de l'homme qui lui ressemble ; qui, le premier dans le monde des corps, récita la Louange de l'Asha, conspua les Daêvas, et se déclara « adorateur de Mazda, disciple de Zarathushtra, ennemi des Daêvas, sectateur de la Loi d'Ahura ». / Qui, le premier dans le monde des corps, dit la parole ennemie des Daêvas, la Loi d'Ahura ; / qui, le premier dans le monde des corps, prononça la parole ennemie des Daêvas, la Loi d'Ahura ; / qui, le premier dans le monde des corps, déclara toute créature des Daêvas indigne du sacrifice et de la prière ; / qui fut puissant, donnant toutes les bonnes choses de la vie ; le premier Fidèle du pays ; / en qui fut entendu tout le Mâthra, toute la parole sainte ; qui est le Seigneur et le Maître du monde ; le louangeur de l'Asha très grand, très bon, très beau ; qui reçut révélation de la Religion, la plus belle des choses qui soit ; / lui que les Amesha-Speñtas, d'accord avec le Soleil, appelaient de leurs vœux, d'une conviction fervente, d'une âme dévouée ; comme Seigneur et Maître du monde ; comme louangeur de l'Asha, très grand, très bon, très beau ; pour recevoir révélation de la Religion, la plus belle des choses qui soit ; / lui dans la naissance et la croissance de qui se réjouirent les eaux et les plantes ; dans la naissance et la

¹⁴¹ La trifonctionnalité dans les textes concernant Zarathustra a été déjà relevée, voir entre maintes assertions : DUMEZIL, G., « La Préhistoire Indo-Iranienne des Castes », p. 113 ; **Jupiter, Mars, Quirinus...**, p. 202 ; **Mythe et Epopée...**, I, p. 450, note 1 et aussi VARENNE, J., **Zoroastre, Le Prophète de l'Iran**, pp. 23 à 27.

croissance de qui poussèrent les eaux et les plantes ; dans la naissance et la croissance de qui crièrent au Bonheur ! toutes les créatures de la bonne création : / Bonheur à nous ! Car voici né l'Athravan, Zarathushtra, le Spitama. Zarathushtra, avec le Baresman lié, va nous offrir les libations, et la bonne Religion mazdéenne va à présent se répandre dans les sept Karshvares. »¹⁴²

Si nous analysons ce texte, il ressort que¹⁴³ :

I / Zarathustra est un poète qui prophétise ; il connaît donc les finesses de l'expression sonore ; il loue, réalise des panégyries, il chante ; il connaît les lois divines et leur perfection ; il est sacrificateur ; il est le premier prêtre. Mais il ne joue pas d'instrument de musique dans le paragraphe avestique qui nous intéresse ;

II / il détruit les dévas (ce qui peut aussi être compris comme un acte de première fonction, dans le sens où il instaure une nouvelle religion), les démons qui empêchent Ahura Mazda d'être la divinité unique ; il est le premier guerrier ;

III / lorsqu'il naît, la nature annonce qu'il est voué à une vie exceptionnelle, il a aussi été le premier laboureur.

Il est donc sans aucun doute possible intégralement trifonctionnel, d'autant plus que la triade « premier prêtre, premier guerrier, premier laboureur » est répétée. C'est un héros civilisateur dans le sens où il est le premier prêtre véridique, le premier guerrier efficace et le premier berger fertilisateur.

Le genre littéraire de l'extrait avestique que nous étudions est l'hymne liturgique. Ce n'est pas une épopée, ce n'est pas une hagiographie, ce n'est pas un mythe, ni une narration. Ceci a pour conséquence que ce qui intéresse l'auteur ne sont pas les moyens par lesquels Zarathustra a pu parvenir à devenir le premier prêtre, le premier guerrier et le premier laboureur. Ce qui l'intéresse, c'est qu'il y soit parvenu. Ainsi, il n'est pas besoin de mentionner les objets ou les attributs matériels de Zarathustra. Ceci ne nous dit pas si Zarathustra utiliserait ou pas un instrument de musique dans un texte narratif, mais pourrait expliquer pourquoi nous n'avons aucune chance d'en trouver un ici. Nous pouvons penser que la répartition

¹⁴² **Le Zend-Avesta**, Farvardin Yasht, 13, 87 à 94, traduction de J. Darmesteter.

¹⁴³ Nous prenons l'habitude de présenter les choses de la façon suivante : à la suite du texte cité ou résumé, nous proposons d'en dégager les éléments apparemment fonctionnels de telle sorte que ce qui relève de la première fonction suit l'alinéa I/, de la deuxième l'alinéa II / et de la troisième l'alinéa III /. Nous commentons et évaluons ensuite cette proposition, puis nous étudions la place de l'instrument de musique.

trifonctionnelle n'est pas concernée par l'instrument de musique dans l'Iran avestique, ce qui n'empêchera pas de trouver des exemples iraniens plus tardifs, notamment avec Isfendiar dans l'œuvre de Firdousi.

Cependant, d'autres raisons pourraient intervenir pour expliquer l'absence de l'instrument de musique. Rappelons qu'à ce stade de notre étude, nous n'avons aucune raison de mettre dans les mains de Zarathustra un instrument de musique. Si Zarathustra ne joue pas d'instrument de musique, cela peut être dû à trois raisons : 1° la technique de construction n'était pas très avancée de son temps et ne pouvait donner un instrument à la mesure de son prestige (cette hypothèse n'est pas vraiment convaincante) ; 2° la relation signifiante entre un instrument de musique, quel qu'il soit, et la première fonction n'était pas encore faite, le symbole, se rapportant à une réalité faiblement signifiante, ne pouvait donc pas fonctionner correctement ; 3° il n'y avait aucune raison pour le rédacteur d'associer Zarathustra et l'instrument de musique à cordes, là encore, parce que cela n'aurait pas été signifiant pour ce rédacteur.

La raison évoquée en 1° peut être liée au problème de la diffusion et de l'amélioration de l'aspect organologique de l'instrument à cordes ; alors que les deux dernières raisons sont d'ordre symbolique. La relation entre la première fonction et l'instrument de musique, si l'existence d'une telle relation est avérée, n'a rien de naturel, elle approfondit une construction intellectuelle, elle fonctionne par symbole et par abstraction. Ainsi, même si l'instrument de musique à cordes remonte à plusieurs millénaires avant Jésus-Christ¹⁴⁴ et l'idéologie trifonctionnelle à la préhistoire, nous ne savons pas de quand date la provocation de la relation entre musique et première fonction (ou « contamination » de l'une par l'autre) et nous devons douter que cette relation se soit toujours présentée de la même façon.

Tout en nous gardant d'un funeste anachronisme, permettons-nous une légère digression, qui justifie que nous mentionnions Zarathustra dans le cadre de nos travaux. Le fameux philosophe allemand Nietzsche s'est peut-être inquiété de l'absence d'instrument de musique dans les mains de Zarathustra. En effet, F.

¹⁴⁴ Voir DUCHESNE, J. et GUILLEMIN, M., « Sur l'Origine Asiatique de la Cithare Grecque » ; DUCHESNE-GUILLEMIN, M., « La Harpe à Plectre Iranienne : Son Origine et sa Diffusion » et CHARNASSE, H. et VERNILLAT, F., **Les Instruments à Cordes Pincées...**, pp. 5 à 11.

Nietzsche met dans la bouche de Zarathustra ces paroles, à la suite d'une altercation avec l'un de ses disciples :

« Des poètes suis las, des anciens et des nouveaux. Superficiels sont tous pour moi, et mers sans profondeur. / Jusques aux profondeurs assez ne vinrent leurs pensées ; en sorte que jusqu'aux fonds ne plonge leur sentiment. / Un peu de volupté, un peu d'ennui, voilà ce que fut encore leur meilleure méditation. / Souffle et frôlement de spectres, voilà ce que vaut pour moi tout leur flonflon de harpe ; de la ferveur des sons que surent-ils jusqu'ici ? »¹⁴⁵

F. Nietzsche a donc résolu notre problème d'un point de vue littéraire et philosophique : Zarathustra ne pouvait supporter les inepties des poètes de son temps, rien ne servait d'après lui de jouer de la musique si le message qu'elle véhicule n'a aucun sens.

Plus loin, il nuance ces propos, et à la suite de la réception de sa prophétie par les hommes supérieurs, il proclame : « Douce lyre, Douce lyre ! J'aime ta sonorité, ton ivre sonorité de crapaud ! – que de longtemps, que de loin vient ta sonorité, de très loin, des étangs de l'amour ! / O vieille cloche, ô douce lyre ! Toute souffrance te déchire le cœur, souffrance du père, souffrance des pères, souffrance des aïeux ; ton discours a mûri [...]. Peine de dieu est plus profonde ; ô toi étrange monde ! D'une peine de dieu te saisis, non de moi ! Que suis-je ? Une ivre et douce lyre, – / – une lyre de mi-nuit, un crapaud-cloche que personne n'entend et qui parle à des sourds, à vous les hommes supérieurs ! Car vous ne m'entendez ! »¹⁴⁶

Cette lyre apparaît comme une sorte de matérialisation de Zarathustra (« Que suis-je ? Une ivre et douce lyre [...] »), elle est destinée à exprimer la prophétie aux hommes supérieurs, donc aux disciples de la nouvelle religion, malgré leurs difficultés à percevoir le message. La lyre est donc relative ici à la première fonction.

L'argument, il est vrai, est d'ordre littéraire ou philosophique. F. Nietzsche a pu être influencé (sciemment ou non, peu importe) par d'autres personnages trifonctionnels et musiciens pour associer Zarathustra à leur groupe, mais ce n'est pas une vue d'historien des religions, de musicologue ou d'anthropologue. Malgré son caractère anecdotique, cet argument méritait tout de même une place dans notre développement, car il permet le soupçon (Zarathustra pouvait donc avoir des

¹⁴⁵ NIETZSCHE, F., *Ainsi Parlait Zarathoustra*, « Deuxième Partie. Des poètes », pp. 147 à 149.

¹⁴⁶ *Ibidem*, « Quatrième Partie. Le chant du marcheur de nuit », §§ 6 et 8, pp. 341 à 345.

opinions sur les harpes ou les lyres...) et il reste un des rares, sinon l'unique, à faire le lien entre Zarathustra et un instrument de musique.

Est-ce donc par défaut que Zarathustra ne joue pas de musique ? Cela est envisageable, mais nous n'en avons pas la preuve dans les textes anciens. Sa réforme était peut-être trop radicale pour qu'elle puisse se conformer aux canons artistiques de son contexte culturel. Il est aussi possible que le symbole musical était inconnu, faible ou impossible à exprimer par la matérialisation dans un instrument ; il pouvait ne pas convenir dans la construction religieuse iranienne de la période avestique.

II. 2. Iran sassanide : Isfendiar

La volonté de suivre un certain ordre géographique nous pousse à faire un détour à l'époque de l'un des plus célèbres auteurs persans : Firdousi ou Abū 'l-Qāsim Firdawsī, qui a vécu entre 940/941 et 1020/1025. Voici le texte du livre XV, « Guschasp », du *ŠāhNāmeḥ* (le *Livre des Rois*¹⁴⁷), 1730 à 1754. Il s'agit de l'histoire des sept stations que doit franchir le héros pour arriver au château d'airain de son grand ennemi Rustem ; nous sommes à la quatrième station et Isfendiar doit y tuer la magicienne :

« Lorsque le jour eut revêtu sa tunique pâle du soir, et que le soleil, qui éclaire le monde, fut descendu vers le couchant, Isfendiar mit en route son armée, fit charger les bagages, et adressa une prière à Dieu, de qui vient tout bien. Le roi fit marcher l'armée pendant toute la nuit, et, lorsque le soleil éleva son casque d'or, semblable à un rubis dans le signe du Bélier, la surface entière de la terre sourit, et Isfendiar remit le commandement de l'armée à Beschouten ; il prit une coupe d'or, demanda une belle guitare et se para comme pour une fête, lui qui allait livrer un combat. Il vit une forêt semblable au paradis ; tu aurais dit que le ciel s'y était converti en une tulipe ; on n'y apercevait pas le soleil entre les arbres, et partout on voyait des sources dont l'eau était pareille à l'eau de rose. Il descendit de cheval, comme l'endroit le méritait, choisit dans la forêt le bord d'une fontaine, prit dans sa

¹⁴⁷ Le texte du *Livre des Rois* témoigne d'une forte influence sassanide : HANAWAY, W. L., Jr., « *Shāhnāma* », p. 221.

main la coupe d'or et, quand il se sentit égayé par le vin, il appuya sa guitare contre sa poitrine et se mit à chanter de toute son âme.

Il dit : « Le malheureux Isfendiar ne boit jamais de vin, n'a pas de compagnons pour en boire, ne rencontre que des lions et des dragons vaillants, n'est jamais délivré des griffes du malheur, n'éprouve jamais un peu de plaisir dans ce monde par la vue d'une fille au visage de Péri, et Dieu accomplirait tous les désirs de son cœur s'il voulait lui donner une de ces femmes dont tous les traits ravissent l'âme, dont la stature égale le cyprès, dont le visage brille comme le soleil, dont les cheveux de musc descendent jusqu'aux pieds. »

La magicienne entendit les paroles d'Isfendiar et s'en épanouit comme la rose au printemps ; elle se dit : « Voici un lion qui est entré dans mes filets, paré, chantant, et une coupe pleine dans la main. » Cette créature impure, pleine de rides et hideuse, se mit à écrire ses formules de magie dans les ténèbres, et se changea en une belle fille turque, avec des joues comme du brocart de Chine, et des cheveux noirs comme le musc. Elle s'approcha ainsi d'Isfendiar, les deux joues semblables à un jardin de roses, et des fleurs dans le sein. Quand le prince l'aperçut, il chanta plus haut, joua plus gaiement et but davantage, disant : « Ô Dieu, l'unique, le distributeur de la justice, tu es le guide dans la montagne et dans la plaine ! Je viens de désirer qu'une fille au visage de Péri vienne me rendre heureux dans cette forêt, et voici que le Créateur me la donne, que le Distributeur de la justice me l'accorde ! Que mon cœur et mon âme l'adorent ! »

Il lui donna une coupe remplie d'un vin parfumé de musc, et ses joues en devinrent couleur de rubis. Or il possédait une belle chaîne en acier, qu'il tenait prête, mais cachée devant la magicienne. Zerdouscht, qui l'avait apportée du paradis pour Guschtasp, la lui avait attachée au bras. Le prince lança cette chaîne autour du cou de la magicienne, de manière à lui enlever ses forces. »¹⁴⁸

Georges Dumézil avait analysé cet épisode en y voyant une structure trifonctionnelle, contant les étapes par lesquelles Isfendiar avait dû passer pour vaincre la magicienne¹⁴⁹ :

I / Isfendiar ordonne à la magicienne de rétablir la vérité sur son essence et sur sa forme, par une parole de contre-magie, ce qui lui permettra de la tuer ;

¹⁴⁸ FIRDOUSI, Abou'lkasim, **Le Livre des Rois**, vol. IV, pp. 505 et 506, traduction de Jules Mohl.

¹⁴⁹ DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 281 à 284.

II / lors d'un duel, Isfendiar enchaîne la magicienne par le cou, il lui retire ainsi sa force au moment où elle se transforme en lion pour le dévorer ;

III / Isfendiar fait savoir (de façon à ce que la magicienne l'entende mais qu'elle ne se doute pas qu'il sache qu'elle l'entende) qu'il désire rencontrer une partenaire sexuelle, la magicienne fait en sorte de le contenter tout en voulant le piéger ; Isfendiar répond à cette attaque en offrant une coupe de vin, en piège de retour.

Nous avons regroupé dans le tableau synthétique en annexe tous les éléments qui peuvent rentrer dans une analyse trifonctionnelle d'Isfendiar. Nous y remarquons l'importance de la première fonction (Isfendiar est de famille royale, il doit lutter pour faire reconnaître et pour exercer son pouvoir ; par ailleurs, il travaille à l'établissement de la religion zoroastrienne) et de la deuxième fonction (c'est un guerrier qui mène un grand nombre de batailles difficiles). La troisième fonction est moins représentée et de ce fait, nous devons limiter l'interprétation trifonctionnelle. L'impression qui ressort de la lecture de l'histoire d'Isfendiar est qu'elle comporte des épisodes trifonctionnels¹⁵⁰, mais qu'elle n'est pas construite sur un plan général trifonctionnel.

L'instrument de musique¹⁵¹ participe pleinement à l'épisode, puisqu'Isfendiar l'utilise pour aider au déroulement de son histoire : c'est un objet utile à l'avancement de l'intrigue, et par conséquent, c'est également un artifice littéraire. Ce *tanbour* intervient trois fois : lorsqu'Isfendiar se prépare à partir, lorsqu'il s'arrête à l'endroit voulu pour amadouer la magicienne et lorsqu'il provoque l'ultime attaque de cette dernière. Ces trois moments ne correspondent pas à une répartition en trois fonctions.

¹⁵⁰ Par exemple : les trois promesses de Guschtasp (XV, 2507 à 2523) : le trône, l'armée et le trésor promis en cas de victoire ; ou encore, mais de façon moins probante, les trois caractéristiques de la flèche de Rustem (XV, 3772 à 3842) : elle fait l'objet d'une incantation, elle est mortelle et elle est faite de bois de tamaris.

¹⁵¹ Il s'agit de la guitare dans la traduction de Jules Mohl, mais le mot original طنبور, que nous préférons utiliser en transcription, se prononcerait *tanbour* : c'est un instrument de la famille des luths, très populaire dans le monde arabo-persique et chez les Turcs. Voir HICKMANN, H., « Un Instrument à Cordes Inconnu de l'Epoque Copte », pp. 67 et 73 ; JARGY, S., **La Musique Arabe**, pp. 118 et 119 ; TRANCHEFORT, F.-R., **Les Instruments de Musique dans le Monde**, vol. I, pp. 155, 158, 159 et 181 ; CHOTTIN, A., « La Musique Arabe », p. 533 ; POCHE, C., « Tanbûr » ; ADNAN SAYGUN, A., « La Musique Turque », pp. 601 et 602 et SAWA, G. D., « Musical Instruments, Middle Eastern », p. 611. Le *tanbour* se rapproche du bouzouq ; il sert à accompagner la récitation des épopées populaires : HOEBURGER, F., « Correspondence between Eastern and Western Folk Epics », p. 25. En 1976, le *tanbour* participait encore à des cérémonies secrètes tenues par des sectes ésotériques islamiques de l'Irak du Nord : HASSAN, S. Q., « Les Instruments de Musique chez les Yezidi de l'Irak », p. 57 (le *tanbour* n'est pas l'instrument le plus en lien avec la notion de sacré pour les Yezidi ; ce rôle est tenu dans la pratique comme dans la mythologie des Yezidi par le tambour sur cadre et par la flûte). Sur la comparaison des techniques de cantillation des épopées populaires et des récits religieux en Europe et au Proche et Moyen-Orient, voir GERSON-KIWI, E., « The Bards of the Bible ».

Le *tanbour* est le seul instrument à cordes cité dans le cycle d'Isfendiar¹⁵². Nous n'avons pas pu vérifier s'il apparaissait ailleurs dans le *ŠāhNāmeḥ*, mais il est révélateur que la seule et unique fois où il apparaît dans l'histoire d'Isfendiar soit au sein d'un épisode trifonctionnel. Cela peut plaider pour une influence extérieure, mais surtout cela nous prouve que le *tanbour* n'est pas présent par simple habitude ou redondance (comme les trompettes ou les timbales) : s'il est présent à cet endroit, c'est qu'il y est évidemment voulu et que sa présence à cet endroit a à la fois une raison et une signification, une cause et une conséquence.

Il se peut que le *tanbour* participe à l'efficacité du projet d'Isfendiar. L'instrument de musique fait partie de ce projet dès le départ. Il trouve sa première utilité en soutenant le chant d'Isfendiar, qui est une fausse prière en deux parties : il commence par se plaindre de sa situation, puis il fait un vœu : connaître le bonheur charnel. Lorsque la magicienne semble céder, Isfendiar intensifie son chant et son jeu de *tanbour*, afin d'adresser une seconde fausse prière de remerciement au dieu qui vient de l'exauser. Cette prière se termine par une adoration. Ainsi, le *tanbour* rentre dans la thématique de l'établissement de la vérité (qui passe par l'utilisation d'un mensonge) et dans le domaine religieux par l'acte d'adoration ; pour ces deux raisons, il trouve sa place dans la première fonction.

Les deux autres fonctions sont-elles illustrées par un autre objet spécifique ? Une coupe et une chaîne participent pleinement à l'avancée de l'intrigue. La coupe provoque l'ivresse de la magicienne, elle agit comme un philtre, élément qui est connu par ailleurs pour intervenir dans la troisième fonction¹⁵³. La chaîne est l'arme utilisée par Isfendiar pour neutraliser définitivement la magicienne lors du duel, elle porte la thématique du dieu lieur et c'est l'objet de deuxième fonction. Si les deuxième et troisième fonctions sont illustrées par un objet, nous pouvons nous attendre à ce que la première le soit également ; le seul qui convienne (et il convient parfaitement) est le *tanbour*. Il est l'instrument par lequel Isfendiar fait croire à la magicienne que c'est une affaire divine, alors qu'il n'en est rien. Isfendiar retourne à son avantage la situation et provoque chez la magicienne l'utilisation d'un mensonge

¹⁵² C'est-à-dire dans le livre XV, « Guschtasp » ; par ailleurs, d'autres instruments interviennent régulièrement dans ce cycle : la trompette (نای), le clairon (بوق), la clochette (درای), la timbale (کوس), et le tambour (تپیر).

¹⁵³ Par exemple : les Gandharva (DUMEZIL, G., *Le Problème des Centaures...*, pp. 150 et 259 et LITTLETON, C. S., *The New Comparative Mythology...*, p. 47) ; Ulysse contre Circé (DUMEZIL, G., *Apollon Sonore...*, pp. 126 à 128 ; *Le Roman des Jumeaux...*, pp. 216 et 279 et SERGENT, B., *Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...*, pp. 88 à 92, d'après HOMÈRE, *L'Odyssee*, chant X) et Héraclès et Déjanire (DUMEZIL, G., *L'Oubli de l'Homme...*, pp. 72 à 76 et 84, d'après Sophocle, *Trachiniennes*, Diodore de Sicile, *Bibliothèque Historique*, IV, XXXVIII et Apollodore, *Bibliothèque*, II, 7, 7).

pour procéder par la suite au rétablissement d'une vérité. Ainsi, le *tanbour* symbolise la compétence d'Isfendiar en matière religieuse : il sait maîtriser l'appel à la divinité à tel point qu'il sait feindre son efficacité dans un dessein particulier, sans pour autant aller à l'encontre de sa propre religion.

Nous avons repéré une information, transmise par Nicolas Bouvier, que nous mentionnons ici car elle décrit une situation qui se déroule en Iran et qui trouve des résonnances textuelles dans le *ŠāhNāmeḥ*. Cette information concerne les Tziganes Karachi de Perse du Nord : ils sont décrits comme étant à la fois forgerons et musiciens¹⁵⁴. Il s'agirait de savoir s'ils ont pu être et s'ils sont encore concernés par l'idéologie trifonctionnelle, et quels sont les instruments de musique dont ils jouent. Nous savons qu'un récit du *ŠāhNāmeḥ* a été interprété de façon à donner aux Tziganes iraniens une origine indienne : dix mille musiciens et de danseurs (*luri*) auraient été déportés de l'Inde vers l'Iran aux alentours de 420 avant notre ère et seraient à l'origine des musiciens tziganes connus aujourd'hui¹⁵⁵. Il se pourrait donc qu'ils aient été en contact avec des cultures indo-européennes utilisant la répartition trifonctionnelle. L'association des pratiques de la musique et de la forge s'explique par le fait qu'elles dénotent toutes deux la mise en œuvre de pouvoirs surnaturels. Dans ce sens, si nous avons la preuve que les Tziganes forgerons et musiciens structurent leur pensée sur le schéma trifonctionnel, la musique, tout comme l'activité de forge, seraient à mettre en lien avec la première fonction. Les première et deuxième fonctions se cumuleraient et l'hypothèse qui consiste à faire un lien entre les Tziganes Karachi et la répartition trifonctionnelle s'auto-démentirait. Les sociétés de Tziganes forgerons ne semblent pas s'être inspirées de la trifonctionnalité, leur structuration serait plutôt basée sur les critères sexuels : les hommes sont des forgerons et les femmes des musiciennes¹⁵⁶. Cette classification mérite également d'être vérifiée et mise en contexte. Le film à caractère documentaire *Latcho Drom* de Tony Gatlif¹⁵⁷, par exemple, ne corrobore pas cette classification. En tout cas, nous devons constater que la musique, en dehors de l'idéologie trifonctionnelle, peut entretenir des relations avec des éléments

¹⁵⁴ BOUVIER, N., *L'Usage du Monde*, p. 225.

¹⁵⁵ SÁROSI, B., « Gypsy Music », p. 866 et BLOCH, J., *Les Tziganes*, pp. 16 à 27, qui ajoute au sujet de « *dom* », l'un des différents noms des Tziganes, p. 28 : « Dans un traité sanskrit d'astronomie du VI^e siècle, il est associé au nom de *gandharva* « musicien ». ».

¹⁵⁶ POCHE, C., « Music in Ancient Arabia from Archaeological and Written Sources », p. 361.

¹⁵⁷ Ce film est sorti en 1993. Production : KG Production - Canal + ; Conseiller musical : Alain Weber.

caractéristiques de la première fonction, elle peut symboliser des choses comparables au sein de structures trifonctionnelles comme en leur dehors.

II. 3. Inde

Nous avons repéré deux textes dans le *Mahābhārata*, ainsi que la déesse Sarasvatī dont la mythologie générale constitue un champ intéressant pour notre sujet.

II. 3. i. Uttara et Brhannalā

L'épopée indienne du *Mahābhārata* est un texte sanskrit brahmanique dont la date de rédaction fluctue selon les nombreux vers entre l'ère védique et le IV^e siècle de notre ère. Une récente traduction commentée pense pouvoir placer la rédaction entre 300 et 100 avant notre ère, et l'attribuer à un auteur unique¹⁵⁸. Nous ne reviendrons pas sur cette question, trop ardue pour nous et non indispensable à notre étude. On trouve dans le *Mahābhārata* le récit de la guerre entre les Kaurava et les Pāṇḍava (dont Arjuna et Kṛiṣṇa), guerre qui finira par l'anéantissement des deux armées en présence, suivi de l'établissement de l'humanité. Voyons le texte :

« Que sont devenus pendant ce temps les Kaurava ? Ils envahissent le royaume au moment où Virāta se met en route contre les Trigarta. Tous les grands guerriers des Kaurava sont là, ils s'emparent rapidement de soixante mille vaches après avoir battu les vachers et se retirent entourant les vaches de leurs chars. Mais le chef des vachers file à la ville en char chercher du secours. Il va au palais où il trouve le fils du roi Bhūmiñjaya (Uttara) au milieu des femmes et lui annonce la nouvelle, lui demandant d'aller seul en char ramener les vaches du roi. Le roi, dans la *sabhā*, vante sa bravoure, disant que son fils lui ressemble et qu'il est un héros, que c'est lui qui continuera la lignée. C'est le moment de faire ses preuves et d'abattre les troupes ennemies avec son arc. Qu'il use de son arc comme on joue de la vīnā. Il file la comparaison en ajustant plus ou moins bien la corde de l'arc à la corde principale de la vīnā, l'arc lui-même à la tige de l'instrument, etc. Qu'il aille jouer de la vīnā au

¹⁵⁸ **Le Mahābhārata...**, vol. I, introduction.

milieu des ennemis. Qu'il fasse atteler son char de chevaux blancs et dresser son emblème au lion d'or. Quand il aura empêché les ennemis d'emmener les vaches, il reviendra dans la capitale avec une grande gloire. Il est le seul refuge du roi des Matsya comme Arjuna l'est des fils de Pāndu. De fait, il est le refuge de tous les habitants du royaume. »¹⁵⁹

Lors d'une bataille qui oppose les Virāta aux Trigarta, des vaches sont victimes d'une razzia chez les Virāta. Les Virāta ne sont pas assez nombreux pour les défendre, puisque tous les soldats étaient partis attaquer les Trigarta. Alors le chef des vachers court prévenir Uttara, le fils du roi, seul guerrier resté dans le royaume, pour lui demander de ramener les vaches. Le roi est très élogieux à son égard et c'est enfin le moment pour lui de montrer sa bravoure. Il a pour arme un arc dont il se sert comme d'une *vīnā*, l'instrument de musique à cordes indien de la famille des luths. Il peut ainsi défaire le plan de ses ennemis, ramener les vaches et prouver que s'il peut ramener les vaches de son royaume, il pourra aussi préserver les habitants de son royaume.

Nous résumerons donc les caractéristiques trifonctionnelles d'Uttara sous cette forme :

I / il est le fils du roi et lui succédera, il joue de la *vīnā* et son emblème porte un lion d'or ;

II / il combat ses ennemis du haut de son char attelé de chevaux blancs avec un arc (proche de la *vīnā*), sa victoire lui apporte la gloire à la place de la renommée ;

III / il ramène les vaches de Virāta et montre ainsi qu'il est capable de protéger ses propres sujets.

Cette répartition n'est pas vaine, elle tend à montrer comment Uttara a profité d'une situation pour établir incontestablement son règne. L'arme qu'il utilise pour y parvenir est double : c'est un arc qu'il utilise comme on joue de la *vīnā*, dont il ajuste la corde à celle de sa *vīnā*, dont la tige même est accolée à son instrument de musique. Ainsi, lorsqu'il attaque, autant dire qu'il joue de la *vīnā* au milieu de ses ennemis¹⁶⁰. Le résultat est certainement la victoire, mais le moyen pour y parvenir ne rappelle que trop la magie, le charme, l'hypnose ou en tout cas la surprise. Qu'aurait-

¹⁵⁹ *Ibidem*, livre IV, « II. La razzia sur les vaches de Virāta », § 35, t. I, p. 818, traduction de M. Biarreau.

¹⁶⁰ Jusqu'ici, nous ne faisons que reprendre les informations du texte, **Le Mahābhārata...**, livre IV, « II. La razzia sur les vaches de Virāta », § 35, t. I, p. 818. Voir aussi l'interprétation donnée par M. Biarreau, pp. 823 et 824.

il pu faire d'autre, seul face à de nombreux pillards aguerris, face même à tous les grands guerriers des Kaurava dont nous parle le *Mahābhārata* ? Son but n'est pas de massacrer à l'image des guerriers humains. Lui s'y prend autrement, en usant de ses pouvoirs les plus efficaces, parmi lesquels la musique.

Notons de plus le fait qu'Uttara partage la compagnie des femmes, ce qui nous permet de le comparer entre autres à Achille ou à Cúchulainn¹⁶¹.

Uttara est accompagné dans sa quête des vaches¹⁶² par son cocher, Brhannalā. Dans la mesure où elle participe à l'épisode du retour des vaches, elle est concernée par la troisième fonction. Le fait qu'elle soit cocher la fait prendre part à la bataille comme subordonnée d'Uttara et la rattache donc à la deuxième fonction. Et comme s'il fallait absolument qu'elle corresponde intégralement aux trois fonctions, il nous est dit qu'elle sait chanter, danser et jouer des instruments de musique variés. Cela ne fait pas de Brhannalā un membre de la famille royale, mais le critère musical convient pour nous faire comprendre qu'il s'agit de la première fonction. C'est grâce à toutes ces capacités que Brhannalā peut seconder Uttara : ils sont proches et donc efficaces.

La raison pour laquelle Uttara choisit Brhannalā est intéressante ; citons la traduction :

« En la voyant de loin, le prince dit à Brhannalā : « Tu étais le cocher de Pārtha quand il rassasia le Feu et quand il conquiert la terre entière. La *sairandhrī* le dit, elle connaît les Pāndava. Conduis aussi mes chevaux, Brhannalā, tandis que je me battrai contre les Kuru pour récupérer les vaches. » Brhannalā répond : « Quelle capacité ai-je pour faire le cocher au premier rang de la bataille ? Chanter, danser, jouer d'un instrument varié, cela je peux le faire. Mais comment être ton cocher ? » Uttara répond : « Brhannalā, que ce soit en chantant ou en dansant ou encore autrement, monte vite sur mon char et contrôle mes excellents chevaux. »¹⁶³

Brhannalā a déjà été cocher lors d'une conquête mondiale, mais elle se demande comment peut-elle l'être à nouveau. Peu importe, lui répond Uttara, elle peut l'aider même par la musique si elle le veut. Le texte reste vague sur la façon dont Brhannalā doit diriger le char et les chevaux, mais c'est peut-être un trait

¹⁶¹ SERGENT, B., « Celto-Hellenica III : Achille et Cúchulainn », p. 179.

¹⁶² Au sujet de la comparaison du vol des vaches avec le vol et la reconquête des jours de l'année : MÜLLER, M., *Mythologie Comparée*, pp. 654 et 655.

¹⁶³ *Le Mahābhārata...*, livre IV, « II. La razzia sur les vaches de Virāta », § 37, t. I, p. 821.

récurrent du musicien trifonctionnel qui est ici utilisé : il doit communiquer avec des animaux par l'artifice de la musique.

C'est une des rares attestations d'un personnage féminin dans le rôle du musicien trifonctionnel. Cela est peut-être dû au fait que la *vīnā* est un instrument plutôt féminin, et qu'il était de meilleur goût d'insérer dans cet épisode une femme, afin de correspondre aux canons artistiques et culturels. De plus, le texte nous dit que le vacher trouve Uttara au milieu des femmes lorsqu'il s'agit de lui apprendre la nouvelle de la razzia. Cela montre que l'élément féminin est présent sans complexe dans l'entourage d'Uttara, nous pouvons même comprendre d'après le texte que Bhrranalā faisait partie des femmes de la compagnie d'Uttara.

Pour Uttara comme pour Brhannalā, nous pouvons soupçonner que la musique qu'ils jouent n'est pas un fait anodin. En effet, pourquoi et comment jouer de la musique lors d'une bataille, sinon avec des tambours, des conques, des cornemuses ou des trompettes ? Ici, c'est bien d'une *vīnā*, d'un chant ou d'une danse qu'il s'agit, choses qui passeraient inaperçues si elles n'étaient que des expressions artistiques au milieu d'un champ de combat. Cela signifie que la *vīnā* n'est pas seulement un luth. La musique que son possesseur produit avec elle a un effet que le musicien contrôle et utilise à son avantage. Uttara se débarrasse de ses ennemis, mais il n'est pas spécifié qu'il les tue : « Quand il aura empêché les ennemis d'emmener les vaches, il reviendra dans la capitale avec une grande gloire. »¹⁶⁴ Sa seule mission est de ramener les vaches, pas de détruire une troupe ennemie. Rien n'est dit sur la réalisation de cette mission, sauf qu'il utilisera un arc-*vīnā*¹⁶⁵ et que son cocher a des dons artistiques qui pourraient lui être utiles. Nous pouvons même imaginer qu'Uttara rejoindra les vaches et les charmera par la musique afin de les faire revenir dans son royaume, tout cela sans avoir à affronter directement les pillards. Son char est attelé de chevaux blancs, c'est donc plus un char de parade qu'un char de combat : il est fait pour être magnifique et pourtant il se dirige en première ligne, là où le combat qui s'annonce pourrait être le plus difficile. Serait-ce parce que le dénouement de cette affaire ne doit rien aux qualités guerrières ? Cette hypothèse reposerait sur une exagération des traits orphiques¹⁶⁶ décelables chez Uttara. Il ne

¹⁶⁴ *Ibidem*, § 35, t. I, p. 818.

¹⁶⁵ Voir aussi HOLLARD, D., « La Voix, la Lyre et l'Arc : Images de Lugus Sonore », pp. 18 à 20.

¹⁶⁶ Cette appellation doit être comprise dans le sens où elle résume l'idée de l'effet de la musique sur les animaux. Nous l'utilisons ici pour ce qu'elle signifie et non pour le héros grec à qui elle fait référence.

faut donc la considérer que comme une possibilité pour laquelle les arguments sont tus.

Revenons sur un détail : les Kaurava volent soixante mille vaches, et pour les emmener, ils forment un cercle autour d'elles. Il est impossible d'accéder aux vaches sans passer à travers la ligne des Kaurava. Notre hypothèse précédente pourrait paraître contradictoire avec ce propos, mais la mythologie ne tient pas toujours compte des arguments concrets ou logiques à nos yeux. Ainsi donc, pour parvenir au but, Uttara doit franchir un obstacle, une ligne de défense entourant l'objet du combat. Cela ne va pas sans rappeler l'idée d'une muraille défendant une cité. Nous aurons à plusieurs reprises à nous intéresser à cet élément mythologique, car il pourrait symboliser l'idée de civilisation et ce combat pour la récupération des vaches pourrait signifier une étape du processus de civilisation que décrit le *Mahābhārata*.

Cette lutte au centre du processus de civilisation connaît un exemple retentissant et très connu dans notre culture avec la chute des murailles de Jéricho¹⁶⁷ : les prêtres israélites tournent autour de la ville plusieurs jours de suite en jouant de la corne de bélier et les murailles tombent d'elles-mêmes, sans que les guerriers aient à combattre pour percer les défenses ennemies. Cet épisode se déroule après la traversée du Jourdain avant l'installation dans la terre promise, il est donc très important pour expliquer l'histoire d'Israël. L'archéologie tend à montrer que l'épisode biblique n'est que fiction littéraire ou mythologique, ce qui lui donne encore plus de valeur par rapport à notre démarche intellectuelle. Cette chute des murailles n'est pas un mytheme trifonctionnel, mais le fait d'abattre les défenses ennemies par un acte nécessitant l'aide de l'élément magique ou divin révèle la force du dieu et de ses sujets. Nous pouvons penser qu'il s'agit du même effet dans l'épisode d'Uttara, même si Uttara joue d'un instrument à cordes dans un cadre trifonctionnel alors que la prise de Jéricho est relatée dans un contexte très éloigné de la structure trifonctionnelle, avec une corne de bélier comme instrument de musique.

¹⁶⁷ Josué 6. Nous ne prenons cet exemple que pour éclairer celui du *Mahābhārata*, en mettant en avant le rôle joué par la musique dans le dénouement de l'affaire. Le récit dont nous nous occupons ferait plutôt partie du cycle du bétail : MALLORY, J. P., *À la Recherche Indo-Européens...*, pp. 155 à 157. SERGENT, B., *Les Indo-Européens...*, pp. 264 et 265 et *Les Indo-Européens, Histoire, Langues, Mythes*, § 220, pp. 263 à 265, a rapproché trois récits au sujet d'un vol de vaches, dans lesquels l'instrument à cordes apparaît : l'*Hymne Homérique à Hermès*, le récit de la *Seconde bataille de Mag Tured* et le texte rapportant la construction de la *fændyr* par Syrdon.

Retenons maintenant pour le plan général de notre étude que la musique est dans l'épisode de la razzia des vaches de Virāta un symbole de la magie, donc un élément issu de la première fonction.

Nous voyons dès à présent que l'instrument de musique dans le cadre d'une répartition trifonctionnelle est en priorité un instrument à cordes, mais peu importe le type auquel il se rapporte (luth, lyre ou harpe), pourvu qu'il fasse appel à un instrument existant dans la culture géographique et temporelle considérée¹⁶⁸.

II. 3. ii. Kṛiṣṇa

Kṛiṣṇa est la huitième incarnation (ou avatar) de Viṣṇu, il symbolise les côtés à la fois sombre et attirant de l'amour. Ici comme pour le personnage suivant, la trifonctionnalité n'est pas exposée de façon systématique, nous devons la soupçonner chez lui tout en nous gardant de lui greffer des caractéristiques qu'il aurait pu ne jamais avoir. Ici, et cela concernera aussi Sarasvatī, le personnage n'est pas un héros, il est une émanation d'un dieu et il a accédé à la valeur divine.

Il a connu l'état de paysan, tout en ayant une part importante dans le *Mahābhārata* et dans le panthéon hindou. Il connaît le monde de la royauté, mais pas celui du sacerdoce, et la ville sacrée, qu'il a fondée, est connue pour être un lieu de sagesse et de connaissance. Dans la *Bhagavad-Gītā* (partie du *Mahābhārata*), il enseigne à Arjuna le dharma et deviendra plus tard son cocher. En tout cas, il est issu de la caste des guerriers (et les castes indiennes sont assez étanches), et c'est bien cette fonction qui est prédominante chez lui.

A la différence des musiciens précédents, nous devons accepter qu'il ne joue pas d'un instrument de musique à cordes, mais d'une flûte. Même si l'on regarde du côté de Viṣṇu, nous ne trouvons comme élément musical supplémentaire que la conque, très répandue dans la mythologie indienne. Sa beauté touche les sages autant que les animaux ou les végétaux ; il cherche enfin à séduire les femmes grâce à sa

¹⁶⁸ Voir GUYONVARCH, C.-J. et LE ROUX, F., *La Civilisation Celtique*, p. 205.

flûte¹⁶⁹. Cet aspect lui a valu d'être comparé à Orphée¹⁷⁰.

Dans la mesure où nous sommes aptes à démontrer qu'Uttara et Brhannalā sont trifonctionnels et musiciens, nous devrions, si c'était le cas, l'être également pour Kṛiṣṇa, personnage bien plus important dans le même corpus littéraire. Or, il n'en est rien. Tous les arguments en faveur de sa trifonctionnalité sont faibles : il est malgré tout plutôt guerrier, et ce n'est pas en glanant des éléments un peu partout que nous arriverions à démontrer la cohérence de sa trifonctionnalité.

De plus, et cela renforce notre idée du point de vue musicologique, il ne peut revendiquer des relations qu'avec la flûte et la conque. Même en forçant les arguments pour faire rentrer Kṛiṣṇa dans le cadre qui nous occupe, nous ne pourrions présenter qu'une ébauche peu convaincante. La mythologie hindoue est suffisamment dense pour que des néophytes exotiques (et nous revendiquons cet état) s'y perdent. Nous sommes donc obligé de laisser Kṛiṣṇa en dehors de notre champ d'investigation, trop d'éléments jouant en sa défaveur.

II. 3. iii. Sarasvatī

La littérature secondaire est relativement fournie au sujet de la déesse indienne Sarasvatī¹⁷¹. Cette littérature ne s'accorde pas toujours sur les résultats obtenus à partir des nombreuses sources et le caractère trifonctionnel ne peut être que supposé chez elle¹⁷². Son rapport à la musique est en revanche indéniable, puisqu'elle passe pour l'inventrice de la *vīnā* et cet instrument, dont l'organologie distingue deux groupes (un au Nord, l'autre au Sud), prend la forme symbolique du

¹⁶⁹ ESNOUL, A.-M., « L'Hindouisme », pp. 1013 à 1016 ; DANIELOU, A., **Mythes et Dieux de l'Inde...**, pp. 268 à 275 ; HAWLEY, J. S., « Kṛṣṇa » ; GUIRAND, F. et SCHMIDT, J., **Mythes & Mythologie**, pp. 451 et 452. Des attestations iconographiques de Kṛiṣṇa ou de Viṣṇu avec une flûte se trouvent dans BUNCE, F. W., **An Encyclopaedia of Hindu Deities...**, vol. III, planche LXXXVII, p. 1462 ; planche LXXXVIII, p. 1463 et planche CCXXX, p. 1605.

¹⁷⁰ STRICKLAND, L., « The Mythological Background of Hindu Music », p. 333.

¹⁷¹ COMBARIEU, J., **Histoire de la Musique...**, t. I, p. 35 ; STRICKLAND, L., « The Mythological Background of Hindu Music », pp. 332 et 333 ; MALLMANN, M.-T. de, « Un Aspect de Sarasvatī dans le Tāntrisme Bouddhique » ; BAKE, A. A., « The Music on India », p. 224, « La Musique Indienne » ; p. 337 ; DUCHESNE-GUILLEMIN, J., « L'Iran Antique et Zoroastre », p. 645 ; BUCHNER, A., **Les Instruments de Musique Populaires**, p. 52 ; WULFF, D. M., « Sarasvatī » ; GUIRAND, F. et SCHMIDT, J., **Mythes & Mythologie**, p. 832 et MASSON-OURSEL, P. et MORIN, L., « Mythologie de l'Inde », p. 429.

¹⁷² Cette déesse est en effet très complexe ; la répartition trifonctionnelle dans le cadre exclusif de ce personnage n'a été que rarement mise en avant, mais il est au moins sûr que Sarasvatī participe à la tripartition : voir DUMEZIL, G., **Jupiter Mars Quirinus IV...**, p. 15 ; **Tarpeia...**, pp. 117 et suivantes ; **Mythe et Epopée...**, I, p. 107 et **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 62 et 234 ; DUBUISSON, D., « Mythe, Pensée et Idéologie » ; MALLORY, J. P., **À la Recherche Indo-Européens...**, pp. 150 à 153.

corps de Sarasvatî ou de son oiseau sacré, le paon¹⁷³. Les sources anciennes les plus explicites et les plus larges sont contenues dans le *Harsha Carita*. Dans ce texte, au chapitre II¹⁷⁴, nous la voyons jouer de la musique avec son rosaire, dont les rayons forment les cordes. La description est assez vague, mais elle nous permet de mettre en avant le fait que dans ce contexte d'enseignement, une part est faite à Sarasvatî au milieu d'un foisonnement d'instruments de musique de toutes sortes.

Revenons sur l'ensemble des données concernant cette déesse. Elle est avant tout une déesse fleuve. Cette image pourrait nous sembler relative à la troisième fonction, celle de la fécondité, mais cette interprétation pourrait tout à fait n'être qu'une mauvaise compréhension d'un lecteur extérieur à la culture et à la symbolique indienne ancienne¹⁷⁵. Ce qui, en revanche, nous rapproche fondamentalement de la troisième fonction, c'est l'un de ses attributs, la charrue, ainsi que le caractère gracieux de l'image de la déesse. Cela est suffisant pour déceler la troisième fonction chez Sarasvatî. Mais que faire du fleuve ? Il peut être pourvoyeur de nourriture et d'eau (pour la boire ou pour en arroser les champs, il symbolise donc la troisième fonction), ou bien il peut être un lieu de purification rituelle (il se rapporte alors à la première fonction). Mais il arrive parfois que le caractère principal d'un héros ou d'un dieu trifonctionnel ne soit en rien en liaison avec la répartition trifonctionnelle. Nous préférons laisser ce problème aux indianistes pour qu'ils le précisent en connaissance de cause.

La deuxième fonction chez Sarasvatî est représentée par des armes et des instruments de musique guerriers (tambour, conche et cloche), même si ces instruments sont plutôt d'un effet sonore ou signalétique que musical.

La première fonction se découvre dans le fait que Sarasvatî est la déesse de toutes les formes d'expression : parole, éloquence, arts, écriture, alphabet et poésie. Ces formes d'expression ne sont pas vides, elles témoignent de l'intelligence, du savoir et de la sagesse de la divinité. Elle est donc très complète, cohérente et efficace dans cette fonction.

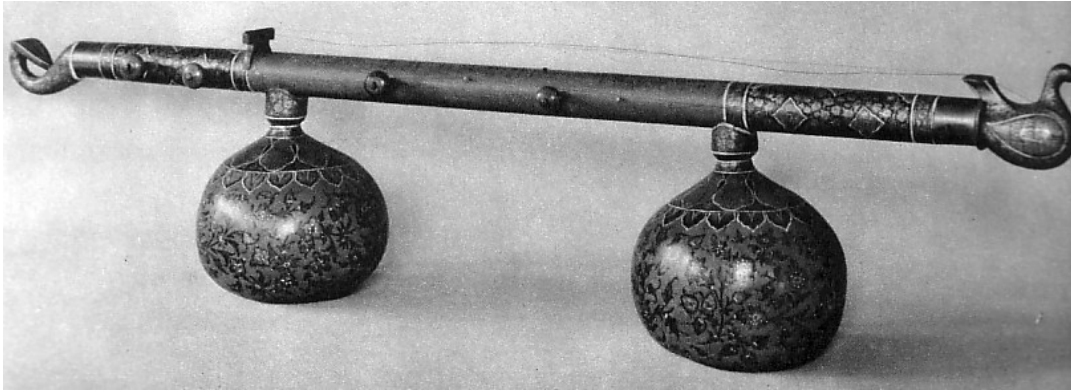
Au niveau de la musique, elle joue de la *vīnā*, mais elle passe aussi pour avoir mis en place l'échelle musicale. Elle apporte donc un savoir ou une référence culturelle, artistique majeure : elle est civilisatrice. En Inde, deux types de *vīnās*

¹⁷³ WEISMANN, A., « Hindu Musical Instruments », pp. 71 et 74, avec les illustrations.

¹⁷⁴ *Harsha Carita*, pp. 35 à 69 de l'édition anglaise.

¹⁷⁵ Nous verrons que Väinämöinen porte aussi dans son nom une référence au fleuve ou à la rivière, mais que cela n'interfère pas avec la répartition trifonctionnelle : KUUSI, M., « Väinämöinen ».

existent, chacune en lien avec une divinité : au nord la *rudravīnā* et au sud la *sarasvatīvīnā*. Ainsi donc, l'instrument porte la marque de la divinité qui préside à l'usage de l'instrument¹⁷⁶. On la représente quelquefois assise sur un paon ou un cygne¹⁷⁷. Il est donc possible que l'instrument ci-dessous¹⁷⁸ illustre cette idée :



ill. 1

Le rapport de Sarasvatī avec la musique a fait qu'elle a été comparée aux muses grecques ou à la sainte Cécile de l'hagiographie catholique¹⁷⁹.

¹⁷⁶ BAKE, A. A., « The Music on India », p. 224.

¹⁷⁷ COMBARIEU, J., **Histoire de la Musique...**, t. I, p. 35 et GUIRAND, F. et SCHMIDT, J., **Mythes & Mythologie**, p. 832.

¹⁷⁸ Illustration 1 : *vīnā* indienne, in : BUCHNER, A., **Les Instruments de Musique Populaires**, figure 47, Prague, Musée Naprstek.

¹⁷⁹ ROWELL, L., « Paradigms for a Comparative Mythology of Music », p. 20.

D'un point de vue iconographique, nous ne pouvons ignorer un phénomène impressionnant au sujet de Sarasvatî. Comparons une image relativement récente de cette déesse avec des représentations de David ou d'Orphée¹⁸⁰ :



ill. 2 : Sarasvatî



ill. 3 : Orphée



ill. 4 : David ou Orphée



ill. 5 : David ou Orphée

¹⁸⁰ Illustration 2 : Sarasvatî jouant de la *vīnā*, in : BUCHNER, A., **Les Instruments de Musique Populaires**, figure 42, miniature du XIX^e siècle, collection d'Etat, Inde ;

illustration 3 : Orphée jouant de la lyre, in : GOODENOUGH, E. R., **Jewish Symbols in the Greco-Roman Period**, vol. XI, figure 84, mosaïque de Palerme (les figures 82 et 83 sont du même ordre) ;

illustration 4 : David (ou Orphée) jouant de la cithare, in : *ibidem*, vol. V, figure 70, fresque d'une tombe proche d'Ascalon ;

illustration 5 : David (sous les traits d'Orphée) jouant de la cithare, in : GRABAR, A., « Recherches sur les Sources Juives de l'Art Paléochrétien (Deuxième article) », p. 120, figure 2, mosaïque trouvée à Jérusalem, Musée archéologique d'Istanbul (voir aussi VINCENT, H., « Une Mosaïque Byzantine à Jérusalem »).

Les points communs à toutes ces représentations sont les suivants : les personnages centraux sont des musiciens, qui jouent d'un instrument à cordes et les animaux sont intéressés par le jeu de la musique, puisqu'ils dirigent leur regard vers le (ou la) musicien(ne).

Les illustrations 2 et 3 partagent les mêmes thèmes et les mêmes compositions : un(e) musicien(ne) sous un arbre, avec des volatiles et du gibier autour d'eux, le tout dans un espace indéfini (sauf pour Sarasvatî devant qui le fleuve – son domaine – est représenté et derrière qui l'horizon comporte cinq conques). L'ensemble évoque l'harmonie causée par le personnage central qui joue de son instrument favori.

L'illustration 2, si nous comprenons bien ce qui est représenté à l'horizon, comporte des éléments relatifs aux trois fonctions de Sarasvatî : la *vīnā* et le paon (I), les cinq conques (II) et les éléments de la nature : l'arbre, les animaux, la verdure et peut-être le fleuve (III). La date tardive de cette composition (XIX^e siècle) importe peu, puisqu'elle témoigne de toute façon d'une idée forte¹⁸¹. Si elle reprend fidèlement la conception de Sarasvatî de la mythologie antique, cela signifie que la mythologie indienne perdure et reste à la fois vivace et signifiante aujourd'hui.

Les illustrations 4 et 5 peuvent être rapprochées, même si la composition varie quelque peu : elles sont issues de milieux culturels proches dans le temps et dans l'espace. Mais les documents relatifs à David ne montrent pas le caractère trifonctionnel d'un héros, puisque dans le cas de David, les représentations ne combinent jamais les symboles des trois fonctions¹⁸². Nous pouvons y voir la relation avec les éléments de la nature (troisième fonction) et le jeu d'un instrument de musique (première fonction : même si l'effet de la musique concerne les éléments de la nature, ici l'instrument symboliserait en premier lieu le pouvoir royal ou magique).

¹⁸¹ Des représentations plus anciennes témoignent de l'attribution de la *vīnā* à Sarasvatî. Voir notamment dans BUNCE, F. W., *An Encyclopaedia of Hindu Deities...* :

-un dessin associant la *vīnā*, le paon et le livre, vol. I, figure 109, p. 474 ;

-un bas-relief en marbre avec la *vīnā*, des environs de 1150, au Rajasthan, vol. III, planche CLVI, p. 1531 ;

-deux bas-reliefs en basalte encore avec la *vīnā*, du XII^e siècle, au Bangladesh, vol. III, planche CCXXIII, p. 1598 et CCXXIV, p. 1599 ;

-un dernier bas-relief dont l'interprétation n'est pas sûre quant à la présence de la *vīnā*, sur un marbre du Rajasthan, vol. III, planche CLIV, p. 1529.

¹⁸² Sauf si l'on tient compte des séries iconographiques mentionnées par PHILONENKO, M., « *David Humilis et Simplex*, L'Interprétation Essénienne d'un Personnage Biblique et son Iconographie » et « L'Histoire du Roi David dans l'Art Byzantin, Nouvel Examen des Plats de Chypre », mais ces séries ne tendent pas à montrer les trois fonctions volontairement revendiquées par les auteurs de ces représentations.

De tout ce qui précède, nous déduisons que Sarasvatî, Orphée et David entretiennent des relations au sujet de leurs modes de représentation. Peu importe qu'Orphée et David soient représentés sans l'intégralité des attributs trifonctionnels, l'important réside dans le fait que nous ayons justement des points de comparaison qui ne soient pas relatifs à une structure trifonctionnelle. Ce n'est que ci-dessous que nous étudierons Orphée et David en tant que musiciens trifonctionnels. Mais dès ici, nous pensons que la similitude du mode de représentation peut constituer un critère supplémentaire sur lequel nous pouvons nous appuyer pour tisser un réseau de relations entre ces trois personnages.

Nous avons donc à disposition des éléments qui combinent des modes d'expression et des contenus variés pour prouver que Sarasvatî est une musicienne trifonctionnelle. Le sujet est loin d'être clos et les spécialistes de la mythologie indienne pourraient trouver ici la matière d'une étude intéressante en recherchant les sources textuelles et mythologiques anciennes en sanskrit au sujet de la déesse fleuve. Plus les outils et les sources seront nombreuses et plus nous pourrons accéder directement aux données importantes et sûres. Cela nous aiderait à préciser les relations entre la musique et la tripartition au sein de la mythologie, de la conception du monde et de l'idée des Hindous sur la musique. En attendant, nous pouvons affirmer que le phénomène qui nous intéresse se retrouve en Inde chez la déesse Sarasvatî.

II. 4. Grèce et Rome

Nous abordons ici le domaine grec. C'est dans ce domaine que nous avons trouvé le plus grand nombre de cas où un instrument de musique intervenait dans une structure apparemment trifonctionnelle.

L'idéologie trifonctionnelle n'est pas aussi avérée dans la pensée grecque que dans les autres cultures indo-européennes¹⁸³. Il faut donc être prudent dans la lecture de la mythologie grecque et veiller à vérifier l'homogénéité des trois fonctions. Il s'agira d'abord de textes fondateurs comme l'*Illiade*, l'*Odyssée* et des *Hymnes*

¹⁸³ Nous ne reviendrons pas sur les arguments qui justifient cette spécificité, mais citons par exemple : VERNANT, J.-P., **Religions, Histoires, Raisons**, p. 16 : « La religion grecque est la seule qui ne puisse s'intégrer dans le modèle des trois fonctions [...] ». Voir aussi VIAN, F., **Les Origines de Thèbes...**, p. 239.

Homériques, ainsi que de l'évolution de la mythologie dans la tradition littéraire grecque plus tardive.

II. 4. i. Pâris-Alexandre

Pâris, nommé également Alexandre, est un héros de l'*Illiade*, épopée d'Homère narrant la guerre de Troie et rédigée dans le premier quart du premier millénaire avant notre ère. Le caractère trifonctionnel de Pâris apparaît au début du troisième chant :

« Mais Hector, qui le voit, lors le prend à partie en termes infamants :

« Ah ! Pâris de malheur ! ah ! le bellâtre, coureur de femmes et suborneur ! Pourquoi donc es-tu né ? pourquoi n'es-tu pas mort avant d'avoir pris femme ? Que j'eusse mieux aimé cela ! et que cela eût mieux valu que de te voir aujourd'hui notre honte et l'objet du mépris de tous ! Ah ! qu'ils doivent rire à cette heure tous les Achéens chevelus, eux qui se figuraient tel champion comme un preux, à voir la beauté sur ses membres, alors qu'au fond de lui il n'est force ni vaillance. Et c'est toi, ainsi fait, qui t'en vas rassembler de gentils compagnons, afin de courir le large avec eux sur des nefes marines, de lier commerce avec des étrangers et de nous ramener d'une terre lointaine une belle épouse, entrée déjà en jeune mariée dans une famille guerrière, pour le malheur de ton père, de ta cité, de tout ton peuple, pour la joie de nos ennemis et pour ton opprobre à toi-même ! Tu ne veux donc pas affronter Ménélas chéri d'Arès ? Ce serait le moyen de savoir ce qu'il vaut, l'homme dont tu détiens la jeune et belle épouse. De quoi te serviront et ta cithare et les dons d'Aphrodite – tes cheveux, ta beauté – quand tu auras roulé dans la poussière ? Ah ! les Troyens sont trop timides ; sans quoi, ils t'eussent déjà passé la tunique de pierre, pour tout le mal que tu as fait. » »¹⁸⁴

Nous proposons donc la structure suivante :

I / Pâris est le fils de Priam, roi de Troie et il joue de la cithare ; Hélène, la femme qu'il aime, est la fille de Zeus et de la femme du roi de Sparte, Tyndare, puis elle devient la femme de Ménélas, lui aussi roi de Sparte ;

¹⁸⁴ HOMÈRE, *Illiade*, chant III, 37 à 56, traduction de Paul Mazon, pp. 80 et 81.

II / Pâris participe à la guerre de Troie en employant l'arc comme arme, il parcourt les mers sur des bateaux de guerre ; Hélène était la femme du guerrier Ménélas, membre de la coalition ennemie de Troie ; Pâris l'enlève après l'avoir séduite ; c'est lui qui tue Achille ;

III / il court les femmes et séduit Hélène, il est beau grâce à Aphrodite qui lui avait fait ce don ; il développe le commerce entre Troie et les autres cités.

Deux thèmes importants couvrent l'ensemble des trois fonctions chez Pâris : l'élément féminin et les actions envers la ville de Troie, que ce soit en la défendant ou en favorisant son développement. Ces deux pôles forment une opposition au sein du système trifonctionnel, puisque la renommée de Pâris vient de son rapport avec les femmes, mais il est tout autant l'opprobre jeté sur Troie : il est la cause récurrente de l'effondrement de la ville et Hector n'a de cesse de le lui rappeler, bien qu'il soit le bourreau d'Achille.

Dans les *Chants Cypriaques* et dans certaines tragédies d'Euripide également, Pâris était passé par l'étape de la tripartition : il avait dû choisir entre Héra et son offre de souveraineté sur l'Asie, Athéna et sa promesse de victoire et enfin Aphrodite la plus belle des femmes¹⁸⁵. Il avait choisi Aphrodite, annonçant déjà la misère qui allait s'abattre sur Troie : en choisissant la beauté, il abandonnait du même coup la royauté et la victoire. Et c'est à cause de cette beauté (la sienne qui servit à séduire Hélène autant que celle d'Hélène à laquelle il avait été très sensible) que la guerre de Troie débuta.

Ce personnage est donc cohérent dans sa présentation trifonctionnelle, tous les éléments qui le concernent rentrent dans un projet mythologique chargé et tout ce que nous apprenons sur lui participe au déroulement de son histoire.

Mais pourquoi, dans l'*Illiade*, est-il qualifié de joueur de cithare ? Que nous apporte cette information quant à l'avancement de l'intrigue ? Reprenons le texte : « De quoi te serviront et ta cithare et les dons d'Aphrodite – tes cheveux, ta beauté – quand tu auras roulé dans la poussière ? »¹⁸⁶ C'est Hector, son frère aîné, qui le critique d'avoir provoqué la guerre et d'avoir donc menacé Troie en enlevant Hélène.

¹⁸⁵ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, I, pp. 580 à 586 ; *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, « Le choix du berger Pâris », p. 28, d'après Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 1300-1307 et *Les Troyennes*, 925-931, les références des *Chants Cypriaques* ne sont pas précisées. GRIMAL, P., *La Mythologie Grecque*, pp. 80 et 81, fait même promettre par Aphrodite que le choix de Pâris sera récompensé par l'amour d'Hélène.

¹⁸⁶ HOMERE, *Illiade*, chant III, 53 et 54, traduction de Paul Mazon.

Ainsi donc, tout ce que Pâris a pu faire est dénigré par Hector, sauf sa beauté et sa maîtrise du jeu de la cithare. Cela signifie que malgré tous les griefs invoqués contre son frère, Hector ne peut pas tout critiquer chez Pâris ; il restera toujours des choses qu'on ne pourra pas lui retirer, que personne ne sera autorisé à critiquer ou à remettre en doute, des choses gravées pour toujours en faveur de Pâris : sa beauté divine et son art. Autrement dit : on ne pourra jamais dire que Pâris n'est pas de souche royale et n'a pas le soutien des dieux¹⁸⁷, cela est indéniable, même si cela n'empêchera pas la chute de Troie.

Il convient de noter que la description de Pâris donnée par Euripide dans *Iphigénie à Aulis* (fin du V^e siècle avant notre ère) est légèrement différente, puisqu'elle met dans ses mains non pas une cithare, mais une *syrix*, un *aulos* ou un calame. Là encore, citons le texte, qui fait ici intervenir le chœur :

« Tu es venu, Pâris, du pays où tu fus élevé comme un bouvier près des blanches génisses de l'Ida.

Tu modulais des airs barbares et tu imitais en soufflant dans ton pipeau la flûte phrygienne d'Olympos. Tes vaches aux mamelles gonflées étaient au pâturage, lorsque le jugement des déesses t'affola et t'envoya en Grèce.

Debout devant le palais d'Hélène incrusté d'ivoire, les yeux rivés aux siens, tu lui versas l'amour, et toi-même tu fus transporté d'amour. Ainsi la Discorde engendra la Discorde avec la Grèce, qui lance ses armes et ses vaisseaux contre la citadelle troyenne. »¹⁸⁸

La raison pour laquelle Pâris fut envoyé sur le mont Ida pour garder le troupeau de son père est que sa mère avait pris connaissance de l'avenir qui se dessinait pour Pâris et pour Troie. Apeurée, elle avait tenté de lui épargner ces souffrances et celles des Troyens¹⁸⁹.

Cette citation conserve, non sans les adapter, certains des éléments qui nous avons relevés dans l'*Iliade* pour analyser Pâris au crible des trois fonctions :

I / Pâris joue de la musique avec un pipeau d'Olympos, il est pris d'amour pour une reine ;

¹⁸⁷ Le soutien des dieux accordé à Pâris se justifie également par le parallélisme sous-entendu avec Apollon, qui est d'une grande beauté et qui porte arc et cithare dans l'*Hymne Homérique* qui lui est dédié. A ce sujet, voir aussi FRONTISI-DUCROUX, F., *La Cithare d'Achille...*, p. 49.

¹⁸⁸ EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, 543 à 586, pp. 81 à 83, traduction de François Jouan.

¹⁸⁹ Voir par exemple GANTZ, T., *Mythes de la Grèce Archaïque*, pp. 990 et 991 ou GRIMAL, P., *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, « Pâris », pp. 345 à 348.

II / il provoque une guerre ;

III / il était bouvier.

De plus, elle précise la troisième fonction en qualifiant Pâris de bouvier. Mais la musique n'est plus liée à la première fonction comme dans l'*Iliade* ; elle semblerait plutôt se développer au sein de la troisième fonction, puisque c'est en tant que bouvier qu'il jouait de la musique, au milieu des génisses. Peut-être faut-il voir ici la cause du changement d'instrument par rapport aux données de l'*Iliade*. Une autre interprétation reposerait sur le fait que la *syrinx* ne symbolise pas la troisième fonction, mais qu'elle accompagne Pâris dans ces activités qui se trouvent être de troisième fonction lorsqu'elles sont structurées selon l'idéologie indo-européenne. Nous ne pouvons pas dire que cet instrument symbolise la troisième fonction, mais plutôt qu'il accompagne l'agent de ce qui constitue l'essence de la troisième fonction, le plus souvent en dehors de toute expression trifonctionnelle. Le lien entre la *syrinx* et la pensée trifonctionnelle n'est pas aussi évident que celui entre l'instrument à cordes et la structure tripartite. Il s'agirait donc d'une coïncidence.

Ainsi, l'instrument de musique au sein de la première fonction reste bien celui à cordes et il aurait été inimaginable pour Euripide de lier la cithare à l'élément pastoral.

Au niveau iconographique, nous avons repéré deux poteries grecques représentant la même scène, à savoir le Jugement de Pâris¹⁹⁰, certainement en existait-il plus. Nous ne pouvons donner aucune interprétation particulière quant à la lyre que Pâris tient dans ses mains, en la reliant grâce à des arguments iconographiques avec la déesse de première fonction par exemple. Néanmoins, la construction du modèle iconographique se base sur plusieurs traditions : la scène du jugement, mais aussi les attributs de Pâris, représenté comme un roi, sur un trône, les pieds sur un piédestal, la tête couronnée. L'*Iliade* nous dit qu'il est de la famille royale de Troie et qu'il détient une cithare. Ainsi disposons-nous d'une illustration compilant des données issues de plusieurs sources, qui nous confirme dans l'hypothèse que la lyre est un attribut du roi, donc un symbole de la première fonction.

¹⁹⁰ Illustration 6 : coupe, in : **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)**, Alexandros, 10, vol. I, 2, p. 377, Berlin-Charlottenburg F 2291, 490 à 480 avant J.-C. ; illustration 7 : jarre faite à Athènes vers 470 avant J.-C., http://www.thebritishmuseum.ac.uk/explore/online_tours/greece/the_myth_of_the_trojan_war/the_judgement_of_paris.aspx, consulté le 26.09.2007.



ill. 6



ill. 7

Pâris connaît donc deux états de musicien : le berger / flûtiste et le membre de la famille royale / cithariste. Rappelons que Pâris était berger en attendant de revenir à Troie pour réaliser une funeste prophétie : sa présence sur le mont Ida n'était que prémices à la guerre de Troie. Il était normal qu'il soit également musicien dans cet état pastoral, mais puisqu'il n'était pas encore roi ou prince, il ne pouvait pas encore connaître les subtilités de l'art de la cithare. Il faut néanmoins évaluer des propos à la lumière des spécificités grecques quant à la répartition trifonctionnelle. Il n'est pas certain que Pâris soit musicien dans sa jeunesse afin de correspondre au moule trifonctionnel, cette caractéristique peut tout à fait répondre à une autre problématique.

II. 4. ii. Achille

Achille est le guerrier grec le plus célèbre, il a participé à la guerre de Troie du côté des Achéens, après avoir fait le choix d'une vie courte mais glorieuse. Dans l'*Illiade*, nous avons relevé deux textes en rapport l'un avec le personnage d'Achille proprement dit et l'autre avec son bouclier.

II. 4. ii. a. Le héros

Le chant IX de l'*Illiade* raconte l'accueil qu'Achille réserve à ses invités :

« Ils s'en vont donc, tous deux (Nestor et Ulysse), le long de la grève où bruit la mer, adressant force prières au Maître de la terre, à l'Ebranleur du sol : qu'ils puissent sans trop de peine convaincre l'âme orgueilleuse de l'Eacide ! Et ils arrivent aux baraques et aux nefes des Myrmidons. Ils y trouvent Achille. Son cœur se plaît à toucher d'une cithare sonore, belle cithare ouvragée, que surmonte une traverse d'argent. Il l'a prise pour lui parmi les dépouilles de la cité d'Eétion, que lui-même a détruite. Son cœur se plaît à en toucher, tandis qu'il chante les exploits des héros. Seul, en face de lui, Patrocle est assis, en silence, épiant les moments où l'Eacide s'arrête de chanter. Ils s'avancent, le divin Ulysse en tête, et font halte devant Achille. Celui-ci, surpris, d'un bond est debout et, sans lâcher sa cithare, quitte le siège où il était assis – et Patrocle, de même, se lève à la vue des héros – puis, avec un geste d'accueil, Achille aux pieds rapides dit : « Salut à vous ! Vous venez en amis sans doute – à moins qu'il ne s'agisse d'une grande détresse ? N'êtes-vous pas, pour moi, malgré mon dépit, les deux plus chers des Achéens ? »

Ayant ainsi parlé, le divin Achille les fait avancer, puis s'asseoir sur des sièges et des tapis de pourpre. Après quoi vivement, il s'adresse à Patrocle près de lui : « Dispose un plus grand cratère, fils de Ménœtios et fais un mélange plus fort ; prépare ensuite des coupes pour chacun : ce sont des amis très chers qui aujourd'hui sont sous mon toit. »

Il dit ; Patrocle obéit à son compagnon. Prestement, il place un large billot dans la lumière du foyer ; il y pose un dos de brebis, un autre de chèvre grasse, et l'échine d'un porc bien gavé, débordante de graisse. Automédon tient la viande ; le divin Achille la coupe ; il la débite en morceaux, qu'il enfile après sur des broches.

Le fils de Ménétiôs, mortel égal aux dieux, lui, allume un grand feu. Et, lorsque le feu n'a plus d'aliments, que la flamme déjà commence à défaillir, Achille étale la braise ; au-dessus il étend les broches, qu'il soulève de leurs supports, pour verser le sel divin. Quand enfin la viande est rôtie, il la fait glisser sur des plateaux, et, tandis que Patrocle prend le pain et, avec de belles corbeilles, le répartit sur la table, Achille partage la viande [...] »¹⁹¹

Dans ce neuvième chant de l'*Illiade*, Achille est décrit suivant ces traits :

I / il joue de la cithare (*phorminx*) au joug d'argent, qui est le butin de l'une de ses batailles, il chante ; il a le pouvoir sur un groupe de guerriers ;

II / il participe à la guerre de Troie en dirigeant les Myrmidons contre la cité (rajoutons l'acte le plus éloquent du guerrier Achille, au chant XXII : il tue Hector pour venger de la mort de son fidèle ami Patrocle et il traîne le cadavre de son adversaire devant les murs de Troie) ;

III / il assure (au moins une fois, mais de façon généreuse et peut-être symbolique) la nourriture pour Ulysse et Nestor, Patrocle l'aide dans cette tâche en préparant la boisson et en servant les mets¹⁹².

Nous savons par ailleurs qu'Achille est de la maison royale de Phthie en Thessalie ; qu'il a appris l'art de l'éloquence auprès de Phoenix, qui lui enseigna aussi le maniement des armes ; sa mère prépara son corps à résister aux affres de la guerre en le frottant avec de l'ambrosie, en le passant par le feu et en le plongeant dans le Styx ; il fut l'élève de Chiron en ce qui concerne la médecine. Dans l'histoire d'Achille, la femme importante est Briséis, la fille du prêtre d'Apollon, faite captive de guerre par les Achéens, entretenue par Achille lui-même¹⁹³. Apollon soutient théoriquement les Achéens, mais il devra les affaiblir pour que son prêtre retrouve sa fille. Ainsi donc, les implications des dieux dans la guerre de Troie suggèrent différents niveaux de péripéties.

D'après la *Bibliothèque* d'Apollodore (III, 13, 6), dans sa jeunesse, Achille mangeait des nourritures crues au milieu des Centaures (symbolisées par le miel, le

¹⁹¹ HOMERE, *Illiade*, chant IX, 181 à 216, traduction de Paul Mazon, pp. 188 et 189.

¹⁹² NAGY, G., *Le Meilleur des Achéens...*, pp. 68, 81 à 82, 162 à 176 et 260, donne certes une valeur sacrificielle au festin, mais c'est tout aussi bien un festin riche et nourrissant, redonnant de la force aux Achéens : le festin revêt de la sorte et en lui-même une allure trifonctionnelle (sacrifice, force, richesse – nourriture). Ce festin, par ailleurs, permet de mettre en relation avec ce texte d'autres épisodes où le festin est aussi partagé.

¹⁹³ Nous reviendrons plus tard sur Chiron. Pour toutes ces données supplémentaires, voir GUIRAND, F. et SCHMIDT, J., *Mythes & Mythologie*, p. 591 et GRIMAL, P., *La Mythologie Grecque*, pp. 82 et 83.

héros améliorant ainsi son langage et la force de sa persuasion) et recevait sa force héroïque en se nourrissant des entrailles des bêtes les plus sauvages (lion ou sanglier) ; il s'occupait alors en chassant ou en dressant des chevaux. Pour éviter de se rendre à la guerre et risquer de mourir, Achille fut caché au milieu de jeunes filles et il dut se déguiser pour ne pas être découvert. Ces traits ne sont pas une exclusivité d'Achille, d'autres héros se préparant à la guerre doivent auparavant parachever une formation solide d'homme achevé¹⁹⁴.

Il est l'un des héros les plus connus et les plus appréciés chez les Grecs, malgré ses élans brutaux et colériques. Il correspond à merveille aux deux premières fonctions, mais la troisième est faiblement établie : il assure un repas, mais il ne pourvoit pas lui-même aux produits qui sont partagés. La femme qui lui est dévolue durant la guerre de Troie ne reste que peu de temps à ses côtés, il ne peut pas réellement jouir de sa présence¹⁹⁵. Il connaît l'intimité des dames puisqu'il vécut au milieu d'elles, déguisé en femme, vivant comme une femme ; mais cet argument aussi est faible et n'appartient pas directement à l'énoncé trifonctionnel qui nous retient.

Pour comprendre la raison qui pousse Homère à mettre dans les mains d'Achille une *phorminx*, citons le texte en rappelant que la scène se passe dans la tente d'Achille, qui se demande encore s'il faut qu'il prenne les armes : « Son cœur se plaît à toucher d'une cithare sonore, belle cithare ouvragée, que surmonte une traverse d'argent. Il l'a prise pour lui parmi les dépouilles de la cité d'Eétion, que lui-même a détruite. Son cœur se plaît à en toucher, tandis qu'il chante les exploits des héros. Seul, en face de lui, Patrocle est assis, en silence, épiant les moments où l'Eacide s'arrête de chanter. »¹⁹⁶ C'est dans l'intimité du guerrier mélancolique que nous entrons. Le guerrier regrette-t-il sa position ? Préférerait-il vivre une vie longue, discrète et obscure à la cour de Phthie au lieu de siéger en face des murailles de Troie ? La *phorminx* est-elle le seul élément qui fait d'Achille un prince, qui rappelle le

¹⁹⁴ BURCKER, W., « Omophagia » et GRIMAL, P., **Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine**, « Achille », pp. 6 à 9. Le changement de sexe est une étape fréquente de l'initiation : MOREAU, A., « Initiation en Grèce Antique », pp. 202 à 204. Le séjour d'Achille chez Chiron et sa relation homosexuelle avec Patrocle correspondent également à une étape initiatique : *ibidem*, pp. 228 et 232 et 233, d'après Sergent, B., *L'homosexualité dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1984, chapitre XIII.

¹⁹⁵ C'est ce qui, de plus, le rattache à l'idéologie trifonctionnelle, puisqu'en tant qu'enleveur dépossédé, il est partie prenante de la structure fonctionnelle des trois fautes d'Agamemnon : GIBEAU, G., « Homère et les Trois Péchés », pp. 87 à 89.

¹⁹⁶ HOMERE, **Iliade**, chant IX, vers 185 à 190, traduction de Paul Mazon.

temps d'avant son choix pour le combat, la vie courte et la gloire ? Cette idée serait illustrée par le chant du souvenir des héros, mais Achille n'en est pas encore un, même si sa renommée est déjà assurée : il n'est pas encore mort. Seule sa mort le délivrerait de sa mélancolie et sa *phorminx* annoncerait cette mort¹⁹⁷.

Rappelons aussi l'étymologie du nom d'Achille. Ce nom peut signifier : « dont le *lāós* [le groupe des combattants] a de l'*ákhos* [peine, souffrance] »¹⁹⁸. La mélancolie (qui est une lecture possible, mais non pas exclusive de la pratique musicale d'Achille) trouverait alors ses racines dans le nom, dans l'identité d'Achille : il chante les exploits des héros, mais il le fait dans la souffrance. Il fait mémoire de la vaillance, en sachant qu'elle lui sera fatale.

Du point de vue du rituel, Achille est le personnage antagoniste d'Apollon¹⁹⁹. Nous verrons ci-dessous quelles sont les données relatives à Apollon : dans les *Hymnes Homériques*, ce dieu est très marqué par la trifonctionnalité et par la musique ; dans l'*Iliade*, en revanche, si Apollon ne profite pas d'une logique trifonctionnelle exprimée de façon évidente, il a tout de même dans les mains une *phorminx*²⁰⁰. Des liens sont donc à tisser entre le héros et le dieu. Nous verrons au sujet d'Apollon que sa *phorminx* rentre pleinement dans le cadre de la première fonction puisqu'elle lui sert avant tout à prophétiser, les attestations en sont très nombreuses. En est-il de même pour Achille ou faut-il considérer que, sur ce point, Achille est le pendant d'Apollon ? Premièrement, Achille n'a pas la connaissance intégrale du temps, et cette lacune provoque son inaptitude à prophétiser ; deuxièmement, tout ce qu'il sait sur lui-même est que sa mort le privera de la possibilité de régner, mais qu'il aura une glorieuse renommée. Il faut nous attendre à ce qu'il en ressente des conséquences psychologiques désagréables. Apollon, de son côté, est à la fois immortel et très renommé ; de plus, il ne connaît pas d'épreuve inéluctable. L'instrument de musique est une aide pour exprimer, par le même

¹⁹⁷ Sur la promiscuité entre la *phorminx* d'Achille et ses armes : RESTANI, D., « Les Mythes de la Musique dans la Grèce Antique », pp. 171 à 173.

¹⁹⁸ NAGY, G., *Le Meilleur des Achéens...*, pp. 93 à 109, d'après PALMER, L., in : CHANTRAINE, P., *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque...*, t. I, p. 150, *Akhil(l)eus*, forme abrégée de *Akhí-lāyos ; voir aussi Palmer, L. R., *The Interpretation of Mycenaean Greek texts*, Oxford, 1963, p. 79.

¹⁹⁹ « [...] dans la dimension rituelle, le dieu et le héros, pour la forme et pour le thème, sont le miroir l'un de l'autre » : NAGY, G., *Le Meilleur des Achéens...*, p. 180. Voir *ibidem*, pp. 153 à 188, d'après Burkert, W., « Apellai und Apollon », in : *Rheinisches Museum*, 118, 1975, p. 19 ; Chirassi Colombo, I., « Heros Achilleus-Theos Apollon », in : *Gentili et Paioni éd.*, 1977, pp. 231 à 269 et les recherches de Leonard Muellner sur les relations entre *apeilēō*, « prédire, menacer », et *Apēllōn / Apōllōn* (les références ne sont pas précisées par G. Nagy).

²⁰⁰ HOMERE, *Iliade*, chant I, 601 à 604 et chant XXIV, 62 et 63 en relation directe avec Achille. Ces deux mentions encadrent l'épopée, elles expriment la volonté de donner une certaine valeur à la *phorminx*, l'instrument qui raconte les exploits.

artifice, l'activité du héros (les exploits guerriers et la douleur qui en découle) et celle du dieu (la prophétie), conformément à l'antagonisme qui les différencie.

Achille n'exercera pas la royauté²⁰¹, mais il aura la gloire à son trépas ; la *phorminx* est là pour lui rappeler qu'il a déjà détruit une ville, qu'il va en détruire une autre, mais qu'il ne régnera jamais. Paradoxalement, la *phorminx* nous assure qu'Achille est avant tout un guerrier²⁰² ; il assure sa force en commémorant de façon résignée les grands guerriers des batailles précédentes, en trouvant chez eux l'inspiration nécessaire à la victoire²⁰³. Il fait passer le temps avant la bataille en essayant de le mettre à profit en se consacrant à la musique. Lui et les Myrmidons ne se battent pas encore, ils profitent de ce dernier moment pour confirmer la position d'Achille à leur tête. Lui qui ne sera jamais roi redit simplement qu'il est toujours et encore leur prince. Nous hésitons donc entre faire d'Achille un héros de deuxième fonction, puisqu'il est le guerrier-type et interpréter son personnage de façon trifonctionnelle puisque la première fonction apparaît à son sujet de façon négative.

Beaucoup de caractéristiques d'Achille se retrouvent chez Cûchulainn²⁰⁴, et nous verrons de notre côté qu'il est également possible de lire l'histoire de Cûchulainn sous un angle trifonctionnel.

Dans l'*Illiade*, les instruments de musique les plus fréquents sont la flûte et surtout la *phorminx*. Une exception est la trompette²⁰⁵. Achille, accompagné par Pallas Athéné, afin d'effrayer les Troyens, pousse à trois reprises un cri formidable et enragé, suscité tant par sa volonté de vaincre que par la douleur causée par la mort de Patrocle. Dans ce contexte, Achille est complètement en deuxième fonction. Mais son cri est *comme* (ὡς) le son de la trompette. Achille ne joue pas de la trompette au même titre qu'il joue de la *phorminx*. Nous vérifions ainsi par la tentative de réfutation de notre hypothèse de départ : là où nous pourrions avoir une trompette

²⁰¹ Voir à ce sujet VERNANT, J.-P., *Mythe et Pensée chez les Grecs...*, partie 3, « L'organisation de l'espace », chapitre « Hestia-Hermès, Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs », p. 166, note 42 : « Aussi jeter le σκήπτρον à terre, au cours d'une réunion de l'Assemblée, comme le fait Achille (*Illiade*, I, 245) prend-il le sens d'un rejet de l'autorité royale, d'une rupture de solidarité avec le groupe », (première publication du chapitre sous la forme d'un article portant le même titre in : *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, Septembre- Décembre 1963, vol. 3, n°3, pp. 12 à 50).

²⁰² C'est aussi ce qui semble ressortir de l'analyse de J.-P. VERNANT, *Mythe et Pensée chez les Grecs...*, pp. 32 et 35, note 73, qui associe Achille avant tout à la deuxième fonction, celle de la race de bronze, la race des guerriers d'après le mythe hésiodique.

²⁰³ FRONTISI-DUCROUX, F., *La Cithare d'Achille...*, pp. 11 à 16.

²⁰⁴ SERGENT, B., « Celto-Hellenica III : Achille et Cûchulainn ».

²⁰⁵ HOMERE, *Illiade*, chant XVIII, 215 à 221.

dans la deuxième fonction, sa concrétisation dans les mains d'Achille manque et cela nous oblige à refuser d'en faire un symbole de la deuxième fonction.

II. 4. ii. b. Le bouclier

Le bouclier d'Achille est le premier élément trifonctionnel non humain que nous étudions. Peut-être cet élément viendrait-il confirmer ou élargir l'idée qu'Achille est bien trifonctionnel, puisque ce bouclier constitue l'un de ses attributs. C'est Héphaïstos qui fabrique ce bouclier et qui le décore, de façon à représenter l'univers terrestre et astral (ce qui en fait un condensé cosmique), ainsi que deux cités et des espaces de productions agricoles ; la fin de la description s'ouvre sur l'Océan. Le bouclier est décrit dans le chant XVIII, vers 478 à 617 de l'*Illiade* (trop long pour être repris ici), et comporte un grand nombre de scènes variées, qui ont déjà été interprétées selon le canevas des trois fonctions²⁰⁶ :

I / une ville en paix, dans laquelle ont lieu un mariage et un jugement, avec les dieux propres à ces activités : Héra et Zeus ;

II / une ville en guerre, avec Arès, Athéna, Lutte (Eris) et Tumulte (Kudoínós) ;

III / des scènes agraires : agriculture (labour, moisson, viticulture) et élevage (bovins et ovins), au sein desquelles la jeunesse, la beauté, la richesse et la joie populaire ont toute leur place.

Nous ajoutons, afin de préciser, tous les éléments du texte correspondant à chaque fonction :

I / dans la ville en paix se déroulent des mariages et un jugement : il y a des festins, les épousées déambulent à la clarté des torches, on entend les chants d'hyménée, des jeunes danseurs officient au son des flûtes et des lyres ; toujours dans la même ville, il y a une dispute entre deux hommes au sujet de la vengeance d'un

²⁰⁶ Le caractère trifonctionnel du bouclier a été évalué par YOSHIDA, A., « La Structure de l'Illustration du Bouclier d'Achille », article de 1964, dans lequel l'auteur montre que l'origine des rites mentionnés et la technique artisanale de fabrication du bouclier dénotent une forte influence mycénienne. De plus, p. 9, l'auteur affirme : « [...] les données ethnologiques ne laissent d'ailleurs aucun doute sur la signification de ces ébats rythmés auxquels participent des jeunes gens des deux sexes : partout ils procurent au sol la fertilité. » VANDERLINDER, E., « Le Bouclier d'Achille », p. 120, refuse l'interprétation trifonctionnelle d'A. Yoshida, mais sans donner de contre-argument valable. Cet auteur semble étudier le bouclier dans son aspect technique et matériel, ce qui, bien qu'étant intéressant, ne justifie pas l'abandon des aspects mythologiques du texte. Puis SERGENT, B., *Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...*, pp. 62 à 68, revient sur le sujet pour approfondir les arguments en faveur de l'interprétation trifonctionnelle.

mort, les Anciens se sont réunis en cercle sacré, prennent la parole grâce au bâton des hérauts et deux talents d'or attendent la décision la plus droite ;

II / deux armées assiégeant la seconde ville se demandent quel est l'objectif envisagé (destruction ou partage du butin), la ville prépare sa défense, une délégation est envoyée à un guet pour prendre au piège deux bergers avec leurs troupeaux, ils sont tués et la bataille s'engage ;

III / les scènes agraires regroupent plusieurs types de terrains :

-la jachère meuble, le champ fertile, à la terre noire et en cours de labour, avec une distribution de vin pour les laboureurs ;

-un domaine royal en cours de moisson, les enfants ramassent le blé fraîchement coupé ; le roi, portant son sceptre, les regarde joyeusement ; les hérauts préparent le repas avec un bœuf sacrifié, les femmes ont amené de la farine blanche ;

-un vignoble abondant, vendangé par les enfants, dont l'un joue de la *phorminx* et chante une complainte, alors que les autres tapent le sol de leurs pieds ;

-un troupeau de vaches, qui vont de l'étable aux pâturages ; un taureau, à leur tête, est attaqué par des lions ;

-un pacage à brebis ;

-une place de danse, à l'image du labyrinthe²⁰⁷ de Dédale, où de jeunes garçons et de jeunes filles dansent, les filles portant des couronnes et les garçons des épées et des baudriers ; ils courent, deux acrobates font la roue.

Nous avons méticuleusement suivi le déroulement de la description pour en arriver à cette classification. Elle peut paraître difficile, parce que certains détails, pris en dehors du contexte, peuvent correspondre à une fonction différente de celle à laquelle ils appartiennent ici. Par exemple, le mariage dans la première fonction, le partage de la richesse ou la présence des bergers dans la deuxième ou le roi observant le travail de sa terre et les acrobaties dans la troisième fonction. Ceci ne constitue pas un argument contre la répartition envisagée, dans la mesure où ces détails relèvent d'une activité plus globale, qui elle, est indéniablement fonctionnelle. Les détails appartiennent à un système et puisqu'ils créent des relations d'une fonction à l'autre,

²⁰⁷ Le labyrinthe peut signifier plusieurs choses : le centre du monde et donc l'univers entier, l'initiation, la défense, la puissance, la sacralité, l'immortalité : ELIADE, M., **Traité d'Histoire des Religions**, pp. 320 à 322.

ils permettent de faire fonctionner ce système. Le contre-argument²⁰⁸ se retourne ainsi pour confirmer l'interprétation trifonctionnelle : chaque fonction est clairement décrite, dans les relations qu'elle entretient avec les deux autres fonctions.

La compréhension générale de ce qui est représenté sur le bouclier est voilée, elle n'est pas explicite en tout cas. Plusieurs scènes se succèdent dans la description, mais il n'y a pas d'intrigue à proprement parler. Ce ne peut être non plus une prophétie, puisque les scènes représentées sur le bouclier ne sont pas annoncées comme telles et que la réalisation de cette improbable prophétie n'est pas racontée dans l'*Iliade*. Nous ne savons pas comment les scènes sont agencées sur le bouclier, même si la fin de la description suggère qu'elle se développe du centre vers l'extrémité du bouclier.

Plusieurs sujets sont abordés sur le bouclier : les deux villes opposées, les champs, les vaches et le nouveau labyrinthe enfin ouvert sur l'extérieur et sur lequel l'on peut danser. Peut-être le bouclier vient-il combler un manque chez Achille : ce roi est sans ville, sans terre, sans ressources et sans outil de pouvoir. Le bouclier ainsi décoré pourrait donc servir à Achille à se restaurer dans sa position véritable. Mais l'inconvénient, c'est que le bouclier est une arme : Achille est donc confirmé comme guerrier et non comme roi.

En quoi ce bouclier trifonctionnel nous intéresse-t-il ? Parce qu'il comporte trois mentions originales de la musique : les flûtes et cithares des musiciens accompagnant les danses de mariage, les flûtes des bergers insoucians marchant derrière leurs troupeaux et la *phorminx* du jeune garçon, au milieu du vignoble, s'accompagnant pour le chant d'une complainte. Chaque instrument est très fortement marqué par son contexte et aucun ne peut revendiquer le rattachement à l'une des trois fonctions idéologiques. Est-ce à dire que pour une fois, nous avons un texte trifonctionnel avec des instruments de musique, mais que ces instruments ne symbolisent aucune fonction particulière ? Certainement. Ainsi, il n'est pas contradictoire de trouver un instrument à vent symbolique de la première fonction

²⁰⁸ Nous parlons du pseudo-contre-argument soulevé par VANDERLINDER, E., « Le Bouclier d'Achille », p. 120 : « M. Yoshida Atsukiko y retrouve la division tripartite de Dumézil. Oserons-nous dire que cette distinction ou bien n'apparaît pas ici ou bien peut se retrouver partout ? Peut-on dire que le mariage appartient à la première fonction ? Tandis que la troisième, en une sorte de fourre-tout comprend la danse crétoise ? Pour géniales que soient les théories de Dumézil, il nous paraît peu indiqué de tout ramener à ce lit de Procuste. Ce n'est certainement pas l'intention d'Homère de souligner une opposition de ce genre. »

dans ce contexte, puisqu'il ne symbolise pas la royauté : c'est le mariage et non pas la royauté qui détermine la première fonction sur le bouclier. Dans ce sens, la flûte peut tout à fait, d'autant plus qu'elle est adjointe à une cithare, former un orchestre jouant la musique habituelle des fêtes de mariage et participer à la symbolisation de la première fonction. Plus que la flûte seule, il s'agit de la musique, jouée tant par la cithare que par la flûte. En revanche, la construction iconographique du bouclier d'Achille est centrée sur l'idée de fertilité²⁰⁹ et les instruments de musique et le chant sont toujours associés à cette idée centrale, que ce soit dans le cadre du mariage, de la bergerie ou de la vendange.

Si nous avons d'un côté Achille qui joue de la *phorminx* et plus loin, sur son bouclier, des flûtes ou des *phormigges* pour des mariages et un jeune homme qui chante une complainte en s'accompagnant d'une *phorminx*, cela n'est certainement pas sans raison. Il y a une relation entre tous ces instruments au sein de l'*Illiade* et cela se prolonge en dehors de la littérature homérique, en concernant la culture grecque archaïque dans toute sa largeur²¹⁰. Nous ne pensons pas que l'enfant au milieu des vignes soit une représentation d'Achille, mais nous ne pouvons pas non plus interpréter les mentions des instruments de musique indépendamment les uns des autres. Ainsi, pour nous en tenir au bouclier d'Achille, les instruments sonorisent une certaine catégorie d'actions. Cela a pour conséquence que les actions décrites sur le bouclier font référence à des rites.

Francis Vian interprète le passage de la musique au milieu des vignes comme une attestation du culte à Dionysos, culte durant lequel on chantait la mort et la résurrection du dieu du vin et de la végétation en général²¹¹. Ceci reste selon nous du domaine de l'hypothèse, dans la mesure où le dieu du vin n'est pas mentionné dans le texte homérique. De plus, nous pouvons tout à fait imaginer (en sachant que nous imaginons pour tenter de réfuter l'hypothèse ritualiste) que les vendanges se réalisaient en musique pour réguler le rythme des récoltes et qu'elle se limitait à un objectif d'efficacité pratique : cette musique n'avait pas forcément un rôle religieux. Ainsi, la musique aurait une toute autre raison d'être présente dans les vignes au moment de la vendange. Nous retiendrons tout de même l'hypothèse de F. Vian,

²⁰⁹ YOSHIDA, A., « La Structure de l'Illustration du Bouclier d'Achille » et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 62 à 68.

²¹⁰ REVERMANN, M., « The Text of Iliad 18.603-6 and the Presence of an *ἀοιδός* on the Shield of Achilles ».

²¹¹ VIAN, F., « Les Religions de la Crète Minoenne et de la Grèce Achéenne », p. 471.

puisque le bouclier d'Achille n'est pas un traité de viticulture mais plutôt une description d'ordre mythologique.

En est-il de même pour le mariage et l'accompagnement du troupeau ? Pour le mariage, oui, puisqu'il s'agit d'un accord sacré, sous le regard bienveillant d'Héra. Le mariage entraîne la possibilité d'engendrer.

Pour les bergers jouant de l'*aulos*, il en va de même, étant donné que le combat qui les surprend est un combat mythique, avec Lutte et Tumulte, dont l'épisode introductif (le massacre du troupeau) s'apparente à un sacrifice propitiatoire. Le combat provoque un grand nombre de morts (à l'opposé de l'idée de fertilité), mais il occasionne également un vide qu'il faut remplir : il crée un besoin que la fertilité peut combler.

Ainsi, la musique sur le bouclier d'Achille accompagne des moments rituels ; elle ne symbolise pas la première fonction, mais elle garde son aspect religieux, en lien avec la notion clé du bouclier et de sa structure trifonctionnelle, la fertilité.

C'est Héphaïstos, dieu du sous-sol, lui aussi obscur, qui a fabriqué le bouclier. Il s'adresse à Achille et lui dit qu'en utilisant ce bouclier, au milieu de la bataille de Troie, il trouvera son destin imagé sur et par le bouclier : des champs d'or, des mariages joyeux, des vignobles foisonnants, des vaches aux cornes d'or gardées par des bouviers d'or, un labyrinthe dans lequel on danse, on joue et l'on se montre au lieu de rester enfermé..., en bref, le séjour heureux du guerrier mort au combat. Sachant qu'Achille est voué à la mort, sans avoir de descendance, la mise en valeur de la notion de fertilité sur son arme défensive forme un paradoxe dont l'ambition est de prouver que le destin d'Achille est loin d'être sans conséquences bénéfiques pour les générations suivantes et pour la mythologie en général. Nous avons donc toutes les raisons de penser qu'il est logique de retrouver cette description appliquée aux Champs-Élysées, comme nous le verrons ci-dessous. Les instruments de musique sur le bouclier d'Achille tendent à compenser le sacrifice d'Achille acceptant une vie courte et certes glorieuse, mais ne lui permettant pas de régner effectivement. Ces instruments consoleront mille fois le héros puisque ce qu'ils lui offrent n'a aucune commune mesure avec les avantages de la royauté temporelle²¹².

²¹² La description du bouclier par Hésiode tend vers les mêmes conclusions. Pour les mentions d'instruments de musique, voir HÉSIODE, *Théogonie...*, *Le Bouclier*, 201 à 206 et 270 à 295. Voir aussi DUMEZIL, G., *Apollon Sonore...*, introduction de l'esquisse 4 ; HAUDRY, J., *Les Indo-Européens*, p. 87 et SERGENT, B., *Celtés et Grecs, I. Le Livre des Héros*, p. 152.

II. 4. iii. Ulysse

Les caractéristiques trifonctionnelles chez Ulysse se trouvent dans l'*Odyssee* (il en est le héros principal), au niveau du contexte général et du chant XXI :

« Or, tandis qu'ils parlaient, Ulysse l'avisé finissait de tâter son grand arc, de tout voir. Comme un chanteur, qui sait manier la cithare, tend aisément la corde neuve sur la clef et fixe à chaque bout le boyau bien tordu, Ulysse alors tendit, sans effort, le grand arc, puis sa main droite prit et fit vibrer la corde, qui chanta bel et clair, comme un cri d'hirondelle. Pour tous les prétendants, ce fut la grande angoisse : ils changeaient de couleur, quand, d'un grand coup de foudre, Zeus marqua ses arrêts. Le héros d'endurance en fut tout réjoui : il avait bien compris, cet Ulysse divin, que le fils de Cronos, aux penses tortueux, lui donnait ce présage... Il prit la flèche ailée qu'il avait, toute nue, déposée sur sa table ; les autres reposaient sans le creux du carquois, – celles dont tâteraient bientôt les Achéens. Il l'ajusta sur l'arc, prit la corde et l'encoche et, sans quitter son siège, il tira droit au but... D'un trou à l'autre trou, passant toutes les haches, la flèche à lourde pointe sortit à l'autre bout, tandis que le héros disait à Télémaque :

ULYSSE. – Fait-il rire de toi, Télémaque, cet hôte assis en ton manoir ?... ai-je bien mis au but ?... et, pour tendre cet arc, ai-je fait trop d'efforts ?... Ah ! ma force est intacte, quoi que les prétendants m'aient pu crier d'insultes ! Mais voici le moment ! avant qu'il fasse nuit, servons aux Achéens un souper que suivront tous les jeux de la voix et ceux de la cithare, ces atours du festin !

Et, des yeux, le divin Ulysse fit un signe et son fils aussitôt, passant son glaive à pointe autour de son épaule, reprit en main sa lance, qui dressait près de lui, accotée au fauteuil, la lueur de sa pointe. »²¹³

Nous pensons pouvoir dégager la répartition suivante :

I / Ulysse est roi d'Ithaque ; il manie son arc comme on se sert d'une *phorminx*²¹⁴ ;

²¹³ HOMERE, *Odyssee*, XXI, 404 à 434, traduction de Victor Bérard.

²¹⁴ Fait dont l'importance est relevée par RESTANI, D., « Les Mythes de la Musique dans la Grèce Antique », pp. 166 à 169.

II / il est guerrier, il a participé à la guerre de Troie (il reçoit les armes d'Achille après son décès, il prend place dans le célèbre cheval) ; il manie un arc et relève le pari posé par son épouse ; même à son retour dans sa patrie, il a gardé toute sa force ;

III / il est chasseur ; il fait tout pour récupérer son épouse Pénélope restée sur Ithaque, sa réussite du pari est fêtée par un grand repas pour les Achéens.

En plus de ces éléments où intervient la musique, les chants I et IV de l'*Odyssée* avaient déjà livré du matériel trifonctionnel au sujet d'Ulysse²¹⁵. Il est intéressant de noter que les éléments des chants I et IV concernent les mêmes points : la royauté, le cheval de Troie (ou le défi et la ruse) et sa relation avec les femmes. Le texte de l'*Odyssée*, malgré son morcellement, est donc cohérent dans sa présentation des trois fonctions chez Ulysse.

Nous voyons tout de suite que l'arc comparé à un instrument de musique à cordes rappelle ce qui était dit d'Uttara dans le *Mahābhārata*²¹⁶. Cela fait-il d'Ulysse un musicien au même titre qu'Uttara ? La péripécie du chant XXI ne le dit pas.

Le contexte de ce chant est très important. Après la guerre de Troie, à laquelle Ulysse participe plus pour tenir une promesse que par conviction, maintes péripécies retiennent les Achéens avant qu'ils ne puissent rentrer chez eux. Ulysse, parti d'Ithaque en laissant femme et enfant, est presque oublié dans son royaume et plusieurs personnes convoitent le trône. Ulysse parvient tout de même à rentrer mais veut réussir son retour et reprendre sa place sans qu'aucune contestation ne soit possible. Tâche difficile après tant d'années d'absence du roi (et donc d'un pouvoir fort) au sein de la cour. Ulysse ne se fait donc pas reconnaître tout de suite, mais fait en sorte de participer à un concours organisé par Pénélope pour désigner le nouveau dépositaire de la couronne. L'exercice consiste à utiliser correctement l'arc d'Ulysse qui est resté en Ithaque. Autant dire que cette simple règle fait du roi le gagnant.

²¹⁵ GIBEAU, G., « Homère et les Trois Péchés », pp. 78 à 87. Voir aussi sur le retour d'Ulysse MEULDER, M. « Séquences Trifonctionnelles Indo-Européennes dans l'*Odyssée* ».

²¹⁶ Nous pouvons signaler que la comparaison entre l'instrument de musique à cordes et une quelconque machine de guerre, a été reprise dans la littérature moderne traitant de l'Antiquité. Ainsi, Gustave Flaubert décrivant Spendius : « C'était lui-même qui bandait les écheveaux des balistes. Pour qu'il y eût, dans leurs tensions jumelles, une parité complète, on serrait leurs cordes en frappant tour à tour de droite et de gauche, jusqu'au moment où les deux côtés rendaient un son égal. Spendius montait sur leur membrure. Avec le bout de son pied, il les battait tout doucement, - et il tendait l'oreille comme un musicien qui accorde une lyre » : FLAUBERT, G., *Salammbô*, p. 241.

Anonymement, comme pour une ordalie, Ulysse tend son arc, réussit l'épreuve et montre à tout le monde que le roi est de retour et que ce roi, c'est lui²¹⁷.

Nous pourrions ajouter à la description trifonctionnelle que Zeus intervient en lançant la foudre (I), qu'il apeure les Achéens (surtout ceux qui auraient de quoi craindre le retour du véritable Ulysse) (II), le tout suivi d'un repas offert aux Achéens, festin accompagné de musique (III). Que signifient ces nouveaux éléments ? Tout d'abord, que la royauté d'Ulysse est appuyée par la volonté de Zeus, puis que les Achéens ont tout à craindre de la suite des événements. Le « festin » servi aux Achéens est présenté de manière volontairement ambiguë : il peut s'agir d'un repas de fête servi aux inconditionnels d'Ulysse à l'occasion du retour du roi ; ou bien d'un euphémisme désignant la tuerie (« la boucherie » pourrait-on dire en français pour rendre le sens plus apparent) qui décimera ceux qui faisaient comme si Ulysse était mort, ceux qui convoitaient le trône d'Ithaque et s'exposaient ainsi à la colère vengeresse du véritable roi.

Peu importe vers laquelle de ces deux possibilités nous orientons nos préférences²¹⁸, le fait est que ce festin est accompagné de chants et du jeu de la *phorminx*.

Le but de l'épisode est de révéler la présence d'Ulysse, roi, dans la cité. Ulysse lui-même provoque cette révélation par le biais de son arc : c'est son arc qui dévoile son identité et sa royauté. Dans la mesure où c'est Pénélope qui a posé les règles du jeu, c'est surtout à elle qu'est destinée la révélation. Elle ne savait en effet pas encore qu'Ulysse était tout près. L'arc n'est donc plus l'attribut de la deuxième fonction, à moins que la deuxième fonction ne soit subordonnée à la première et que son rôle se limite à asseoir ou à confirmer un pouvoir politique ou un état civil particulier (celui que crée le mariage entre Pénélope et Ulysse²¹⁹). Dans la continuité de cette interprétation, la mention de la musique lors du « festin » montre la volonté d'Ulysse de faire connaître à l'ensemble de la population de son royaume qui est le roi. Cela se fera, selon les préférences, par l'épée ou par la *phorminx*. De plus, l'arc

²¹⁷ VERNANT, J.-P., *Mythe et Pensée chez les Grecs...*, p. 187 : « [...] enfin l'arc, qu'Ulysse est seul à pouvoir tendre et qui apparaît, dans la suite du poème, comme l'outil de sa vengeance, symbole et restaurateur de la souveraineté légitime. »

²¹⁸ Nous tenons à ne pas donner la préférence à l'une ou à l'autre de ces interprétations : toutes deux sont justifiées par le texte et donc toutes deux sont valables.

²¹⁹ Au sujet de la triple valeur du symbole de l'arc (guerrière, conjugale et royale), voir VERNANT, J.-P., *Mythe et Société en Grèce Ancienne*, chapitre « Le mariage », pp. 79 à 81, d'abord publié in : *La Parola del passato, Rivista di studi antichi*, Rome, 1973, [Ed. : Gaetano Macchiaroli], pp. 51 à 79.

utilisé par Ulysse couvre à lui seul les trois fonctions : arme de guerre (II), permettant le rétablissement d'une royauté (I) et d'une conjugalité (III).

Le rôle de la *phorminx* est donc bien de rendre publique et efficiente la restauration de la royauté d'Ulysse en Ithaque. A partir de ce moment, peu importe si Ulysse était ou non le musicien tenant dans ses mains l'instrument de musique²²⁰.

Comme l'a déjà montré Bernard Sergent dans son article « Arc », cette arme peut représenter le rite de passage, l'initiation. En Grèce, il était d'abord dévolu à la chasse (III), puis il devint arme de guerre (II) et nous voyons avec Ulysse (plus clairement qu'avec Uttara ou qu'avec Pâris) qu'il intervient enfin pour révéler sa royauté (I). L'épopée d'Ulysse, comme toute épopée, a un caractère initiatique. L'arc accompagne du début à la fin le voyage d'Ulysse, un peu comme s'il accompagnait chaque étape d'une initiation. La fin de son initiation est marquée par la similitude entre l'arc et la *phorminx*. Cela signifie-t-il que la *phorminx* est la forme parfaite de l'arc, son aboutissement final ?

II. 4. iv. Phémios

Phémios est un chanteur peu connu de l'*Odyssée*, qui seconda Ulysse à la fin de l'épopée. C'est en partie grâce à lui que la royauté d'Ulysse est mise à jour, son nom est tiré de la racine grecque signifiant « révéler »²²¹. Il arrive à Ithaque au début de l'épopée :

« Quand on eut satisfait la soif et l'appétit, le cœur des prétendants n'eut plus d'autre désir que le chant et la danse, ces atours du festin. Un héraut avait mis la plus belle cithare aux mains de Phémios, qui chantait devant eux, mais bien à contre-cœur. Comme, après un prélude, l'aède, débutant, chantait à belle voix, Télémaque, pour n'être entendu d'aucun autre, dit en penchant le front vers la vierge aux yeux pers :

TELEMAQUE. – Mon cher hôte, m'en voudras-tu de mes paroles ? Regarde-moi ces gens : voilà tout leur souci, le chant et la cithare ! Ce leur est si commode ! ils vivent

²²⁰ La thématique du recouvrement du pouvoir et par conséquence de la restauration du roi et du mari se retrouve chez les Oghuz, qui sont des nomades islamisés, pasteurs et guerriers, partis du Nord de l'actuelle Mongolie, et qui ont migré jusqu'aux bords de la Méditerranée. On trouve dans *Le Livre de Dede Korkut...*, troisième récit, « Où l'on raconte l'histoire de Bamsi Beyrek, fils de Kam Büre », pp. 118-20, le personnage de Beyrek, qui joue du *kopuz* et retrouve ainsi son droit au pouvoir et au foyer, mais la structuration en trois fonctions n'y est pas explicitement énoncée.

²²¹ Voir aussi NAGY, G., *Le Meilleur des Achéens...*, p. 40.

chez autrui, mangeant impunément les vivres d'un héros, dont les os blanchissant, pourrissant à la pluie, jonchent quelque rivage ou roulent sous le flot. Ah ! si, dans son Ithaque, ils le voyaient rentrer, comme ils donneraient, tous, pour des pieds plus légers, les trésors les plus lourds et d'étoffes et d'or ! Mais voilà qu'il est mort, et de mort misérable ! et je n'ai plus d'espoir, quel que soit en ce monde l'homme qui me viendrait annoncer son retour !... La journée du retour !... non ! pour lui, c'en est fait ! Mais voyons, réponds-moi sans feinte, point par point : quel est ton nom, ton peuple et ta ville et ta race ? arrives-tu chez nous pour la première fois ? ou plutôt n'es-tu pas un hôte de mon père ? tant d'autres ont jadis fréquenté la maison, et lui-même, il était si grand coureur de gens ! » »²²²

Ce texte décrit ce qui se déroule à la cour et annonce en même temps la résolution finale, au retour d'Ulysse. Mais c'est surtout vers la fin de l'épopée que Phémios joue un rôle important de première fonction. Citons les extraits suivants : Ulysse a rejoint Ithaque mais reste anonyme :

« Il (Ulysse) dit et, les laissant marcher d'un train plus lent, il s'en fut à grands pas vers le manoir du maître. Il entra dans la salle et s'en vint prendre place parmi les prétendants, en face d'Eurymaque : c'était son grand ami. Devant lui, les servants mirent sa part des viandes ; puis, la digne intendante lui présenta le pain.

Or, devant le manoir, Ulysse et le divin porcher avaient fait halte ; autour d'eux, bourdonnait un bruit de lyre creuse ; car Phémios, avant de chanter, préludait.

Ulysse prit la main du porcher et lui dit :

ULYSSE. – Eumée, ce beau manoir, c'est bien celui d'Ulysse ?... Il est facile à reconnaître entre cent autres. On le distingue à l'œil : quelle enceinte à la cour ! quel mur et quelle frise ; et ce portail à deux barres, quelle défense ! je ne sais pas d'humain qui puisse le forcer. Là-dedans, j'imagine, un festin est servi à de nombreux convives : sens-tu l'odeur des graisses ?... entends-tu la cithare, que les dieux ont donnée pour compagne au festin ? » »²²³

Puis lorsque Phémios a reconnu Ulysse et que le combat entre Ulysse et les prétendants se profile : « Mais le fils de Terpès, l'aède Phémios, cherchait à éviter la Parque ténébreuse – lui qui n'avait jamais chanté que par contrainte, devant les prétendants. Tenant entre ses bras la cithare au chant clair, il restait indécis, auprès de

²²² HOMERE, *Odyssee*, chant I, 150 à 175, traduction de Victor Bérard.

²²³ *Ibidem*, chant XVII, 254 à 271, traduction de Victor Bérard.

la poterne : quitterait-il la salle ? irait-il au-dehors, à l'autel du grand Zeus, protecteur de la cour, s'asseoir contre ces pierres où Laerte et son fils faisaient jadis brûler tant de cuisses de bœufs ?... dans la salle, irait-il prendre Ulysse aux genoux ?...

Il crut, tout compte fait, que mieux valait encore se jeter aux genoux de ce fils de Laerte. Donc, ayant déposé sa cithare bombée entre un fauteuil aux clous d'argent et le cratère, il courut vers Ulysse et lui prit les genoux, et dit, en suppliant, ces paroles ailées :

PHEMIOS. – Je suis à tes genoux, Ulysse, épargne-moi !... ne sois pas sans pitié !... Le remords te prendrait un jour d'avoir tué l'aède, le chanteur des hommes et des dieux ! Je n'ai pas eu de maître ! en toutes poésies, c'est un dieu qui m'inspire ! je saurai désormais te chanter comme un dieu ! donc résiste à l'envie de me couper la gorge !... Demande à Télémaque ! il te dira, ton fils, que, si je suis ici, si, pour les prétendants, je chantais aux festins, je ne l'ai pas cherché, je ne l'ai pas voulu ! Mais, nombreux et puissants, c'est eux qui m'y forçaient. »

Sa Force et Sainteté Télémaque entendit, il courut vers son père et dit en arrivant :

TELEMAQUE. – Arrête ! que ton glaive épargne un innocent !... Sauvons aussi Médon, le héraut ! qui toujours a, dans notre demeure, pris soin de mon enfance !... pourvu que, sous les coups d'Eumée et du bouvier, il n'ait pas succombé ou ne se soit pas mis en travers de ta course ! » »²²⁴

Enfin, lorsqu'Ulysse organise le recouvrement de sa royauté : « ULYSSE. – Je vais donc t'exposer ce que je crois le mieux. Allez d'abord au bain et changez-y de robes ! puis faites prendre aux femmes leurs vêtements sans tache ! et, pour vous entraîner, que le divin aède, sur sa lyre au chant clair, joue quelque danse alerte. A l'entendre au dehors, soit qu'on passe en la rue, soit qu'on habite autour, on dira : « C'est la noce ! » Car il faut que la mort des seigneurs prétendants ne soit connue en ville qu'après notre départ, quand nous aurons gagné notre verger des champs. Là, nous aurons le temps de chercher quel secours Zeus pourra nous offrir. »

Dociles à sa voix, les autres obéirent. Ils allèrent au bain ; ils changèrent de robes, firent parer les femmes, puis le divin chanteur prit sa lyre bombée et, comme il éveillait en leurs cœurs le désir de la douce musique et des danses parfaites, bientôt

²²⁴ *Ibidem*, chant XXII, 330 à 360, traduction de Victor Bérard.

le grand manoir résonnait sous les pas des hommes et des femmes à la belle ceinture, et, dans le voisinage, on disait à ce bruit :

LE CHŒUR. – Un mari nous la prend, la reine courtisée !... la pauvre ! désertir cette grande demeure !... n'avoir pas eu le cœur d'attendre que revînt l'époux de sa jeunesse ! » »²²⁵

Phémios n'est pas à proprement parler trifonctionnel, mais sa situation au sein du récit global permet de lire le schéma narratif sur trois doubles niveaux :

I a / les prétendants et usurpateurs forcent Phémios à accompagner leurs festins avec la musique de sa *phorminx*,

I b / Phémios est le révélateur des choses véritables, le chantre, le fidèle du roi : Ulysse reconnaît sa valeur et Télémaque a témoigné en sa faveur, Phémios joue de la *phorminx*, ce qui permet à Ulysse de reconnaître son palais et il joue aussi lors du pseudo-mariage du nouveau roi (ce nouveau roi est en réalité Ulysse) ;

II a / les prétendants et usurpateurs sont massacrés par Ulysse,

II b / Phémios est épargné par Ulysse ;

III a / les prétendants veulent la main de Pénélope et les usurpateurs profitent des richesses du palais royal, Phémios chante et joue par contrainte lors de leurs festins,

III b / Ulysse reconnaît son palais grâce à la musique de Phémios et à l'odeur du banquet, Phémios joue de la musique de danse joyeuse lors de la pseudo-fête du mariage de Pénélope.

Nous avons regroupé sous les aliéas -a- ce qui concernait la situation à Ithaque pendant l'absence d'Ulysse et sous les alinéas -b- ce qui advient dès le retour du roi Ulysse. Ainsi, ce qui est classé en -a- est très péjoratif, à contre-courant, préjudiciable à l'établissement de la vérité, de la prospérité et du droit ; ce qui est classé en -b- se rapporte au rétablissement d'une situation viable, juste, prospère et équilibrée. Chaque fonction est donc représentée sous deux aspects, comme nous pouvions l'attendre dans ce contexte : description des situations avant et après le retour du roi. Notre présentation pourrait sembler redondante à cause de certaines formules ; ce n'est ni rare ni inutile dans la mythologie épique, cela est même plutôt signifiant.

²²⁵ *Ibidem*, chant XXIII, 130 à 152, traduction de Victor Bérard.

Il apparaît clairement que Phémios ne peut dire que la vérité, il est le prophète, le révélateur. Il s'excuserait presque de ne pouvoir faire autre chose. Même en utilisant les facultés oratoires de Phémios à mauvais escient, on ne peut le détourner de sa fonction première, on ne peut pas le faire mentir. C'est ce que tentèrent les usurpateurs, mais sans parvenir à leurs fins. C'est ce qui précipita leur chute. De plus, Phémios participe pleinement au retour du roi (il est représenté dans chacune des trois fonctions), en lui restant fidèle lors de son absence et en se ralliant à lui dès son retour.

Reprenons les trois étapes finales lors desquelles la *phorminx* est utilisée par Phémios :

1° au chant XVII, il est forcé à jouer parmi les prétendants et usurpateurs pour égayer leur festin (il tenait déjà ce rôle au chant I et Télémaque se lamentait de la situation) ; Ulysse est au-dehors du palais et il peut ainsi reconnaître les lieux, les personnages et les activités au sein même de ce palais ;

2° au chant XXII, Phémios pose sa *phorminx* pour rejoindre Ulysse et lui confirmer sa fidélité (auparavant, Ulysse s'était chargé avec Philœtios et son porcher de tuer discrètement, mais efficacement, tous les usurpateurs présents à l'intérieur du palais) ;

3° au chant XXIII, Phémios joue de la *phorminx* pour simuler la fête du mariage de Pénélope ; le but est de faire croire à ceux qui sont à l'extérieur du palais qu'Ulysse n'est pas encore rentré, que Pénélope a cédé et qu'aucun danger n'est à craindre pour le moment.

Phémios et Ulysse sont inséparables dans le processus narratif, Phémios est un « personnage ficelle » permettant à Ulysse de reprendre glorieusement son trône. Les trois étapes tendent à exprimer ce qui se passe par le moyen des changements de lieux : Phémios est toujours à l'intérieur du palais, il est le garant fidèle de la royauté d'Ulysse. Ulysse est d'abord dehors, il se rassure en étudiant d'un point de vue extérieur la situation ; il rentre ensuite, massacre ses ennemis et accepte l'allégeance de Phémios ; enfin, Ulysse est à l'intérieur et envoie un message trompeur vers l'extérieur du palais pour éviter que la situation ne se retourne contre lui.

Phémios et sa *phorminx* ne sortent pas du palais. Cela signifie que la *phorminx* constitue l'emblème du palais, tout comme l'arc d'Ulysse (par lequel il révèle son identité et sa présence à Pénélope) constitue l'emblème du roi. Il n'y a

rien d'anodin à cette ressemblance, elle est même explicite au chant XIX : « Or, tandis qu'ils parlaient, Ulysse l'avisé finissait de tâter son grand arc, de tout voir. Comme un chanteur, qui sait manier la cithare, tend aisément la corde neuve sur la clef et fixe à chaque bout le boyau bien tordu, Ulysse alors tendit, sans effort, le grand arc, puis sa main droite prit et fit vibrer la corde, qui chanta bel et clair, comme un cri d'hirondelle. »²²⁶

Ulysse, parti de sa patrie, est resté présent dans le palais grâce au symbole de la *phorminx* et Phémios n'en était que le dépositaire.

Phémios n'était pas le seul chantre dans l'*Odyssée*, Démodocos a occupé cette fonction au chant VIII, chez Alcinoos²²⁷. C'est un chantre aveugle, qui a fait pleurer Ulysse lorsqu'il participait *incognito* à un festin lors d'une étape sur le chemin du retour. Démodocos, la « poutre du peuple », pourrait symboliser le fait que le citharède est le personnage permettant de faire en sorte que le peuple soit maintenu à sa bonne place, afin que la société soit stable et pérenne. Le chantre permet également au peuple de montrer dans le palais son attachement au roi. A Ithaque, Phémios tient le même rôle que Démodocos chez Alcinoos : tous deux témoignent au roi que le peuple le soutient. C'est le seul élément qui nous manquait pour penser qu'Ulysse recouvre complètement sa fonction royale, il n'est pas un simple roi de cour, il est aussi le chef d'un peuple.²²⁸

A Ithaque, seul Phémios pouvait faire en sorte de mener le peuple et de témoigner en son nom en vue du rétablissement de la véritable royauté. C'est pour cela qu'il joue lors du pseudo-mariage de Pénélope. C'est dans cette perspective populaire que la *phorminx* symbolise également la royauté : Phémios joue de la *phorminx* : il est le révélateur de la royauté auprès du peuple et au nom du peuple.

²²⁶ *Ibidem*, chant XIX, vers 404 et suivants, traduction Victor Bérard.

²²⁷ Voir aussi DUMEZIL, G., **Apollon Sonore...**, pp. 142 à 149, au sujet des trois cadeaux remis à Ulysse en cette même occasion.

²²⁸ Autre étymologie pour le nom de Démodocos : « reçu par le peuple », ce qui a pour conséquence que l'artiste (celui qui raconte l'épopée) est idéalisé, à l'image de Démodocos, ainsi que l'épopée en elle-même, puisqu'elle ouvre un champ extrêmement large, à la dimension du peuple : NAGY, G., **Le Meilleur des Achéens...**, pp. 39 à 48, qui renvoie pour plus de précisions à Rüter, K., *Odyseeinterpretationen : Untersuchungen zum ersten Buch und zur Phaiakis*, éd. K. Matthiessen, in coll. : « Hypomnemata », n°19, Göttingen, 1969, pp. 223 à 234.

II. 4. v. Apollon

II. 4. v. a. L'Hymne Homérique

Le premier *Hymne Homérique* à Apollon Délien avait été signalé par Georges Dumézil²²⁹. Nous proposerons tout d'abord notre interprétation de ce texte des environs des VII^e ou VI^e siècles avant notre ère, avant de la confronter avec son analyse.

La courte description des vers 120 à 139 vaut la peine d'être citée, tant elle comporte de données importantes :

« C'est alors, Phoibos du Paeon, que les Déesses, de leurs mains pures et sans tache, te baignèrent dans une eau claire ; elles t'enveloppèrent dans du linge blanc, fin et tout neuf, et t'entourèrent d'une bandelette d'or. Apollon au glaive d'or ne fut point allaité par sa mère, mais Thémis, de ses mains immortelles, préleva pour lui la fleur du nectar et de l'ambrosie délicieuse : Létô est joyeuse d'avoir enfanté un fils vigoureux et qui sait porter l'arc.

Mais après que tu eus, Phoibos, consommé l'aliment immortel, les bandelettes d'or ne suffisaient plus à te contenir, tant tu te débattais ; ces entraves ne t'arrêtaient plus, et cédait tout ce qui limitait ta volonté. Phoibos Apollon dit aussitôt aux Immortelles : « Qu'on me donne *ma* lyre et *mon* arc recourbé : je révélerai aussi dans mes oracles les desseins infaillibles de Zeus. »

A ces mots, il se mettait en marche sur la terre aux larges routes, l'Archer Phoibos à la chevelure vierge. Toutes les Immortelles l'admiraient, et Délos tout entière se couvrit d'or pendant qu'elle contemplait la race de Zeus et de Létô, dans sa joie de voir que le Dieu l'avait élue pour sa demeure, et préférée aux îles ainsi qu'à la terre ferme. Elle fleurit, comme la cime d'un mont sous la floraison de sa forêt. »²³⁰

Les trois fonctions sont donc illustrées de la façon suivante :

I / Etant bébé, Apollon est emmailloté dans un linge blanc, fin et neuf, orné d'une bandelette d'or et enfin nourri à l'ambrosie, la nourriture des dieux. Pleinement dieu, il obtient une lyre et donne des oracles au nom de Zeus.

²²⁹ DUMEZIL, G., *Apollon Sonore...*, avec en priorité les esquisses 2 et 4, pp. 25 à 35 et 43 à 50.

²³⁰ *Hymnes Homériques*, 120 à 139, pp. 84 et 85, traduction de Jean Humbert.

II / Bébé, il a déjà un glaive d'or, il est plein de vigueur et connaît l'art de porter un arc. Divin, il reçoit son arc et rien n'arrête sa volonté.

III / La richesse (symbolisée par l'or) est omniprésente autour de son berceau, il est nourri par Thémis, une déesse à la réputation très respectable, avec du nectar et de l'ambrosie. Grand, il a des cheveux attrayants, il est beau et Délos se couvre d'or en lui rendant un culte, sa terre devient fertile.

L'or apparaît dans les trois fonctions, l'auteur a donc voulu mettre en avant la richesse dont jouit Apollon et qu'il peut répandre parmi ceux qui le suivent.

Le texte suit un déroulement chronologique qui nous montre les étapes de la croissance d'Apollon : de bébé choyé, il passe à la nature divine en étant nourri à l'ambrosie et en recevant ses attributs, puis il agit enfin comme un dieu. Ce processus est bien marqué par la mise en forme moderne en trois paragraphes, qui mettent en avant celui du milieu, dans lequel les moments clés sont donnés : nourriture divine (III), lyre (I) et arc (II). Dans le premier paragraphe, les trois fonctions avaient déjà été effleurées dans le contexte de la petite enfance d'Apollon, avec une tendance à valoriser les première et deuxième fonctions, sans pour autant délaisser la troisième. Dans le troisième paragraphe, les trois fonctions sont aussi représentées, mais avec une importance plus grande accordée à la dernière. Ainsi, ces trois paragraphes doivent être considérés ensemble, ils s'harmonisent et se complètent mutuellement, en offrant des éléments fonctionnels imbriqués les uns dans les autres.

La valeur de la lyre d'Apollon (qu'il faudrait traduire plutôt par « cithare » d'après le texte grec) dans cet hymne est d'ordre religieux et prophétique : elle est l'attribut d'un dieu, qui, dans le cadre de sa première fonction, rend des oracles²³¹.

Le texte ne dit pas qu'Apollon s'accompagnera de sa cithare pour donner ses prophéties. Il ne dit pas non plus s'il se servira de son arc pour réaliser ou pour concrétiser les oracles de Zeus. Le rôle de ces instruments doit donc se trouver ailleurs. Nous pensons l'apercevoir dans l'indépendance dont ce dieu jouira. C'est un dieu olympien de la seconde génération, fils de Zeus et de Létô, tous deux de la première génération. S'il veut ne pas se soumettre en permanence à une autorité divine plus grande (ou tout simplement paternelle), s'il veut être un dieu à part

²³¹ DETIENNE, M., *Apollon le Couteau à la Main...*, pp. 150 et 174.

entière, libre de ses actes et de ses décisions, il doit se démarquer et prendre ses responsabilités. Il le fait en demandant *sa* cithare et *son* arc²³². Au lieu d'avoir à son service un prêtre qui joue de la cithare pour chanter ses louanges et ses prophéties, au lieu d'avoir une armée fanatique et dévouée à son service, il fera tout cela lui-même. Nous verrons que d'autres auteurs anciens verront l'exclusivité sacerdotale d'Apollon sous un autre angle, puisqu'ils développeront l'idée de l'existence d'une classe sacerdotale à Délos.

Plus loin dans les *Hymnes Homériques* (aux vers 182 à 206 de la *Suite Pythique*, dédiée à l'Apollon Delphien, suite qui doit non seulement continuer la première partie de l'*Hymne Homérique* dédié à l'Apollon Délien pour le compléter, mais qui doit aussi, dans sa forme propre, être distinguée de cette première partie), la *phorminx* d'Apollon est décrite : elle est jouée avec un plectre d'or, elle rend des accords harmonieux et elle capte l'attention des dieux de l'Olympe et des Muses, Apollon danse, ses parents (Zeus et Létô) sont heureux et fiers.

Enfin, la *phorminx* est encore citée aux vers 513 à 522, lors d'une escapade d'Apollon vers Pythô ou Parnasse, accompagné de ses futurs prêtres originaires de Crète. A cette occasion précise, il est clair que la *phorminx* d'Apollon est l'attribut de la fonction religieuse, puisqu'il rejoint son sanctuaire avec sa cohorte sacerdotale. Ces deux passages ne semblent pas contenir d'énoncé trifonctionnel au sujet d'Apollon.

Reprenons maintenant l'analyse de G. Dumézil. Il ne découpe pas la péricope de la même façon et préfère tronquer la partie qui constituait notre début. Alors que nous regroupions les vers 120 à 139, il préfère ne tenir compte que des vers 131 à 139, qu'il traduit ainsi :

« “Qu'on me donne ma lyre et mon arc recourbé. Je révélerai aussi dans mes oracles les desseins infailibles de Zeus.”

“A ces mots, il se mettait en marche sur la terre aux larges routes, l'archer Phoibos à la chevelure vierge. Toutes les Immortelles l'admiraient et Dèlos tout

²³² Dans la traduction de l'hymne que nous citons, Jean Humbert avait déjà mis en italiques les deux mots « *ma* lyre » et « *mon* arc ». Nous avons reproduit cet effet par souci de précision. C'est par coïncidence que nous sommes amenés à insister nous aussi sur ces deux termes. DETIENNE, M., **Apollon le Couteau à la Main...**, p. 21, fait de l'arc et de la cithare « les deux instruments du pouvoir réclamé par le fils de Zeus et de Létô. »

entière se couvrit d'or tandis qu'elle contemplait la race de Zeus et de Lètô <...>, elle fleurit comme la cime d'un mont sous la floraison de sa forêt." »²³³

Cette délimitation lui permet d'écrire que la lyre, relative à la première fonction, a une importance de premier ordre, étant mentionnée en premier. Viennent ensuite la deuxième fonction avec l'arc et la troisième avec l'or. Cela est vrai si l'on coupe le texte comme il l'a fait. Mais deux remarques s'imposent : l'évocation de la beauté d'Apollon, relevant de la troisième fonction, est négligée. La mention de l'or et de la volonté implacable d'Apollon aux vers précédents n'est pas prise en compte, seul le discours aux Immortelles et quelques vers suivants sont analysés. Le fait de restreindre l'analyse aux vers 131 à 139 nous paraît être un choix critiquable. Des éléments, précédant le discours, restent importants, même si le mode discursif est différent et permet de délimiter une péripécie. Il aurait fallu, pour être impartial, n'étudier que le discours, ou bien le discours et les éléments narratifs encadrant de chaque côté ce discours. Nous prenons donc nos distances par rapport à Georges Dumézil au sujet de la méthode employée pour délimiter et pour analyser l'*Hymne Homérique* à Apollon, tout simplement en retenant un ensemble différent de données.

Malgré cette différence d'approche, la première fonction revêt indéniablement deux aspects : la prophétie et la musique. A ce sujet, G. Dumézil écrit : « Seul le quatrième terme (des vers 131 à 139), le premier dans la proclamation d'Apollon, la lyre, fait problème. Nous admettons, par première approximation et en attendant d'autres lumières, qu'elle appartient pour l'essentiel à ce que la suite de l'hymne met presque exclusivement en valeur : le culte, la fête annuelle, dont elle accompagne les chants et les danses. La première fonction reçoit ainsi, dans le bagage du dieu, une double expression : la parole oraculaire, qui fait connaître aux hommes les décisions de Zeus, la lyre qui rend agréables aux dieux les louanges et les prières des hommes. »²³⁴ Il explique le rôle de la lyre dans cet hymne d'une façon toute simple : « [...] par la lyre (cithare, phorminx, etc.) ou par les Charites musiciennes que porte sa statue, il montre d'exemple aux hommes comment

²³³ DUMEZIL, G., *Apollon Sonore...*, pp. 26 et 27.

²³⁴ *Ibidem*, pp. 27 et 28. A la fin de chaque esquisse, G. Dumézil propose des sujets de travail pour approfondir certains points qu'il juge pertinents, mais qu'il sait ne plus être capable de traiter lui-même. C'est à l'un des sujets que nous devons l'orientation de nos recherches, p. 35 : « Rechercher, dans les Apollons de tous les lieux et de tous les temps, ce qui peut correspondre au tableau trifonctionnel (ou quadrifonctionnel : v. *Esquisse* 4) de Dèlos, non pas à ses termes pris un à un, mais à l'ensemble organisé qu'ils forment ; observer aussi les groupements partiels et l'importance relative des termes. »

– chants, chœurs de danse – ils peuvent se faire entendre agréablement des dieux. »²³⁵

Et c'est ici que notre interprétation donnée ci-dessus (la cithare est, tout d'abord et au même titre que l'ambrosie et l'arc, l'élément de l'émancipation d'Apollon) diffère de celle de Georges Dumézil. L'explication dumézilienne en reste au premier degré. Mais nous voulons aller plus loin en nous demandant si les hommes n'ont pas d'autres moyens pour se rendre agréables aux dieux tout en se faisant entendre et quel est le besoin d'associer la lyre à l'agrément des dieux dans cet exemple. De plus, c'est une fois qu'Apollon jouit de ses pleins droits et pouvoirs qu'il délivre les mystères de son art aux êtres humains.

Nous pensons qu'Apollon revêt dans cet hymne le caractère d'un héros civilisateur. Mais un héros civilisateur doit d'abord apprendre une technique ou une science avant de pouvoir l'enseigner à l'humanité. En prenant le temps de pratiquer la musique et l'archerie, non pour améliorer sa technique, mais pour avoir l'expérience de cette pratique, Apollon se donne les moyens de les enseigner aux êtres humains. Il va même jusqu'à perfectionner sa pratique de la cithare dans l'Olympe, en compagnie des dieux et des Muses, avant de livrer son art aux humains.

II. 4. v. b. D'après Hésiode

Une courte mention dans la *Théogonie* d'Hésiode (VII^e siècle avant notre ère) attire notre attention. Elle se trouve au sein d'un exposé sur les Muses, et plus précisément sur Calliope. Nous y lisons :

« Oui, c'est par les Muses et par l'archer Apollon qu'il est sur terre des chanteurs et des citharistes, comme par Zeus il est des rois. »²³⁶

Trois choses sont à mentionner : Zeus fait les rois (première fonction) ; les Muses (fonction indéterminée), avec l'aide d'Apollon archer (deuxième fonction), font les chanteurs et les citharistes (théoriquement, et jusqu'à présent, première fonction). Il y a bien un problème. Aucun tableau trifonctionnel ne peut être constitué à partir de ce texte. La cause qui fait d'Apollon le chef ou l'initiateur des citharistes

²³⁵ *Ibidem*, p. 43.

²³⁶ HÉSIODE, *Théogonie...*, *Théogonie*, 94 à 96, traduction de Paul Mazon.

n'est pas non plus précisée. Tout est mélangé. Hésiode se serait-il perdu dans la mythologie ? Certainement pas. Voulait-il se démarquer d'Homère ? Certes non, puisqu'il reprend presque intégralement l'*Hymne aux Muses*²³⁷ Pensait-il avoir quelque chose à dire de plus important que l'habituelle classification trifonctionnelle ?

La cithare et le chant ne sont plus directement l'attribut du dieu. Ils sont tout de même des techniques qui ne peuvent pas être maîtrisées sans l'aide du dieu Apollon et des Muses, tout comme la royauté ne peut être exercée sans l'aide de Zeus.

Nous verrons plus loin, à l'occasion de l'*Hymne à Zeus* de Callimaque, que cette citation d'Hésiode a été développée et utilisée dans un autre objectif. Il ne nous sert à rien de l'approfondir ici.

II. 4. v. c. D'après Pindare

Avec Pindare, au V^e siècle avant notre ère, nous avons à nouveau une assertion courte et claire de la tripartition au sujet d'Apollon :

« Apollon, patron de son entreprise, inspira aux fauves une peur terrible, pour que l'oracle rendu par lui au maître de Cyrène ne restât sans effet. C'est lui qui octroie aux hommes comme aux femmes les remèdes qui guérissent leurs maladies cruelles ; il nous a donné la cithare ; la Muse inspire ceux qui lui plaisent ; il fait pénétrer dans les cœurs l'amour de la concorde, l'horreur de la guerre civile. »²³⁸

Chaque fonction est définie par deux éléments :

I / l'oracle rendu au roi de Cyrène est efficace, Apollon a donné la cithare aux hommes ;

II / Apollon utilise la peur, il fait régner la concorde et haïr la guerre civile ;

III / Apollon maîtrise les fauves, il enseigne la médecine aux hommes et aux femmes.

²³⁷ **Hymnes Homériques**, *Hymne aux Muses*, 2 à 4, traduction de Jean Humbert : « [...] c'est par les Muses et l'Archer Apollon qu'il existe sur terre des hommes qui chantent et jouent de la cithare – aussi bien que par Zeus, il existe des rois [...] ».

²³⁸ PINDARE, **Pythiques**, V, II, 60 à III, 69, traduction d'Aimé Puech.

Nous considérons qu'il ne faut pas faire rentrer la mention de la Muse dans le schéma trifonctionnel, puisque cette Muse est le propre sujet du verbe « inspirer ». Elle ne fait donc pas partie des attributs ou des actes d'Apollon. Cette petite glose serait à mettre entre parenthèses ou entre tirets pour la mettre au second plan, car elle n'est là que pour expliquer pour quelle raison Apollon a donné la cithare aux êtres humains : il plaisait à la Muse, qui, en retour, lui a inspiré ce don fait aux êtres humains.

La peur faite aux fauves s'explique par la chasse, mais c'est bien de la peur dont il s'agit, comme une évocation de la deuxième fonction dans son aspect privatif. Elle est l'action qui rend l'oracle possible, elle peut ainsi se rapporter à la première fonction. Mais elle concerne les animaux, elle fait d'Apollon le maître des fauves, image qui peut ainsi concerner la troisième fonction. Nous préférons ne pas négliger l'importance de la peur, la mettre au même rang que l'oracle et que les fauves, et ainsi, le tableau trifonctionnel est cohérent. Cette classification n'est pas orthodoxe au niveau de la méthode, puisqu'il n'est pas recommandé de prélever pour une fonction une action et pour une autre un complément. Nous reconnaissons le bien-fondé de ces critiques, mais nous pensons aussi que nous ne pouvons pas passer à côté de ce texte pour l'étude de notre sujet, puisque l'héritage trifonctionnel est bel et bien présent.

La première partie de chaque fonction décrit comment Apollon est venu en aide au roi de Cyrène, la seconde concerne les dons du dieu aux êtres humains²³⁹. Nous retrouvons le caractère civilisateur d'Apollon dans cette glose : il agit, montre l'exemple, puis livre ses secrets. Peut-être même pourrions-nous dire qu'Apollon se fait le pacificateur de la cité. Mais à la différence d'un Orphée harmonisateur du monde, qui réunit tous les animaux autour de lui, Apollon fait fuir les fauves pour permettre aux hommes et aux femmes de vivre tranquillement.

Ici encore, la cithare est apposée à la prophétie.

²³⁹ Là encore, il nous faut tempérer notre propos en admettant qu'Apollon enseigne la médecine (étant un enseignement, nous pourrions classer ce don dans la première fonction), il offre ainsi une connaissance et une pratique aux humains.

II. 4. v. d. D'après Euripide

Composé certainement en 414²⁴⁰ pendant la guerre du Péloponnèse (431 à 404 avant J.-C.), *Iphigénie en Tauride* contient des allusions aux événements contemporains d'Euripide, qui resta à Salamine, en marge de l'activité politique, à la différence de Sophocle à la même époque ou d'Eschyle quelques années auparavant. Ceci lui donna donc une certaine liberté dans son écriture, tant au niveau du contenu²⁴¹ que de la forme, même si, en contrepartie, les critiques pouvaient se faire plus virulentes, notamment celles que lui adressait d'Aristophane²⁴². Voici le texte de la dernière intervention du chœur dans le drame :

« LE CHŒUR. – Qu'ils sont beaux les enfants de Lêtô, qu'a mis au jour la Délienne, dans les vallons féconds de l'Ile, – le dieu aux cheveux d'or, docte joueur de lyre, et la Déesse orgueilleuse de son adresse à tirer à l'arc !

Et, de la colline insulaire, quittant le lieu de ses couches illustres, où l'eau vive ruisselle, sa mère aussitôt le porta au sommet du Parnasse, au sommet animé par les danses bachiques, où le serpent couleur de vin, au dos tacheté et couvert, ainsi que par une cuirasse, du laurier ombreux et feuillu, monstre énorme issu de la Terre, gardait l'oracle chthonien !

Et toi, encore enfant, qui bondissais encore dans les bras de ta mère chérie, tu l'immolas, ô Phoïbos : tu t'emparas de l'oracle divin ! Et te voilà siégeant au trépied d'or, sur le trône véridique, chantant aux mortels l'avenir, du fond du prophétique sanctuaire, voisin des flots de Castalie, par ton temple, centre du monde...

Or, comme il avait écarté de l'oracle de Pythô, Thémis, la fille de Gaïa, la Terre suscita les visions nocturnes de Songes qui disaient le passé, le présent, tout ce qui devait être ensuite, à de nombreux mortels, dans leur sommeil obscur ; et Gaïa, vengeant sa fille, prit à Phoïbos les honneurs fatidiques...

Mais aussitôt le Dieu s'élança vers l'Olympe. Il enlaça de son bras enfantin le trône de Zeus, suppliant celui-ci d'apaiser le courroux chthonien qui pesait sur le temple pythique !

Et Zeus sourit en voyant que l'Enfant était ainsi paru d'emblée pour conquérir les honneurs d'un sanctuaire riche en or !

²⁴⁰ EURIPIDE, *Les Troyennes...*, *Iphigénie en Tauride*, notice d'Henri Grégoire, p. 106.

²⁴¹ Euripide a par exemple défendu l'orphisme avec Platon dans le sens où il considérait que l'esprit de son temps l'avait dénaturé : SOREL, R., « Orphisme », p. 1587.

²⁴² MAUDUIT, C., « Euripide, 484 – 406 av. J.-C. », p. 868.

Il secoua sa chevelure, marquant qu'il consentait à supprimer les oracles nocturnes ; il affranchit les hommes de la mantique ténébreuse. A Loxias il remit ses honneurs ; il rendit aux humains confiance dans le chant des oracles promulgués sur ce trône que viennent visiter de nombreux pèlerins [...] »²⁴³

Cet extrait prend la forme d'une prière à Apollon et à Artémis en faveur d'Iphigénie. Artémis intervient en tant qu'archer, elle pourrait ainsi rentrer dans une structure trifonctionnelle, mais nous pensons que nous pouvons nous passer d'elle pour construire la structure uniquement autour d'Apollon :

I / c'est un docte joueur de cithare²⁴⁴, qui s'est emparé de l'oracle chthonien de Délos, il y siège sur le trépied de prophétie dans son temple au centre du monde, il a rendu confiance aux humains dans les oracles ;

II / il a tué Pythô (le texte nous dit qu'il en a débarrassé l'oracle de Pythô et nous savons par le mythe d'Apollon – notamment par les *Hymnes Homériques* – qu'il l'a fait grâce à un combat à mort) ;

III / il est beau et jeune, avec des cheveux d'or, il a reçu l'approbation de Zeus pour faire de Délos un sanctuaire riche en or.

Le contenu de cet extrait s'inspire de l'*Hymne Homérique à Apollon*, il en reprend quelques éléments trifonctionnels fondamentaux en remplaçant par ailleurs la possession du glaive d'or par la mort de Pythô. Autant l'*Hymne Homérique* était centré sur la notion de la richesse, symbolisée par l'or, autant le texte d'Euripide est centré sur l'activité de prophétie : Apollon la pratique, la revalorise, il s'est emparé du lieu où on la pratique le plus efficacement (I) ; il a tué Pythô, qui gardait l'oracle (II) et enfin, son sanctuaire, où il pratique la prophétie, est riche en or (III).

La cithare intervient pour définir Apollon à côté d'Artémis sans les nommer : lui a des cheveux d'or et c'est un docte joueur de cithare (ἐν κιθάρα σοφόν), elle tire à l'arc avec une grande adresse. C'est dans cette simple assertion que nous pourrions être tenté de trouver une structure trifonctionnelle, avec le docte joueur de lyre (I), l'habile archer (II) et le dieu aux cheveux d'or (III), mais cette structure est assez

²⁴³ EURIPIDE, *Les Troyennes...*, *Iphigénie en Tauride*, 1234 à 1283, traduction de Léon Parmentier et Henri Grégoire.

²⁴⁴ Le texte dit en effet au vers 1237 cithare (κιθάρα), et non pas lyre comme le suggère la traduction française. Si Euripide s'est inspiré des *Hymnes Homériques*, il a peut-être été amené à refuser le terme *phorminx* qui y désignait l'instrument d'Apollon, terme devenu trop désuet dans sa culture.

fragile dans le sens où les trois éléments ne sont pas homogènes, la première et la troisième fonction étant représentées par le même dieu. Ce genre d'exemple est éloquent pour montrer quels sont les écueils sur lesquels l'enthousiaste chercheur peut s'échouer. Nous n'avons aucun argument pour justifier une telle hypothèse et nous devons donc l'abandonner.

Contrairement au sens général du texte, le court descriptif introductif d'Apollon et d'Artémis n'est pas centré sur la prophétie, qui ne rentre en ligne de compte que dans le paragraphe suivant. La lyre y est plutôt mise en relation avec la sagesse, la science d'Apollon, avec sa faculté de jouer de son instrument en connaissance de cause malgré son jeune âge. L'instrument de musique n'est plus repris dans la suite du propos, ce qui ne nous permet pas d'aller très loin dans l'interprétation de son symbole. Cependant, aux vers 1123 à 1131, une autre intervention du chœur avait déjà mis dans les mains d'Apollon une lyre (λύρα), avec laquelle il accompagnait son chant pour le retour à Athènes de la déesse, à bord d'une nef argienne. A cette occasion, Apollon Phoibos est défini comme un devin. Ainsi, nous pouvons supposer que la cithare citée dans notre passage reprend cette thématique et symbolise la prophétie, dont le praticien est le détenteur d'une connaissance globale du passé, du présent et de l'avenir, autrement dit un sage. La cithare, ou la lyre, sont des symboles qui décrivent la prophétie comme étant l'acte de transmission de la connaissance. Cette connaissance ne pouvait pas se contenter d'être transmise par de simples paroles, il lui fallait être mise en musique, afin de devenir plus efficace.

II. 4. v. e. D'après Callimaque

Dans la première moitié du III^e siècle avant notre ère, deux hymnes nous intéressent chez Callimaque : celui adressé à Zeus et celui à Apollon. Nous commencerons par le premier :

« Des oiseaux c'est le plus puissant que tu mis à publier tes signes divins ; puissent-ils, à mes amis, se montrer toujours propices ! Des mortels ce sont les meilleurs que tu pris pour toi : non point le marin, non point l'homme d'armes, et l'aède non plus. Non, aux dieux inférieurs tu les abandonnas, à qui l'un, à qui l'autre ; et toi, tu pris les Chefs maîtres eux-mêmes de l'homme des champs, maîtres

de ce qui tient la lance ou la rame, maîtres de tout ; qui n'est sous la force du Chef ?
Oui : les artisans, pour nous, sont les gens d'Héphaïstos, les soldats ceux d'Arès, à Artémis Chitôné sont les chasseurs ; à Phoïbos ceux qui savent les chants de la lyre. Mais « les Rois viennent de Zeus » ; oui, car dans les Chefs, rien de plus divin que Zeus ; aussi tu fis d'eux ton juste lot. Tu les établis gardiens des villes, et toi-même, tout au haut des cités, tu trônes, attentif à qui mène les peuples par les voies torses ou au contraire les redresse par la justice. Tu leur donnes et richesse et bonheur, leur part à tous, mais non pas égale. On en peut juger, on le voit en notre Prince ; il est, bien largement, au-dessus de tous les autres. Au soir il met en acte ses pensers du matin, je dis les plus grands ; les moindres, au moment où il les pense. A tels autres il faut tout un an, un an ou plus ; de tels autres encore tu mutiles toute l'action, tu brises tout le conseil. »²⁴⁵

Nous considérons que ce bloc ne doit pas être coupé, la signification des détails dépend beaucoup du contexte. Classons maintenant les éléments trifonctionnels :

I / Zeus est le dieu des rois, des chefs de cité, de ceux qui font la justice ; Phoïbos est le dieu des chanteurs et joueurs de lyre ;

II / Zeus est le dieu des gardiens de villes ; Arès est le dieu des soldats ; les hommes d'armes, ceux qui tiennent la lance, sont sous la domination des rois ;

III / Zeus est le dieu qui donne richesse et bonheur ; Artémis Chitôné est la déesse des chasseurs ; Héphaïstos est le dieu des artisans ; les marins et les hommes des champs sont soumis aux rois.

Nous voyons dès à présent que Zeus domine toute la structure, il couvre les trois fonctions en dirigeant les rois, les juristes et les gardiens et en octroyant richesse et bonheur. Apollon Phoïbos, ici, n'est le représentant que de la première fonction : il n'est pas trifonctionnel, mais il reste néanmoins fonctionnel. Son aspect fonctionnel peut en effet se déduire : Arès représente la deuxième fonction et Artémis la troisième en duo avec Héphaïstos. Nous devrions nous attendre à voir Héphaïstos comme représentant de la deuxième fonction, puisqu'il est un dieu du feu, forgeron.

²⁴⁵ CALLIMAQUE, *Hymnes*, *Hymne à Zeus*, 68 à 90, traduction d'Emile Cahen.

Ici, son rôle n'est cependant pas de fabriquer des armes, mais des outils²⁴⁶. L'insertion des marins dans la troisième fonction constitue un cas unique. Par déduction, nous classons Phoibos dans la première fonction, même si l'aspect souverain ou magico-religieux n'est pas développé.

Le double énoncé trifonctionnel (divin et humain) met en avant la première fonction (Zeus et les rois), à laquelle les deux autres sont soumises. Nous appliquerons le même raisonnement à Youbal, l'un des fils de Lémek.

F. Vian a analysé les vers 76 à 81²⁴⁷. Nous n'acceptons pas son commentaire, puisqu'il ne fait pas mention de la tripartition, il dit : « La liste pourrait être complétée », et pense pouvoir rajouter Hermès comme dieu des hérauts et des commerçants et Poséidon comme patron des chevaliers et des nobles. Ces deux divinités ne peuvent pas rentrer dans le cadre trifonctionnel qui est développé par Callimaque, elles ne l'intéressent même pas. Nous ne pouvons nous permettre de faire dire autre chose à Callimaque et soupçonner que son discours puisse être incomplet.

La lyre et le chant sont donc les deux seules attributions fonctionnelles d'Apollon. Peut-être que Callimaque n'est pas disposé, dans le cadre d'un *Hymne à Zeus*, à développer plus amplement la figure d'Apollon, c'est pourquoi nous devons prendre en considération l'hymne qui lui est pleinement consacré.

Le second hymne de Callimaque qui nous intéresse est un peu plus long, mais après avoir critiqué les tronçures inopportunes, nous ne pouvons pas nous permettre de ne pas citer le texte dans sa longueur :

« Apollon ne se montre pas à tous, mais aux bons seulement. Qui le voit est grandi, qui ne le voit est abaissé. Nous te verrons, Archer, nous ne serons pas abaissés. Mais quand Phoibos nous visite, que les enfants fassent chanter leur cithare et résonner leurs pas, s'ils veulent connaître l'hymen et voir leurs cheveux blancs, et que les murs restent fermes sur les antiques fondements. – J'applaudis ces enfants, car déjà s'entend leur lyre.

Faites silence ; écoutez le chant d'Apollon. Les flots même se taisent, quand l'aède dit la cithare et l'arc, que tient Apollon Lycoréen ; Thétis ne gémit plus, triste

²⁴⁶ Voir au sujet de la répartition à trois plus un : DUBUISSON, D., « Matériaux pour une Typologie des Structures Trifonctionnelles », pp. 112 à 117.

²⁴⁷ VIAN, F., « La Religion Grecque à l'Epoque Archaïque et Classique », p. 502.

mère, sur Achille, quand résonne la clameur « Ié Paian, Ié Paian », et la Pierre qui pleure en remet pour un temps son souci, l'humide rocher dressé sur les bords phrygiens, marbre qui fut une femme à la bouche gémissante. Ié, Ié, que votre cri retentisse ; c'est malheur que lutter avec les dieux ! Qui s'en prend aux dieux, qu'il aille aussi combattre mon roi ; qui à mon roi, qu'il aille aussi combattre Apollon. Au chœur, pour tant qu'il chante au plaisir du Dieu, au chœur les grâces d'Apollon ; il les peut accorder, séant à la droite de Zeus. Mais le chœur, à chanter Apollon, le chantera plus d'un jour. Dieu bien fait pour nos hymnes, qu'il est aisé de chanter Phoibos !

D'or est son manteau, et l'agrafe aussi ; d'or la lyre et l'arc Lyctien, et le carquois ; d'or aussi les sandales. Apollon est tout d'or, et toute richesse ; on le voit bien par Pythô. Dieu toujours beau, Dieu toujours jeune ; jamais aucun duvet ne recouvrit ses joues tendres. Sa chevelure épanche à terre l'huile parfumée qu'elle distille ; mais les gouttes n'en sont point humeur grasse ; non, c'est la panacée même ; là, dans la ville où la rosée en glisse au sol, là tout est salut.

Personne qu'Apollon n'a tant d'arts dans sa main. Il a dans son lot et l'archer et l'aède – car l'arc est son bien, et le chant aussi. A lui prophétesses et devins ; et de Phoibos aussi les médecins tiennent la science de retarder la mort.

Phoibos, nous l'invoquons comme Pasteur aussi, depuis le jour qu'aux abords de l'Amphryssos, il se fit gardien des cavales d'attelage, brûlé d'amour pour le jeune Admète. Le parc aura bien plus de bétail, et les chèvres de troupeau auront des petits, si les regards du dieu protègent leur pâture. Les brebis ne manqueront de lait ni de portée ; toutes seront mères, et celle qui n'a mis bas qu'un agneau en aura deux bientôt.

C'est sur les pas de Phoibos qu'on trace l'enceinte des cités ; Phoibos se plaît à leur établissement, et sa main en bâtit les fondements. Dieu de quatre ans, il fit pour la première fois tel ajustement dans la belle Ortygie, près du lac arrondi. Artémis en chasse amassait têtes sur têtes des chèvres du Cynthe ; Apollon arrangeait un autel. De cornes il en fit la base ; de cornes il en ajusta la table ; tout autour les parois furent de cornes. Telle fut sa première école, à bâtir les cités.

Phoibos encore à Battos désigna ma ville au sol fécond, guida, corbeau divin, à la droite du chef, l'entrée de son peuple en Libye, et fit promesse de remettre un jour ces murailles aux mains de nos Rois. Toujours Apollon tient sa parole. »²⁴⁸

A plusieurs niveaux, la répartition trifonctionnelle apparaît, formant système :

1° les effets de la visite d'Apollon chez les Hommes :

I / les enfants jouent de la cithare et dansent ;

II / les murs de leur ville seront solides ;

III / ils vivront l'amour et profiteront de la vieillesse ;

2° les attributs d'Apollon :

I / sa lyre d'or ;

II / son arc, son carquois et ses sandales d'or ;

III / son manteau et son agrafe d'or, sa richesse, sa beauté, sa jeunesse ;

3° les sciences, capacités, dons ou disciplines enseignés aux humains :

I / le chant, la prophétie ;

II / l'archerie ;

III / la médecine ;

4° les activités du dieu :

I / la construction d'autels ;

II / la construction de villes et de murailles qu'il donnera ensuite aux rois ;

III / la mise en place de l'agriculture, fertilisant les troupeaux et rendant le lait abondant.

L'exposé est indéniablement et intégralement trifonctionnel. La présentation est limpide, malgré la technique poétique et mythologique qui impose des formules symboliques. Apollon ressemble fortement à un héros civilisateur, il est chargé de faire part de ses connaissances et de son expérience aux humains pour les aider à mieux vivre.

Trois aspects musicaux sont présents : les enfants jouent de la cithare et dansent pour rendre un culte au dieu archer, le chant d'Apollon accompagné de la cithare arrive même à consoler la plus inconsolable des mères, celle d'Achille, et Apollon possède une lyre d'or, mise grammaticalement sur le même plan que l'arc.

²⁴⁸ CALLIMAQUE, *Hymnes*, *Hymne à Apollon*, 9 à 64, traduction d'Emile Cahen.

Tandis que les deuxième et troisième fonctions sont diversement symbolisées, la première ne contient que peu d'éléments propres : l'élément musical (cithare, danse, lyre et chant) et l'élément religieux (prophétie et autels). Mis en parallèle avec la pratique religieuse, le jeu de la cithare ou de la lyre dans ce texte a pour fonction de célébrer un culte, de témoigner de la joie, de (se) réjouir, de consoler ou encore d'auréoler la divinité. La pratique musicale est donc bien inscrite dans un contexte religieux, à la fois culturel, mythologique, psychologique, relationnel et folklorique.

II. 4. v. f. D'après Horace

Poète latin, Horace a écrit ses odes entre 30 et 13 avant J.-C., en l'honneur de Rome et d'Octave-Auguste ; la vingt-et-unième ode du premier livre invoque Apollon, qui reste un dieu tout aussi important pour un poète que pour un empereur qui vient de livrer la bataille d'Actium (31 avant J.-C., opposant Antoine et Cléopâtre à Octave-Auguste qui vaincra)²⁴⁹. Cette ode ne semble pas avoir été utilisée dans un cadre liturgique, même si ce genre littéraire a bien pu l'inspirer ; il s'agirait plutôt d'un exercice poétique²⁵⁰ :

« Chantez Diane, jeunes vierges ; chantez, jeunes garçons, le dieu chevelu du Cynthe, et Latone, profondément chérie de Jupiter souverain.

Vous, louez la déesse que réjouissent les fleuves et toute la chevelure des bois, dressée sur l'Algide glacé ou parmi les forêts sombres de l'Erymanthe ou celles du Cragus verdoyant.

Vous, voix masculines, exaltez d'autant de louanges Tempé et Délos, berceau d'Apollon, et l'épaule que parent le carquois et la lyre reçue d'un frère.

Apollon enverra la guerre et ses larmes, il enverra les misères de la famine et de la peste loin de notre peuple et de César, notre prince, chez les Perses et les Bretons, car votre prière le touchera. »²⁵¹

Cette ode est composée de quatre quatrains, le premier cite Diane, Apollon, Latone (leur mère latine) et Jupiter, il s'agit donc d'un cadre de généalogie théologique ; le deuxième quatrain se focalise sur Létô, les troisième et quatrième sur

²⁴⁹ VIDEAU, A., « Horace, 65 – 8 av. J.-C. », p. 1097 et RODDAZ, J.-M., « Actium ».

²⁵⁰ PLESSIS, F. (éd.), *Œuvres d'Horace*, p. 64.

²⁵¹ HORACE, *Odes et Epodes*, *Odes*, « Livre premier », XXI, 1 à 16, traduction de F. Villeneuve.

Apollon. Une structure trifonctionnelle apparaît dans les deux derniers quatrains, qui donnent pour l'un les raisons et pour l'autre les conséquences d'un culte à Apollon :

I / Apollon porte une lyre, il est sensible à la prière et y réagit ;

II / il porte un carquois, il protégera le peuple de la guerre et de ses affres ;

III / les hommes doivent louer Tempé (vallée de Thessalie où coule le dieu-fleuve Pénée, père de Daphné) et Délos (île natale d'Apollon), Apollon les protégera de la famine et de la peste.

Si Horace précise que la lyre d'Apollon est celle de son frère Mercure, c'est en raison de ce qu'il explique plus loin, en I, X, 1 à 12 : Mercure est alors défini comme le « messager du grand Jupiter et des dieux, père de la lyre courbée »²⁵². Encore une fois, la lyre est en relation avec la prophétie, considérée comme l'annonce de la pensée ou de la volonté des dieux. Juste après la mention de la lyre de Mercure dans l'ode X, Horace rappelle le vol des vaches d'Apollon par Mercure et rappelle également la présence du carquois d'Apollon. En effet, Apollon, étant mécontent de subir la perte de son troupeau, menace Mercure, car il sait que c'est lui le voleur. Puis, comme un revirement de situation, « allégé de son carquois le dieu éclata de rire »²⁵³. Le carquois d'Apollon était donc l'objet qui lui permettait de donner toute sa force à la menace envers Mercure et qu'il est obligé de délaissier pour en rire.

A la suite de l'*Hymne Homérique à Apollon*, la lyre est ici adjointe au carquois. Certes, dans le texte homérique, il est question de l'arc et non du carquois, mais symboliquement, nous avons affaire à la même chose. De plus, dans certains cas, il n'est pas certain que le carquois ou l'arc soit à comprendre comme un élément de deuxième fonction, il peut en effet symboliser la première fonction ou l'ensemble des trois fonctions dans un processus initiatique²⁵⁴. Mais, après avoir vu que la lyre était en relation avec la première fonction apollinienne dans les écrits des auteurs plus anciens, après avoir remarqué que dans l'ode X du même recueil d'Horace, la lyre de Mercure tient un rôle dans la transmission des paroles divines, nous devons considérer cette lyre comme symbole et symbole à elle seule de la première fonction dans l'extrait qui nous occupe. Le carquois qui lui est accolé pourrait donc être tout

²⁵² Traduction de F. Villeneuve.

²⁵³ Traduction de F. Villeneuve.

²⁵⁴ SERGENT, B., « Arc ».

aussi valablement le répondant symbolique unique de la deuxième fonction, puisque dans l'ode X, il est un instrument de menace. Le symbole de la troisième fonction, quant à lui, n'est pas un objet matériel qu'Apollon détiendrait et utiliserait, il s'agit plutôt des terres où se sont déroulés les moments importants de sa vie. De là vient la révérence que les hommes accordent à ces terres riches et fertiles, qu'il faut purifier et pacifier. Ainsi, nous pouvons déterminer la manière par laquelle les trois symboles, s'ils sont compris comme relevant de l'idéologie trifonctionnelle indo-européenne, forment un système cohérent de théologie, peut-être contextualisée par les circonstances d'un événement historique, en l'occurrence la bataille d'Actium.

La progression de la seconde partie de l'ode pourrait être paraphrasée ainsi : Apollon, qui est originaire d'une île qui deviendra riche, et qui connaît les lieux d'amours, porte un carquois et une lyre. Ainsi équipé, il pourra protéger le peuple de la guerre et de la famine si les hommes lui adressent leurs prières. C'est une façon de décrire le processus religieux. L'exercice poétique se double d'un exercice didactique. L'objectif en est de mettre en place un système de relations entre les hommes et leurs dieux, afin de tendre vers une efficacité de la religion, dont les résultats sont la vie pacifiée au sein de la cité. La lyre d'Apollon servira non seulement à transmettre les paroles divines aux hommes, mais aussi à préserver la religion de la cité et de l'empire en étant cette garante et ce moyen de transmission des paroles divines.

II. 4. v. g. D'après Saloustios

Citons maintenant le texte d'un auteur romain du IV^e siècle, dont l'œuvre participe à la tentative de l'empereur Julien de restaurer le paganisme :

« C'est dans les statues qu'on peut observer l'allusion secrète, à ces attributions : ainsi Apollon accorde une lyre, on revêt de ses armes Athéna, mais Aphrodite est nue, puisque l'harmonie crée la beauté, et que la beauté dans les objets visibles n'est pas cachée. Puisque ces dieux tiennent le Monde en première possession, il faut aussi regarder les autres dieux, comme existant en eux : par exemple Dionysos en Zeus, Asclépios en Apollon, et les Charites en Aphrodite. »²⁵⁵

²⁵⁵ SALOUSTIOS, *Des Dieux et du Monde*, VI, 4, traduction de Gabriel Rochefort.

Il s'agit ici d'une description du IV^e siècle de la statue de Délos, celle qu'avait discutée G. Dumézil²⁵⁶. Apollon n'est plus le détenteur des trois fonctions, comme c'était le cas dans l'*Hymne Homérique*. Il n'est le représentant que de la première fonction, symbolisée par la lyre²⁵⁷. Les deux autres fonctions sont très claires : Athéna armée et Aphrodite nue, belle et harmonieuse.

La seconde partie de la péricope opère un décalage : Dionysos et Zeus sont présentés comme les maîtres d'un tout ; Asclépios est vu en Apollon certainement à cause de ses facultés de guérisseur (Apollon passe alors de la première à la troisième fonction) et les Charites correspondent à Aphrodite par leur beauté, également relative à la troisième fonction. Il nous manque ainsi la deuxième fonction. Saloustios aurait-il repris un énoncé trifonctionnel réalisé par un tiers (Apollon, Artémis, Aphrodite) sans y être sensible ou sans avoir à sa disposition les clés pour le comprendre réellement comme tel, puis, voulant lui donner un certain sens, lui aurait adjoint une comparaison absurde avec Dionysos, Asclépios et les Charites ? Cela est fort probable de la part d'un auteur du IV^e siècle, qui décrit ce qu'il voit sans connaître les raisons qui ont motivé l'artiste sculpteur.

Laissons de côté ce problème et concentrons-nous sur la première partie. Les trois divinités ne sont décrites que par leur premier aspect visuel, et cela est tout à fait normal si l'on se souvient que nous avons affaire à une description de statue. En revanche, rien ne nous est dit sur la mythologie des dieux, sur leurs fonctions, leurs activités, leurs préférences, leur histoire. Cela nous fait penser que Saloustios se sentait complètement étranger à ces dieux. Il ne fait que livrer des données brutes, sans pouvoir les interpréter ni, en conséquence, les transmettre dans toute leur profondeur.

Ainsi, la lyre reste la seule référence à la première fonction.

II. 4. v. h. Conclusion²⁵⁸

La figure d'Apollon est très riche. Les auteurs, qui ont approfondi leur discours, ont insisté sur son caractère civilisateur, cela est dû au fait qu'Apollon est

²⁵⁶ DUMEZIL, G., *Apollon Sonore...*, pp. 33 et 34.

²⁵⁷ Nous avons déjà rencontré ce cas dans l'hymne de Callimaque à Zeus.

²⁵⁸ Nous invitons le lecteur à se reporter également ci-dessous au paragraphe concernant Iapyx, dans lequel Apollon apparaîtra de nouveau.

un dieu olympien de seconde génération, il est une sorte de médiateur entre les dieux originaires et les êtres humains, à qui il transmet ses savoirs et son expérience.

Le deuxième point important concerne la prédominance de la première fonction, symbolisée avant tout par la lyre ou la cithare : s'il fallait être bref, il suffisait en effet de la mentionner et le lecteur était censé en tirer les conclusions par lui-même, consciemment ou non, peu importe. Cette première fonction est d'ordre religieux, mais non pas politique ou juridique (dans l'hymne de Callimaque à Zeus, l'aspect juridique est présent, mais pour qualifier les attributions de Zeus).

II. 4. vi. Hermès

L'Hymne Homérique à Hermès est trop long pour être cité en entier. Prenons seulement les extraits concernant la musique :

« Né au matin, il jouait de la cithare dès le milieu du jour et, le soir, il déroba les vaches de l'Archer Apollon : c'était le quatrième jour de la première moitié, quand la noble Maïa l'enfanta.

Après qu'il eût jailli des flancs immortels de sa mère, il ne devait pas rester longtemps dans son berceau sacré : au contraire, cet enfant-là, franchissant le seuil de l'ancre élevé, se mettait déjà à la recherche des vaches d'Apollon. En ce lieu, il trouva une tortue, qui lui procura des jouissances sans nombre : Hermès sut le premier fabriquer un instrument de musique avec la tortue qu'il rencontra sur la porte de la cour cependant que, d'un pas nonchalant, elle paissait devant la demeure l'herbe fleurie. Le fils bienfaisant de Zeus la considéra, se mit à rire, et lui tint aussitôt ce langage :

« La riche aubaine que me voilà ! Je ne la dédaigne pas. Salut, beauté charmante qui rythmes la danse, compagne des festins ! Que j'ai de plaisir à te voir paraître ! D'où vient ce beau jouet ? Tu es carapace aux reflets changeants, une tortue qui vit dans la montagne. Hé bien ! je vais te prendre, et t'emporter dans ma maison : loin de te mépriser, je tirerai quelque chose de toi, et serai le premier à qui tu serviras. On est bien mieux chez soi : dehors, on se ruine. Vivante, tu protégeras contre la magie malfaisante ; mais une fois morte, tu pourrais chanter fort bien. »

Il parlait ainsi, et, la prenant à deux mains, il rentra chez lui avec cet aimable jouet. Alors, retournant la bête, avec un burin de fer mat il arracha la moelle de vie à

la tortue des montagnes. Comme une pensée rapide traverse le cœur d'un homme que hantent de pressants soucis, ou comme on voit tourner les feux d'un regard, ainsi le glorieux Hermès méditait à la fois des paroles et des actes. Il tailla les tiges de roseau à la juste mesure, et les fixa en traversant dans le dos l'écaille de la tortue. Puis, avec l'intelligence qui est la sienne, il étendit sur le pourtour une peau de bœuf, adapta deux bras joints par une traverse, et tendit sept cordes harmonieuses en boyau de brebis. Après avoir si vite construit l'aimable jouet, il en éprouvait les cordes tour à tour, avec un plectre ; et sous ses doigts la cithare rendait un son formidable. Le Dieu, qui d'une belle voix soutenait ses accords, s'essayait à improviser – comme les jeunes gens, à l'âge viril, font assaut de railleries dans un festin ; il chantait Zeus le Cronide et Maïa aux belles sandales, et disait comment ils s'unissaient naguère en une liaison d'amour : [C'était là glorifier son illustre naissance]. Il célébrait aussi les suivantes et la superbe demeure de la Nymphé, les trépièdes de la maison et ses chaudrons durables ; mais, tout en chantant ces splendeurs, il n'en avait pas moins d'autres projets en tête. Il se hâta de la déposer dans son berceau sacré, la phorminx évidée : pris d'une envie de viande, il bondit de la salle odorante pour se mettre aux aguets, agitant dans son esprit une ruse profonde, comme en méditent les brigands aux heures de la nuit sombre.

[...] Tenant sa lyre à gauche, il en essayait les cordes harmonieusement, avec le plectre : sous ses doigts elle rendit un son formidable. Dans sa joie, Phoibos Apollon se mit à rire : les accents séduisants de cette voix divine allèrent au fond de son cœur, et le doux désir s'empara de son âme, pendant qu'il écoutait. Tout en jouant délicieusement de la cithare, le fils de Maïa, désormais rassuré, vint se mettre à la gauche de Phoibos Apollon. Bientôt il éleva la voix, en jouant harmonieusement de la cithare dont le chant aimable l'accompagnait, et célébra les Dieux immortels ainsi que la Terre ténébreuse : il disait ce qu'ils furent au commencement, et quels attributs chacun d'eux reçut en partage. Tout d'abord il glorifiait dans ses chants, entre tous les Dieux, Mnémosyne, mère des Muses – c'est la patronne assignée au fils de Maïa ; puis, selon leur rang, le noble fils de Zeus célébrait les Dieux, leur naissance ; suivant une belle ordonnance, il contait tous leurs exploits en tenant sur son bras la cithare dont il jouait.

[...(Apollon parle à Hermès)] « J'admire, fils de Maïa, ta grâce à jouer de la cithare. Maintenant puisque, si petit encore, tu as de si nobles desseins, assieds-toi, mon ami, et écoute attentivement les paroles d'un aîné : vous allez désormais

connaître la gloire parmi les Immortels, toi-même ainsi que ta mère. En vérité je le déclarerai : OUI, par ma lance de cornouiller, je vais te laisser aller pour que tu sois, entre les Immortels, le Guide opulent et glorieux. Je te donnerai aussi de superbes présents, sans jamais te tromper à la fin. »

[...(Hermès répond à Apollon)] « Libre à toi d'apprendre cet art à quoi tu rêves ! Hé bien ! puisque ton cœur te pousse à jouer de la cithare, chante, joues-en, sois tout à ce plaisir que tu reçois de moi : mais alors, mon ami, donne-moi la gloire ! Prends en main cette compagne harmonieuse, et chante : elle sait tout exprimer ainsi qu'il convient. Avec un cœur serein, apporte aux festins fleuris, aux danses gracieuses et aux fêtes bruyantes la joie du jour et de la nuit. A qui la sollicite avec art et savoir, la lyre, jouet docile entre des mains légères et expertes, enseigne par ses chants les plaisirs variés qui peuvent charmer ; elle fuit le travail pénible. Mais si un ignorant la sollicite avec brutalité, il ne saurait jamais en tirer que des notes fausses – travail en l'air, inutile et vain. Libre à toi d'apprendre l'art à quoi tu rêves ! Je vais même te donner cette lyre, noble fils de Zeus ; alors nous, ô Archer, nous ferons paître des bœufs agrestes sur la montagne, et dans la plaine qui nourrit les chevaux. C'est là que les vaches, s'accouplant aux taureaux, donneront quantité de mâles et de femelles tout à la fois : toi qui aimes ton profit, tu ne dois pas rester violemment irrité ! »

A ces mots, il lui tendit la cithare ; Phoibos Apollon l'accepta, puis il donna séance tenante à Hermès un fouet brillant, et lui confia la garde du troupeau : le fils de Maïa reçut ces faveurs avec joie. Tenant la cithare à gauche, le noble fils de Létô, Apollon, le Seigneur Archer, en éprouvait les cordes avec un plectre, selon la mélodie : et la lyre, sous ses doigts, rendit un son formidable, cependant que le Dieu chantait doucement de sa belle voix.

Ils menèrent ensuite les vaches à la prairie divine : revenant sur leurs pas, les beaux enfants de Zeus se hâtèrent d'aller vers l'Olympe neigeux, charmés par la cithare. Le prudent Zeus s'en réjouit et les amena tous deux à s'aimer. Hermès se prit à aimer le fils de Létô, et n'a pas cessé de le faire jusqu'à ce jour : la preuve en est qu'il a donné à l'Archer la lyre charmante dont il sait jouer quand il la tient sur son bras. Et lui-même inventa encore l'instrument d'un autre art : il fit la syrinx dont la voix s'entend de loin.

C'est alors que le fils de Létô tint à Hermès ce langage : « Fils de Maïa, Messager à la tête rusée, j'ai peur que tu ne me voles à la fois ma cithare et mon arc

recourbé. Tu tiens de Zeus le privilège d'être pour les hommes, sur la terre nourricière, le fondateur de l'échange. Mais si tu t'engageais à me jurer le grand serment des Dieux – soit d'un signe de tête, soit sur l'eau puissante du Styx, – tous les actes trouveraient la faveur et l'amitié de mon cœur. » »²⁵⁹

L'*Hymne Homérique* à Hermès est très dense, il est malaisé d'y trouver une structure globale claire. Nous avons choisi de citer les textes qui concernent la musique, mais cela n'aide pas à une compréhension générale, et nous invitons les lecteurs à relire l'hymne en entier²⁶⁰.

Commençons par analyser Hermès dans un cadre fonctionnel, puis observons ensuite le rôle de la musique dans cette construction mythologique.

Deux structures au moins apparaissent : la première concerne les actes fondateurs d'Hermès dans le début de l'hymne et la seconde traite de la considération d'Hermès par Apollon, plutôt vers la fin de l'hymne ; les deux parties étant séparées par le jugement d'Hermès devant Zeus au sujet du vol des vaches. Ces deux structures se répondent au sein de chaque fonction :

I / Hermès construit la cithare²⁶¹ avec une carapace de tortue, qu'il donne à Apollon ; il institue des sacrifices ; Apollon le fait dieu prophétisant ;

II / Hermès produit le premier feu ; il utilise la ruse pour parvenir à voler les vaches d'Apollon et à s'en déculpabiliser ;

III / Hermès vole les vaches d'Apollon ; Apollon le reconnaît comme fondateur de l'échange et lui donne un fouet brillant pour garder le troupeau et une baguette d'abondance en or.

Les études de mythologie comparée ont permis de faire correspondre Hermès calmant Apollon avec deux autres récits, l'un celtique et l'autre sémitique : l'épisode des trois airs de la harpe de Dagda calmant les Fomoirs et l'histoire de David calmant Saül²⁶². Par ailleurs, Hermès entretient des ressemblances avec Kṛiṣṇa sur le

²⁵⁹ **Hymnes Homériques**, *Hymne à Hermès* (I), 16 à 66, 418 à 433, 455 à 462 et 474 à 520, traduction de Jean Humbert.

²⁶⁰ L'analyse de LEDUC, C., « Une Théologie du Signe en Pays Grec, L'Hymne Homérique à Hermès (I) : Commentaire des Vers 1-181 » est très intéressante et ouvre des voies qui n'attendent qu'à être de nouveau parcourues et approfondies pour la suite de l'hymne. Voir aussi SOLOMON, J., « Apollo and the Lyre ».

²⁶¹ L'auteur de l'*Hymne à Hermès* utilise plusieurs termes pour désigner l'instrument de musique : *chelys*, cithare, *phorminx*, lyre... Il n'est pas sûr qu'il faille faire une différence entre ces désignations dans notre travail, ces différences peuvent peut-être s'expliquer tout simplement par les règles de la poétique grecque.

²⁶² SERGENT, B., « Celto-Hellenica VI : Hermès et Óengus », p. 222.

plan des activités pastorales²⁶³. Il est fort probable qu'il y ait également un mytheme commun à Hermès, Óengus, Dagda et Syrdon²⁶⁴. Nous considérons que ces comparaisons renforcent la possibilité de voir en Hermès un personnage concerné par la musique au sein de l'idéologie trifonctionnelle, puisque, comme nous le verrons ci-dessous, tous ces personnages sont liés à l'idéologie trifonctionnelle. Pour autant, nous ne disons pas encore à ce stade de l'enquête sur l'*Hymne Homérique* qu'Hermès est à lui seul trifonctionnel. La deuxième fonction n'est pas symbolisée par un objet, mais par un trait de caractère, au contraire des deux autres fonctions, ce qui va à l'encontre du principe d'homogénéité cher à Georges Dumézil. Pour le moment, nous ne pouvons pas considérer les données rassemblées comme étant liées dans un système trifonctionnel.

Par ailleurs, au fil de l'histoire du mythe, Diodore de Sicile, sans le rendre trifonctionnel, cite Hermès en tant qu'inventeur de l'écriture, de la liturgie, des cultes sacrificiels et de la lyre à trois cordes (d'après les trois saisons)²⁶⁵ ; Horace, de son côté, raconte le conflit entre Mercure et Apollon en conjuguant des symboles fonctionnels²⁶⁶ ; en outre, le mythe d'Hermès constructeur (ou découvreur) de la lyre se retrouve en Perse au XI^e siècle, dans un cadre qui ne semble pas trifonctionnel non plus²⁶⁷.

C'est peut-être en donnant du sens à l'instrument de musique que nous entreverrons un nouvel angle d'attaque pour résoudre cette question. Dans l'*Hymne à Hermès*, c'est Hermès qui crée la lyre puis la donne à Apollon. Chez Apollon, la tripartition est indéniable, peut-être tire-t-elle certains de ses éléments d'Hermès. Ce qui est dit de cette lyre hermétique peut donc influencer sur sa signification lorsqu'elle se retrouve dans les mains d'Apollon, puisque c'est la même. Quelle interprétation pouvons-nous donner de l'instrument de musique dans l'*Hymne à Hermès* ?

Premièrement, la cithare d'Hermès symbolise l'opposition entre la mort et la vie, en même temps que l'opposition entre le silence et le son (poétisé en chant et en

²⁶³ DUCHEMIN, J., *La Houlette et la Lyre...*, pp. 60 et 61.

²⁶⁴ DUMEZIL, G., *L'Oubli de l'Homme...*, p. 227 (ou 743) ; SERGENT, B., *Les Indo-Européens...*, pp. 263 à 265 ; *Lug et Apollon*, p. 75, note 370 et *Le Livre des Dieux, Celtes et Grecs, II*, pp. 636 à 637, note 90 et pp. 383 à 385.

²⁶⁵ DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique*, I, XVI.

²⁶⁶ HORACE, *Odes et Epodes*, *Odes*, « Livre premier », X, 1 à 12, que nous avons déjà utilisé dans le paragraphe sur Apollon chez Horace.

²⁶⁷ HÁGG, T., « Hermes and the Invention of the Lyre, An Unorthodox Version ». Ceci ne constitue pas pour autant un argument pour penser que le texte homérique n'est pas trifonctionnel.

musique)²⁶⁸.

Deuxièmement, en tant que médiateur ou prophète en devenir, Hermès doit trouver un moyen d'interpréter le langage des dieux. L'outil qui lui a permis de tenir ce rôle est bien la cithare, dont il est le constructeur et le premier joueur. « Si l'on y réfléchit bien, c'est précisément en raison de cette aptitude particulière qu'il²⁶⁹ construit immédiatement l'outil par excellence à transposer du lexical en sémantique : L'INSTRUMENT DE MUSIQUE. Celui-ci n'est-il pas l'archétype absolu de l'outil à interpréter, le symbole de toute *musique*, le *possible* de la musique de toute chose ? N'est-il pas le véhicule idéal à mettre du sensible dans de l'intelligible et réciproquement ? »²⁷⁰ Il s'agit en réalité d'un cercle vertueux qui fait d'Hermès un personnage qui se dote des outils dont il a besoin pour tenir pleinement sa fonction.

Troisièmement, la lyre d'Hermès, tel un autel, participe à un symbole cosmique : la peau de bœuf fait référence au Taureau Céleste ; la carapace de tortue, constituée de deux faces opposées, est le lieu de la médiation ; reste l'élément terrestre, manifesté par la présence des auditeurs²⁷¹.

De ces trois interprétations, nous pouvons déduire que la cithare d'Hermès est l'instrument de la réalisation de la volonté et de la destinée divines. Par la cithare, le divin se raconte et se réalise, le divin prend forme.

Mais en plus de ces trois propositions, tentons de notre côté de mettre en rapport l'instrument de musique d'Hermès avec un autre point important de l'Hymne : les vaches. Nous avons déjà remarqué la relation entre la *vīnā* et la *razzia* des vaches dans l'histoire d'Uttara et de Brhannalā, et nous devons regarder dans quel sens ces deux éléments sont associés dans l'*Hymne à Hermès*. Il nous semble que les vaches participent à la structure générale de l'hymne et que l'association entre ces vaches et la lyre est explicite aux vers suivants :

1° 17 à 18 : Hermès invente la cithare au milieu du jour de sa naissance et vole les vaches le soir de ce même jour ;

2° 22 et 24 : Hermès trouve la tortue alors qu'il sortait de sa maison pour aller chercher les vaches ;

²⁶⁸ SVENBRO, J., « Ton Luth, A Quoi Bon ? La Lyre et la Pierre Tombale dans la Pensée Grecque », pp. 143 et 144.

²⁶⁹ C'est-à-dire Hermès et par conséquent l'herméneute en général.

²⁷⁰ VIAL-HENNINGER, M., « Hermès l'Intelligent, Apollon le Vivant... », p. 271.

²⁷¹ AUBERT, L., « La Voix des Ancêtres, Notes sur l'Usage de la Musique dans les Sociétés Traditionnelles », p. 206, d'après Servier, J., *L'homme et l'invisible*, Paris, Imago, 1980, pp. 150 et 151.

3° 48 à 49 : Hermès tend une peau de bœuf sur la carapace de la tortue pour fermer la caisse de résonance de la lyre ;

4° 64 à 65 : Hermès dépose sa lyre dans son berceau, tenaillé par l'envie de viande (on saura plus tard qu'il mangera de la viande de vache) ;

5° 490 à 499 : Hermès donne la lyre à Apollon, qui lui offre la garde de son troupeau.

De plus, si l'on met bout à bout tout ce qui est dit sur l'instrument de musique dans l'*Hymne à Hermès*, une chaîne de significations parcourue par la lyre se forme, en passant par la mort de la tortue, la peau de vache tendue sur la carapace, la louange des dieux par Hermès (et donc le passage du silence à la musique, aux sons organisés, signifiants), la séduction d'Apollon par Hermès, l'échange et la reconnaissance de la qualité divine d'Hermès par Apollon. Le rôle des vaches dans tout ce processus est de participer à la construction de la lyre, de fermer la carapace de tortue, de compléter la base de l'instrument, de lui donner une forme finie et aussi de donner de l'ampleur, du volume sonore à l'instrument de musique (et à ce qu'il représente : le sens, la louange, la gloire reconnue et la prophétie).

Les symboles des deux autres fonctions sont également en relation avec les vaches : le feu (très important dans l'hymne, puisqu'il est précisé qu'Hermès fut le premier à en faire) est produit afin de procéder, par ce nouveau souffle chaud, au sacrifice et à la cuisson des deux vaches. De même, la ruse provoque un conflit, puis l'échange fondateur de la lyre contre les vaches permet de passer du vol au commerce et de favoriser la fertilité, l'abondance et la bonne entente entre les dieux.

Enfin, il convient de noter qu'Hermès, après avoir commis son larcin et pour faire comme si de rien n'était, se recroqueville sur lui-même pour dormir : « Instantanément, il rentra tête, bras et jambes, appelant le doux sommeil comme l'enfant après son premier bain : en réalité il était éveillé, et tenait la tortue sous son bras. »²⁷² Le commentaire en note de bas de page de Jean Humbert nous signale plusieurs options de lecture, avec une comparaison entre Hermès et un animal du type du chat, mais la traduction qu'il propose nous ferait plutôt penser à une tortue, qui est aussi mentionnée dans le contexte proche. Si le texte autorise une telle lecture, cela signifie qu'Hermès pourrait entretenir un rapport presque fusionnel avec la tortue : lorsqu'il revient à l'endroit de sa naissance, lorsqu'il ressemble à un

²⁷² **Hymnes Homériques**, *Hymne à Hermès* (I), 240 à 242, traduction de Jean Humbert.

nouveau-né, il prend la forme de l'animal qu'il a auparavant tué. Ce mimétisme provoque l'identité d'Hermès et de la tortue.

Nous disposons donc d'un système basé sur trois étapes de civilisation : la pratique religieuse, la pratique du feu et la pratique de l'échange. Ces étapes ne forment pas un système homogène, même si les symboles sont étroitement liés (et pas seulement par le méta-symbole des vaches : la lyre permet l'échange ; le feu permet le sacrifice ; l'échange permet la construction religieuse, la mythologie) : ils forment un système avec de multiples relations qui le font progresser vers une signification globale qui est volontairement du ressort de la théogonie, de la mythologie, mais aussi de la cosmogonie et de la civilisation. Ce système a certainement puisé dans des sources trifonctionnelles indo-européennes, les ressemblances sont flagrantes, mais l'auteur n'a pas voulu utiliser la structure trifonctionnelle orthodoxe, dans la mesure où il a outrepassé l'obligation d'homogénéité.

II. 4. vii. Orphée, Musée, Hésiode et Homère chez Aristophane

« Voilà, en effet, les sujets que les poètes doivent traiter. Et vois combien dès l'origine se sont montrés utiles ceux des poètes qui avaient l'âme noble. Orphée nous enseigna les mystères et à nous abstenir de meurtres ; Musée, la guérison des maladies et des oracles ; Hésiode, les travaux des champs, les saisons des fruits, les labours. Et le divin Homère, d'où lui viennent honneur et gloire, sinon d'avoir enseigné des choses profitables : ordre des batailles, vertus guerrières, équipements des hommes ? »²⁷³

Dans cette recension, la musique n'apparaît pas, à moins que nous ne considérons Orphée avant tout comme un musicien et que la mention des mystères ne sous-entende la pratique de la musique. Cependant, ce n'est pas ce que dit Aristophane : Orphée est pour lui l'initiateur des mystères, le prophète de l'orphisme. C'est un leader religieux, qui offre la possibilité de vivre autrement des principes

²⁷³ ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, 1030 à 1036, traduction d'Hilaire van Daele.

philosophiques, éthiques et vitaux. Ce n'est pas le héros mythologique, mari d'Eurydice, chantre de Thrace, charmeur des animaux.

Essayons toutefois d'établir le schéma en trois parties :

I / Orphée enseigne les mystères et le refus du meurtre ; Musée enseigne la guérison des maladies et les oracles ;

II / Homère enseigne l'ordre des batailles, les vertus guerrières et les équipements des hommes ;

III / Hésiode enseigne les travaux des champs, les saisons, les labours.

Chaque fonction est représentée par un poète, sauf la première, représentée à la fois par Orphée et par Musée. Ce phénomène est comparable à la dualité magie-droit présente dans le couple Mitra-Varuna²⁷⁴, Orphée étant l'initiateur du droit (refus du meurtre et institutions des mystères, définissant les bases de l'existence individuelle et sociale) et Musée étant le magicien guérisseur et prophète.

La musique est incluse dans les mystères, mais elle n'est pas mentionnée. Dans la mesure où nous devons traiter une certaine forme d'expression, ce point a son importance. Il nous est, premièrement, impossible de considérer que la musique « manque » dans le texte d'Aristophane, et deuxièmement, difficile de préciser le rôle de cette musique dans cette structure. Son absence démontre qu'elle n'est pas indispensable à l'élaboration du système, la simple évocation des mystères est suffisante pour que le sens apparaisse.

II. 4. viii. Les sciences chez Platon

Au IV^e siècle avant notre ère, dans le *Philèbe*, Platon met en scène un dialogue entre Socrate et Protarque :

« SOCRATE. – Ainsi, pour commencer, l'art de la flûte en est plein (de conjectures), lui qui ajuste ses harmonies non par mesure, mais par conjecture empirique ; de même toute la musique, qui poursuit à coups de conjectures la mesure de chaque corde en vibration, si bien qu'elle contient une forte dose d'imprécision et peu de certitude.

²⁷⁴ DUMEZIL, G., *Naissance d'Archanges...*, pp. 15 et 39 à 52 ; SERGENT, B., *Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...*, p. 9.

PROTARQUE. – C'est très vrai.

SOCRATE. – Or nous trouverons que la médecine, l'agriculture, l'art du pilote et celui du stratège sont dans le même cas. »²⁷⁵

Toutes les sciences citées ont ce point commun d'être conjecturales et empiriques. Ainsi, Socrate met sur le même plan cinq disciplines qui sont en réalité difficiles à faire rentrer dans un tableau trifonctionnel. En admettant comme postulat que Socrate évoque une classification trifonctionnelle, nous pouvons proposer la répartition suivante :

- I / la musique de flûte et la mesure conjecturale des cordes ;
- II / le pilotage et la stratégie ;
- III / la médecine et l'agriculture.

Chaque fonction est définie par deux termes et nous avons ici une rare évocation de l'*aulos* comme représentant de la première fonction, à côté de l'instrument de musique à cordes générique. Le problème majeur de ce court dialogue est de ne comporter aucun indice permettant de soupçonner la volonté de l'auteur d'établir un classement trifonctionnel. Il lui aurait été facile de séparer plus explicitement la médecine et l'agriculture du pilotage et de la stratégie. Il ne l'a pas fait. Nous disposons en vérité d'une liste de quatre sciences qui sont comparées dans leur technique de recherche avec la technique d'étude de la musique. Cela n'est pas suffisant pour nous assurer du caractère trifonctionnel de ce tableau.

De plus, cette citation ne nous permettrait pas d'aller très loin dans l'étude de la signification d'une peu probable répartition trifonctionnelle : une fois le tableau établi, il ne porte pas beaucoup de sens, dans la mesure où les sciences sont citées, mais ne peuvent pas prétendre au statut de symbole d'une philosophie plus large, d'une mythologie ou d'une réalité sociétale. Autrement dit, Platon nous fait peut-être part d'une idée trifonctionnelle (sans que nous puissions donner des arguments forts en faveur de cette hypothèse), mais, même s'il le faisait de façon consciente et volontaire, il ne tenait pas à lui donner beaucoup de portée.

²⁷⁵ PLATON, *Philèbe*, 56 a à b, traduction d'Auguste Diès.

II. 4. ix. Orphée, puis Orphée et Amphion

Il existe plusieurs bonnes études donnant une vue d'ensemble sur la problématique du mythe d'Orphée²⁷⁶ et du mouvement philosophico-religieux qui porte son nom²⁷⁷. Mais ces études, malgré leur taille et le grand nombre de leurs sources, ne traitent pas de l'aspect trifonctionnel présumé et hypothétique (et donc à vérifier) d'Orphée.

II. 4. ix. a. Dans la Bibliothèque Historique de Diodore de Sicile

Avant de préciser les choses, mentionnons un paragraphe de Diodore de Sicile²⁷⁸, qui présente apparemment Orphée avec des attributs trifonctionnels, mais sans mettre un instrument de musique particulier entre ses mains.

Dans cet excursus, Diodore de Sicile résume la mythologie d'Orphée en essayant d'être à la fois bref et concis. Les points qu'il retient sont les suivants, nous les avons classés par fonction et tous les points soulevés par Diodore ont été retenus :

I / Orphée est le fils d'Æagre, un Thrace (nous savons par ailleurs qu'Æagre était roi de Thrace), il surpasse tous ceux que l'on connaît en culture, en chant et en poésie grâce à un poème merveilleux, il a appris tout ce que les mythes ont à dire sur les dieux, sa renommée lui attribuait la capacité de charmer les bêtes sauvages et les arbres par sa musique, il a voyagé en Egypte, où il a approfondi ses connaissances sur les dieux et leurs rites ainsi que sur les poèmes et les chants ;

II / il a participé à l'expédition des Argonautes ;

III / par amour pour sa défunte épouse, il est descendu en Hadès ;

I / il a enthousiasmé Perséphone par ses chants et l'a persuadée de l'aider à ramener son épouse de l'Hadès.

La première fonction est très largement décrite, elle contient néanmoins un élément qui posera un problème récurrent chez Orphée : il joue de la musique pour charmer les animaux, voire les arbres et chez d'autres auteurs encore les rochers. Cet

²⁷⁶ Entre autres, FRIEDMAN, J. B., **Orphée au Moyen Age**, qui revient sur les sources antiques et VIEILLEFON, L., **La Figure d'Orphée...**, qui comporte une bonne bibliographie, pour les sources antiques tant textuelles qu'iconographiques. Voir aussi la bibliographie dans DETIENNE, M. et BERNABE, A., « Orpheus ».

²⁷⁷ Entre autres, BORGEAUD, P. (éd.), **Orphisme et Orphée...**

²⁷⁸ DIODORE DE SICILE, **Bibliothèque Historique**, IV, XXV, 2 à 4.

aspect peut faire référence à la première fonction, puisqu'il s'agit d'une opération magique dont le mode opératoire est la musique, ou bien faire référence à la troisième fonction puisque l'objet visé peut être perçu comme un symbole de la source de nourriture. Il en est de même avec le fait qu'Orphée ait charmé Perséphone afin de ramener Eurydice des Enfers. Nous avons choisi ici de mettre dans la première fonction cette capacité à charmer par la musique, dans la mesure où il apparaît que la description tend à faire d'Orphée un personnage de première fonction, les deuxième et troisième fonctions étant très peu développées.

Cette présentation offre un cadre général que tous les mythographes suivront peu ou prou lorsqu'il s'agira de faire d'Orphée un personnage en lien avec la trifonctionnalité, ce qui n'est pas pour autant systématique, puisqu'Orphée peut participer à l'une des trois fonctions seulement, et le plus souvent à la première.

Nous revenons désormais sur les récits mythologiques où Orphée semble participer pleinement à une structure tripartite (dans les cas où cette structure est centrée sur lui) et nous examinerons quelle est la place que peut prendre sa célèbre lyre dans cette structure idéologique. Nous laisserons pour d'autres chapitres (Les Argonautes -III. 1. 15- et Les Champs-Élysées -III. 1. 16-) les textes qui intègrent Orphée dans l'une seulement des trois fonctions.

II. 4. ix. b. Dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes

Prenons les extraits traitant de l'Orphée musicien dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, épopée narrant l'expédition des Argonautes en quête de la toison d'or et écrite au III^e siècle avant notre ère :

« Tout d'abord, citons Orphée que jadis Calliope elle-même, unie au Thrace Oiagros, enfanta, dit-on, près de la cime de Pimpléia. On conte qu'il avait charmé dans les montagnes les durs rochers et le cours des fleuves par la musique de ses chants. Des chênes sauvages attestent encore les effets de cette mélodie : sur la côte thrace de Zôné, ils s'avancent avec leurs frondaisons verdoyantes en files serrées ; c'est lui qui les a fait descendre depuis la lointaine Piérie par le charme de sa lyre. Tel était cet Orphée que, pour l'aider dans ses travaux, l'Aisonide, obéissant aux conseils de Chiron, accueillit, lui qui était roi de la Piérie Bistonienne.

[...] Orphée à son tour, levant sa cithare de la main gauche, entreprit de chanter. Il chantait comment la terre, le ciel et la mer, autrefois confondus entre eux dans un ensemble unique, à la suite d'une funeste discorde, furent séparés et mis chacun en son lieu ; comment dans l'éther un emplacement fixé à jamais fut assigné aux astres et aux routes de la lune et du soleil ; comment les montagnes s'élevèrent et comment naquirent les fleuves sonores avec leurs Nymphes, ainsi que tous les animaux. Il chantait aussi comment à l'origine Ophion et l'Océanide Eurynomé étaient les maîtres de l'Olympe neigeux ; comment, vaincus par la force de leurs bras, ils cédèrent leur apanage, l'un à Cronos, l'autre à Rhéa, et tombèrent dans les flots de l'Océan ; ce fut alors l'époque où les vainqueurs régnaient sur les Titans, dieux bienheureux, cependant que Zeus, encore adolescent, ayant encore l'esprit d'un enfant, habitait au fond de l'ancre du Dicté : les Cyclopes nés de la Terre n'avaient pas encore assuré sa force en lui donnant la foudre, le tonnerre et l'éclair, ces armes qui confèrent à Zeus sa suprématie. Il dit, puis fit taire à la fois sa phorminx et sa voix divine ; mais, bien qu'il eût fini, les héros, avidement, tendaient encore la tête tous ensemble, l'oreille dressée, immobiles, sous le charme, tant il les avait laissés captivés par son chant.

[...] Pour eux, sur sa phorminx, le fils d'Oïagros célébrait par un chant harmonieux la Gardienne des vaisseaux née d'un père illustre, Artémis qui veillait sur ces guettes marines et protégeait aussi la terre d'Iôlcos. Les poissons, sautant de la mer profonde, les gros mêlés aux petits, les suivaient en bondissant sur les routes humides. Lorsque, sur les pas d'un rustique berger, d'innombrables moutons, bien rassasiés d'herbe, rentrent au bercail, l'homme marche devant, jouant avec art sur sa flûte aiguë un air champêtre : de même les poissons suivaient le navire que, sans répit, poussait un vent impétueux.

[...] Par de nombreuses prières, l'Aisonide la suppliait de détourner les tempêtes tout en versant les libations sur les victimes brûlantes ; en même temps, sur l'ordre d'Orphée, les jeunes gens bondissants dansaient la ronde armée et frappaient de l'épée leurs boucliers afin de disperser dans l'air les lamentations de mauvais augure que le peuple poussait encore en menant le deuil de son roi. Depuis lors, c'est toujours par le rhombe et le tambourin que les Phrygiens se rendent Rhéa propice.

[...] Il parla ainsi ; et les uns aussitôt bâtirent un autel avec des galets, tandis que les autres erraient dans l'île, cherchant à apercevoir de ces faons ou de ces chèvres sauvages qui paissent d'ordinaire en grand nombre dans la profondeur des

forêts. Le Léoïde leur procura du gibier et c'est pour lui qu'ils firent brûler deux cuissots selon le rite sur l'autel sacré en l'invoquant sous le nom d'Apollon Matinal. Pendant que les victimes se consumaient, ils formèrent un vaste chœur de danse pour célébrer le bel Hiépaiéôn, Phoibos Hiépaiéôn. Avec eux, le noble fils d'Oïagros, sur sa cithare de Bistonie, commença un air mélodieux pour chanter comment, autrefois, au pied de la montagne rocailleuse du Parnasse, le dieu avait tué de ses flèches le monstrueux Delphynès, alors qu'il était encore un tout jeune garçon nu, tout heureux encore de ses cheveux bouclés – excuse-moi ! jamais, Seigneur, tes cheveux ne seront coupés, jamais endommagés : telle est la loi ; seule la fille de Coios, Létô, les caresse de ses mains amies - ; souvent les Nymphes Coryciennes, filles du Pleistos, l'encourageaient de leurs paroles en lui criant : « Hié ! Hié ! » (« Lance ! Lance ! »), et c'est de là que vient ce beau refrain qu'on entonne pour Phoibos.

[...] En dehors de ces libations, sur un autel bâti par eux, ils faisaient brûler des cuisses de victimes pour Apollon Sauveur des Navires ; Orphée y consacra aussi sa lyre, d'où le nom de Lyra donné à ce lieu.

[...] Comme l'Aurore porteuse de lumière atteignait les confins du ciel, un alerte Zéphyr descendait sur eux et ils quittaient la terre pour gagner leurs bancs ; du fond de l'eau, ils amenaient les pierres-amarres dans l'allégresse, enroulaient comme il convient tous les agrès, puis hissaient bien haut la voile tendue sur les drisses de la vergue. Un vent modéré emportait le navire. Bientôt ils aperçurent une île, la belle Ile-aux-fleurs (Anthémoessa), où les mélodieuses Sirènes, filles d'Achéloos, faisaient périr de leurs doux chants ensorceleurs quiconque jetait l'amarre auprès d'elles. La jolie Terpsichore, l'une des Muses, les avait enfantées dans le lit d'Achéloos ; jadis, elles étaient au service de la puissante fille de Déô, encore vierge, et partageaient ses jeux ; mais maintenant elles ressemblaient par leur aspect en partie à des oiseaux et en partie à des jeunes filles ; sans cesse aux aguets sur la vigie du port, à combien de marins elles avaient ravi la douce joie du retour en les consumant de langueur ! Pour les héros aussi, sans vergogne, leur bouche faisait entendre une voix de cristal et, de la nef, ils s'apprêtaient déjà à jeter les amarres sur la grève, si le fils d'Oïagros, Orphée le Thrace, n'avait tendu de ses mains sa cithare bistonienne ; il entonna sur un rythme rapide un air allègre pour brouiller leur chant en assourdissant les oreilles sous les coups du plectre : la force de la cithare triompha de la voix virginale. Le navire était emporté à la fois par le Zéphyr et la vague sonore qui s'enflait du côté de la poupe : les Sirènes ne laissaient plus entendre que des sons indistincts. Néanmoins,

le noble fils de Téléon, seul de ses compagnons, devançant tout le monde, avait déjà sauté de son banc poli dans la mer ; Boutès, le cœur envoûté par la voix mélodieuse des Sirènes, nageait à travers les flots bouillonnants pour aborder, le malheureux ! Certes elles allaient lui ôter sur l'heure tout espoir de retour ; mais, prise de pitié, la déesse qui règne sur l'Eryx, Cypris, l'enleva quand il était encore au milieu des remous et, accourue dans sa bonté, elle lui sauva la vie pour l'établir sur le cap Lilybée.

[...] Cependant les héros, brandissant dans leurs mains leurs piques guerrières – ils craignaient que la troupe des ennemis ne fit inopinément une incursion brusquée –, la tête couronnée de rameaux feuillus, entonnaient à l'unisson l'hyménée devant le seuil nuptial au son clair de la cithare d'Orphée.

[...] Les femmes, comme il sied, apportaient des voiles richement ouvrés, des bijoux en or et toutes sortes d'ornements, habituelle parure des jeunes mariés. Elles s'émerveillaient en voyant la beauté, la prestance de ces héros sans pareil et, parmi eux, le fils d'Oïagros qui, au rythme de sa cithare sonore et de son chant, battait à coups répétés le sol de sa sandale ouvragée. »²⁷⁹

Dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, il n'y a pas d'expression trifonctionnelle condensée sur Orphée, il faut plutôt la chercher dans une structure plus large. Les endroits où l'on trouve un Orphée musicien se limitent aux chants I, II et IV, avec les citations que nous avons retenues ci-dessus :

Chant I :

-Orphée est capable, par sa musique et ses chants, de charmer les montagnes, les fleuves et les arbres (comme nous l'avons déjà remarqué, cette capacité est difficile à attribuer à une seule fonction) ;

-il conte la théogonie en captivant les héros qui l'écoutent, ce qui, à l'image du chant qui charme les montagnes, les fleuves et les arbres, doit être intégré soit dans la première soit dans la troisième fonction, mais le récit de la théogonie est un acte religieux, donc de première fonction ;

-il loue Artémis, les poissons suivent son bateau.

²⁷⁹ APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, chant I, 24 à 34, 494 à 515, 569 à 572, 1132 à 1141 ; chant II, 694 à 713, 927 à 929, traduction d'Emile Delage et chant IV, 885 à 919, 1155 à 1160 et 1189 à 1195, traduction de Francis Vian.

Chant II :

-il chante un hymne à Apollon, hymne qui peut à nouveau prendre l'allure d'une sorte de théogonie ; il consacre sa lyre lors d'un sacrifice à Apollon.

Chant IV :

-en jouant de sa cithare, il brouille le chant des Sirènes, afin de protéger les Argonautes, son chant aide le navire à s'éloigner du péril²⁸⁰ ;

-au mariage de Jason et de Médée, il chante l'hyménée ;

-à la même occasion, il accompagne musicalement le don des cadeaux.

Ajoutons qu'en I, 34, Orphée est qualifié de roi, peu après qu'il a joué de la lyre, ce qui nous permet de rapprocher la lyre de la première fonction.

Tout ceci n'est pas suffisant pour faire d'Orphée un personnage trifonctionnel, les symboles ne se répondent pas de façon évidente. Nous pouvons simplement dire que la lyre d'Orphée participe à des actions qui relèvent avant tout de la première fonction, mais qu'au sein de l'acte, des effets relatifs aux deuxième et troisième fonctions se font ressentir (effet sur les animaux, sur la protection de l'expédition, sur une relation amoureuse...), ce qui peut signifier qu'il y a bien des relations entre la première fonction, symbolisée par la *phorminx*, et les deux autres fonctions, et que nous aurions affaire à un système élaboré, dans lequel les éléments interagissent. Mais en aucun cas la lyre n'est trifonctionnelle.

Vérifions maintenant si nous pouvons déceler une plus grande cohérence du personnage d'Orphée. En effet, en plus de ce que nous avons mentionné ci-dessus, il faut retenir les éléments suivants :

-pour la deuxième fonction : il participe à l'expédition des Argonautes, il est donc un combattant (I, 24 à 31), et il combat réellement (c'est-à-dire qu'il est aussi guerrier) contre les Dolions (I, 1027 à 1077) ;

-pour la troisième fonction : grâce à son hommage à Rhéa, le Dindymon est fertilisé (I, 1140 à 1152) et il propose des cadeaux, des libations et des banquets aux Hespérides si elles fournissent à boire aux Argonautes (IV, 1411 à 1421) ;

-enfin, il propose d'offrir le trépied d'Apollon (IV, 1547 à 1549), qui est un symbole assez puissant de la première fonction chez Apollon, dans le contexte étroit

²⁸⁰ L'idée se trouvait déjà en I, 536 à 541 : « Tels des jeunes gens qui ont formé un chœur de danse en l'honneur de Phoibos, à Pythô, à Ortygie ou près des eaux de l'Isménos, au son de la phorminx, autour de l'autel, tous ensemble, frappent le sol en cadence de leurs pieds rapides ; tels, au son de la cithare d'Orphée, les héros frappèrent l'eau impétueuse de la mer avec leurs rames en faisant jaillir des gerbes de vagues. »

de la prophétie delphique. Ce trépied, que Jason avait reçu en double exemplaire d'après IV, 522 à 536, peut également étendre son efficacité à la deuxième fonction pour la défense du territoire²⁸¹.

Pris dans la totalité de ce système, le rôle d'Orphée est surtout propitiatoire, défensif et harmonisant. Il intervient lorsque les Argonautes ont besoin de lui ; à la suite de cela, il devient indispensable pour l'issue de l'expédition, mais le récit n'est pas centré sur lui. La présentation d'Apollonios de Rhodes ne montre pas une volonté très déterminée de construire le personnage d'Orphée musicien sur des critères fonctionnels prédominants (les symboles fonctionnels ne sont pas reliés entre eux pour former une structure évidente), l'auteur semble plutôt chercher à utiliser Orphée dans ses attributions habituelles²⁸² pour étayer son récit d'évènements et d'arguments conformes aux idées de son temps.

Si Orphée n'est pas franchement trifonctionnel, son usage de la *phorminx* (profondément ancré dans la première fonction) participe aux deux autres fonctions.

Le rôle de la cithare est de manifester la présence et l'action d'Orphée ; cette cithare n'est pas un outil relatif à un acte particulier, ce n'est pas un remède à un problème précis, ce n'est pas un objet confectionné en vue de répondre à un besoin envisagé par avance. La cithare accompagne toutes sortes d'actions du musicien qui la possède, afin de donner de l'efficacité à ces actions. Cela rejoint l'idée développée dans l'*Hymne à Hermès*, dans lequel la lyre est construite de façon à être avant tout musicalement un résonateur, un amplificateur. Ainsi, la cithare d'Orphée dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes joue ce même rôle d'amplification. Nous reviendrons sur Orphée dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes ci-dessous, afin d'analyser sa place lors de la rencontre des Argonautes avec les Bébryces.

²⁸¹ APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, chant IV, 532 à 536 : « Selon l'arrêt du destin, la terre où ces trépieds seraient fixés ne serait jamais dévastée par une invasion ennemie. C'est pourquoi celui-ci est encore caché dans cette contrée, près de l'aimable ville des Hylléens, enfoui profondément dans le sol, afin de demeurer toujours invisible aux mortels », traduction d'Emile Delage et de Francis Vian.

²⁸² Connaisseur et révélateur des mystères, d'ascendance divine, Orphée tient au milieu des Argonautes, le rôle de prêtre : GRIMAL, P., *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, « Orphée », p. 332.

II. 4. ix. c. Dans les Métamorphoses d'Ovide

Ovide revient à deux reprises sur Orphée dans ses *Métamorphoses* (ouvrage connu du public avant l'exil de l'auteur en 8 après J.-C., mais modifié par ce dernier jusqu'à sa mort), aux livres X (1 à 86, dans son récit de la descente aux Enfers et de la tentative d'en ramener Eurydice) et XI (1 à 66, lorsqu'il raconte la mort d'Orphée, abattu par les femmes Thraces²⁸³). Les deux descriptions, malgré les récits et les personnages qui les interrompent, sont à considérer ensemble, puisqu'en réalité ils forment un tout : les récits qui les séparent sont des chants d'Orphée (X, 143 à 739), qui ne forment qu'une pause dans le déroulement général du texte d'Ovide. Dans la première description, Orphée joue de la lyre pour accompagner son chant²⁸⁴, ce qui a pour conséquence de stopper les supplices qui se tiennent aux Enfers (ceux de Tantale, Ixion, Tityos, les Danaïdes, Sisyphe ; les Bienveillantes, Perséphone et Hadès en sont même émus) :

« Lorsque le chantre du Rhodope l'eut assez pleurée à la surface de la terre, il voulut explorer même le séjour des ombres ; il osa descendre par la porte du Ténare jusqu'au Styx ; passant au milieu des peuples légers et des fantômes qui ont reçu les honneurs de la sépulture, il aborda Perséphone et le maître du lugubre royaume, le souverain des ombres ; après avoir préludé en frappant les cordes de sa lyre il chanta ainsi : « [...] » Tandis qu'il exhalait ces plaintes, qu'il accompagnait en faisant vibrer les cordes, les ombres exsangues pleuraient ; Tantale cessa de poursuivre l'eau fugitive ; la roue d'Ixion s'arrêta ; les oiseaux oublièrent de déchirer le foie de leur victime, les petites-filles de Bélus laissèrent là leurs urnes et toi, Sisyphe, tu t'assis sur ton rocher. Alors pour la première fois des larmes mouillèrent dit-on, les joues des Euménides, vaincues par ces accents ; ni l'épouse du souverain, ni le dieu qui gouverne les enfers ne peuvent résister à une telle prière ; ils appellent Eurydice ; elle était là, parmi les ombres récemment arrivées ; elle s'avance, d'un pas que ralentissait sa blessure. Orphée du Rhodope obtient qu'elle lui soit rendue, à la condition qu'il ne jettera pas les yeux derrière lui, avant d'être sorti des vallées de l'Averne ; sinon, la faveur sera sans effet. »²⁸⁵

²⁸³ Ovide a certainement pris en considération les textes d'Apollonios de Rhodes que nous avons utilisés, et peut-être aussi ceux d'HORACE, *Odes et Epodes*, *Odes*, « Livre premier », XII, 1 à 12 et « Livre troisième », XI, 1 à 24 et *Epîtres...*, *Art Poétique*, 391 à 418 ou de VIRGILE, *Les Géorgiques*, IV, 453 à 527, dans lesquels, en revanche, nous ne pouvons pas déceler de trace de trifonctionnalité.

²⁸⁴ Le chant, que nous ne reproduisons pas, précise les raisons de la venue d'Orphée et sa ferme résolution.

²⁸⁵ OVIDE, *Les Métamorphoses*, X, 11 à 17 et 40 à 52, traduction de Georges Lafaye.

A la suite de ce récit, Orphée joue de la lyre pour attirer des arbres afin de lui procurer de l'ombre, puis il loue Jupiter et chante l'histoire de différents personnages (Ganymède, Hyacinthe, les Cérastes, les Propétides, Pygmalion, Myrrha, Adonis, Atalante et Hippomène).

Dès le début du livre suivant est narrée la mort d'Orphée :

« Tandis que par ses accents le chancre de Thrace attire à lui les forêts et les bêtes sauvages, tandis qu'il se fait suivre par les rochers eux-mêmes, voici que les jeunes femmes des Ciconiens délirantes, la poitrine couverte de peaux de bêtes, aperçoivent du haut d'un tertre Orphée qui marie ses chants aux sons des cordes frappées par sa main. Une de ces femmes, secouant sa chevelure dans l'air léger : « Le voilà, s'écrie-t-elle, le voilà celui qui nous méprise ! » Et elle frappe de son thyrses la bouche harmonieuse du chancre qui eut pour père Apollon ; mais la pointe, enveloppée de feuillage, y laisse seulement une empreinte sans la blesser. Une autre s'arme d'une pierre ; mais celle-ci, lancée à travers les airs, est vaincue en chemin par les accords de la voix et de la lyre ; comme si elle implorait le pardon de ces criminelles fureurs, elle vient tomber aux pieds d'Orphée. Cependant ses ennemies l'attaquent avec un redoublement d'audace, rien ne les arrête plus ; elles n'obéissent plus qu'à Erinys déchaînée ; la mélodie émuesserait tous leurs traits, mais leurs clameurs retentissantes, la flûte de Bérécynthe au pavillon recourbé, les tambourins, les claquements des mains, les hurlements des bacchantes ont couvert le son de la cithare ; à la fin, n'entendant plus le poète, les pierres se sont teintes de son sang.

Les premières victimes sont les animaux que ses accents retenaient encore immobiles d'admiration, des oiseaux innombrables, des serpents, toute une troupe de bêtes sauvages ; les Ménades ravissent à Orphée ce témoignage de son triomphe. Puis elles tournent contre Orphée lui-même leurs mains ensanglantées ; elles se rassemblent comme les oiseaux qui aperçoivent l'oiseau des nuits errant par hasard en plein jour ; semblable au cerf qui, condamné à périr le matin dans l'arène de l'amphithéâtre, est la proie des chiens, le poète voit ces femmes marcher sur lui et le frapper avec leur thyrses, ornés d'un vert feuillage, qui n'étaient point faits pour cet office.

[...] Sur toi, Orphée, pleurèrent les oiseaux désolés et la multitude des bêtes sauvages et les durs rochers, et les forêts que tes chants avaient si souvent attirées ; pour toi, les arbres, se dépouillant de leur feuillage, faisant tomber leur chevelure,

pirent le deuil ; les fleuves mêmes, dit-on, s'accrurent de leurs propres larmes ; les Nâïades et les Dryades refoulèrent leurs voiles sous un manteau noir et laissèrent flotter leurs cheveux. Les membres de la victime sont dispersés çà et là ; tu reçois, ô fleuve de l'Hèbre, sa tête et sa lyre ; et alors, nouveau miracle, emportée au milieu du courant, sa lyre fait entendre je ne sais quels accords plaintifs ; sa langue privée de sentiments murmure une plaintive mélodie et les rives y répondent par des parfaits échos. Maintenant ces débris quittent le fleuve de la patrie pour la mer où il les a conduits ; elle les dépose à Méthymne, sur le rivage de Lesbos. Là, un horrible serpent s'élançe vers cette tête laissée à l'abandon sur une plage étrangère, vers ces cheveux encore humides de la rosée des flots. Enfin, Phébus arrive ; il repousse le serpent prêt à mordre ; il pétrifie sa gueule ouverte et l'immobilise béant, tel qu'il était, sous la forme d'un dur rocher. L'ombre d'Orphée descend sous la terre ; il reconnaît tous les lieux qu'il avait déjà vus auparavant ; dans les champs qu'habitent les âmes pieuses il cherche Eurydice ; il la trouve et la serre entre ses bras avides. Tantôt à côté l'un de l'autre ils parcourent ce séjour d'un même pas ; tantôt il suit sa compagne qui le guide, tantôt il marche devant elle : Orphée peut enfin se retourner sans crainte pour regarder son Eurydice. »²⁸⁶

L'instrument de musique d'Orphée (lyre ou cithare) est présent au sein de chaque évènement fonctionnel :

I / il joue de la musique lorsqu'il va à la rencontre des dieux du séjour des morts ; en tant que chantre, il est fils d'Apollon ;

II / son chant lui permet d'accéder au séjour des morts en étant toujours vivant, sa musique le protège, alors qu'il combat les forces qui s'opposent à lui, tant aux Enfers de façon efficace que de retour dans le monde des vivants de façon inefficace ;

III / il joue de la musique pour pleurer la perte de sa compagne, son chant fait cesser les supplices ; il attire vers lui les arbres²⁸⁷, les bêtes sauvages et les rochers (ces éléments forment alors le symbole de la nature entière : animaux, végétaux, minéraux).

²⁸⁶ *Ibidem*, XI, 1 à 28 et 44 à 66, traduction de Georges Lafaye.

²⁸⁷ Lorsqu'Orphée rassemble les arbres sur le plateau dénudé (*Ibidem*, X, 87 à 161), est-ce pour créer un bois sacré si cher aux Romains ? Nous retrouvons encore la difficulté à « classer » le charme exercé sur les animaux, les arbres et les rochers, soit dans la première, soit dans la troisième fonction. Ces trois éléments, même s'ils peuvent être le symbole de la nature tout entière, peuvent aussi être le rappel d'une cosmogonie, donc d'un acte de première fonction.

L'utilisation de la cithare par Orphée, tout comme chez Apollonios de Rhodes, peut se résumer à la première fonction, parce qu'elle a des effets magiques. En revanche, il est plus facile de voir chez Ovide la volonté de mettre en œuvre une structure trifonctionnelle. Cette structure, néanmoins, n'est pas très homogène et nous avons dû la forcer pour la rendre telle. Des résurgences trifonctionnelles sont donc bien présentes par certains aspects fonctionnels, mais elles ne se coordonnent pas sur un plan unique et délibérément conçu comme tel.

La descente dans le monde des Enfers correspond fonctionnellement à son retour dans le monde des vivants :

-au niveau religieux, là-bas, les dieux (Perséphone et Hadès) sont présents et acceptent la requête d'Orphée ; ici, aucun dieu ne vient lui porter secours alors que les femmes le mettent à mort ;

-en ce qui concerne la défense de sa propre personne, là-bas, c'est grâce à son chant qu'il échappe à une mort certaine pour toute personne osant franchir les portes de ce lieu, son chant lui assure une protection ; ici, sa musique est impuissante contre la furie des cris, des flûtes, des tambourins, et des claquements de mains (tout ce qui s'oppose musicalement à l'instrument à cordes et au chant), son chant n'est pas suffisant pour détourner les attaques des femmes ;

-quant au niveau des amours et de la nature, là-bas, il chante pour retrouver sa compagne et il voit les morts dont même le supplice s'arrête²⁸⁸ alors qu'il chante ; ici, même les arbres se mettent en marche pour le rejoindre alors qu'une femme le frappe sur son harmonieuse bouche de chantre.

Cette correspondance forme une opposition : Orphée maîtrise le monde des morts au contraire de celui des vivants. Certes, son retour au monde des vivants est fortement marqué par le fait qu'il y revient seul et qu'il n'y trouve plus aucune raison d'y vivre (de son aveu même : X, 38 et 39). Après l'échec de sa tentative, nous pourrions nous attendre à ce qu'Orphée veuille retourner auprès de son épouse. Mais ceci n'explique pas pourquoi sa mort est si violente et le monde des vivants si hostile envers lui. La principale explication réside dans la jalousie des femmes dont Orphée ne tombe plus amoureux, mais ce n'est pas forcément l'unique explication justifiant autant de violence. Peut-être est-ce aussi parce que ce monde est devenu étranger à

²⁸⁸ Faut-il interpréter l'arrêt des supplices comme un figement des morts (un pire dans la mesure où leur dernière condition d'existence est elle-même annihilée) ou comme leur libération (un mieux dans la mesure où Orphée leur offre un moment de consolation ou tout du moins de répit) ?

Orphée : son passage par le séjour des morts ne l'a pas laissé indemne, son état a changé, il n'a plus sa place parmi les vivants. Les dieux (Perséphone et Hadès) n'ont eu aucun mal à consentir à sa demande, sachant très bien ce qui adviendrait : plus tôt que tard Orphée reviendrait. C'est bien la preuve qu'Orphée est prêtre et devin²⁸⁹ et qu'il ne partage pas (ou plus) la destinée du commun des mortels. Ainsi Orphée a changé lors de son passage dans le monde des morts, mais le monde des vivants a également changé dans son attitude vis-à-vis d'Orphée : les dieux n'y sont plus présents, tout comme les dieux de l'Enfer, qui ne veulent plus de lui ; il fuit la compagnie des êtres humains, à tel point que les seuls qu'il reverra (les femmes – les Bacchantes – à la poitrine couverte de peaux de bêtes, comme si elles n'étaient plus tout à fait humaines : XI, 3 et 4), le mettront à mort : le monde des vivants n'a plus aucun sens pour Orphée, si bien qu'il n'a même plus la possibilité de le quitter de son propre gré.

L'opposition entre le monde des vivants et le monde des morts est un moyen pour Ovide d'amener Orphée à sa destinée : la tension qui en résulte ne peut que se résoudre par la rupture et la violence. L'instrument de musique participe à cette tension, il est le dernier recours utilisé par Orphée pour survivre, tant dans le monde des morts que dans celui des vivants. Ovide développe une conception d'Orphée qui est profondément différente de l'« Orphée harmonisateur du monde », conception que développeront les chrétiens (en le comparant à David ou au Bon Pasteur).

L'Orphée musicien d'Ovide est bien trifonctionnel (il est chantre et fils d'Apollon ; il lutte contre les forces divines et humaines ; il entretient son amour avec Eurydice) et son instrument, au contraire de ce dont nous disposons dans le récit d'Apollonios de Rhodes, ne donne du sens à une structure trifonctionnelle que dans l'efficacité qu'il procure ou non. C'est dans les mains d'Orphée que l'instrument de musique, souvent relié et confiné à la première fonction, trouve l'occasion de participer intégralement à une répartition trifonctionnelle, mais il n'en devient pas pour autant trifonctionnel lui-même, puisqu'il ne contient pas, ne cumule pas les symboles de chaque fonction. Ovide ne précise pas vraiment ce qu'Orphée joue ou chante, ni comment il le fait. En tout cas, ce ne peuvent être des paroles bénignes. A

²⁸⁹ Et qu'il ressemble énormément aux chamanes, en pratiquant une sorte de voyage mystique au pays des morts, ce qui n'est pas la seule ressemblance que nous pourrions établir entre Orphée et un chamane : HULTKRANTZ, Å., **The North American Indian Orpheus Tradition...**

peine apprend-on au livre XI qu'Orphée loue Zeus, puis raconte l'histoire de personnages fameux. Il fait de la mythologie, il écrit la religion. C'est une question de mystère. L'Orphée ovidien centralise son action sur le mystère, accompagné par l'instrument de musique. Cet instrument devient ainsi symbole du mystère.

II. 4. ix. d. Dans les Argonautiques Orphiques

Les Argonautiques Orphiques est un récit, dont la rédaction a été réalisée entre le III^e et le V^e siècle de notre ère, et qui reprend largement les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, mais son auteur est bien moins compétent en matière littéraire²⁹⁰. Il est probable que les présentations des personnages aient subi des modifications qui peuvent déstabiliser la structure trifonctionnelle.

Commençons par citer les extraits où il est question de l'Orphée musicien, nous signalons entre crochets les épisodes afin qu'on puisse mieux suivre la progression de l'intrigue :

« O Seigneur qui règnes sur Pythô, Archer qui frappes au loin, Prophète qui reçus pour lot le roc du Parnasse à la cime abrupte, je célèbre ta puissance. En retour, accorde-moi la noble gloire et dépêche en mon âme ta parole véridique, afin que, pour les races sans nombre des mortels, j'entonne un chant aux accents harmonieux, sous la dictée de la Muse et avec l'aide de ma solide cithare.

[...théogonie relatée par Orphée en mémoire d'Apollon...] Je t'ai rapporté encore tout ce que j'ai vu et compris quand j'ai gagné le Ténare, route ténébreuse qui mène chez Hadès, confiant dans ma cithare, par amour pour mon épouse ; et comment j'ai enfanté le Discours Sacré des Egyptiens, quand je visitai la sainte Memphis et les villes sacrées d'Apis que le Nil ceint de la couronne de son cours puissant. De tout cela, tu as parfaite connaissance grâce aux accents sortis de ma poitrine.

[...lancement de l'expédition des Argonautes...] [Jason] arriva chez moi au moment où j'apprêtais ma cithare ciselée pour épancher en ton honneur un chant aux accents de miel et charmer les bêtes, les reptiles et les oiseaux.

[...catalogue des troupes, embarquement et mise à l'eau d'Argô, Orphée procède à un sacrifice et demande l'aide des dieux, départ, escale chez Chiron, le

²⁹⁰ **Argonautiques Orphiques**, « Introduction » de Francis Vian, pp. 18 à 21 et 45 à 47.

maître en musique d'Achille, repas et joute musicale...] Après lui (Chiron), je pris la phorminx sonore et, de ma bouche, j'entonnai et fis monter un chant aux accents de miel : ce fut d'abord l'hymne ténébreux de l'antique Chaos, comment il produisit l'un après l'autre les éléments naturels, comment Ciel parvint aux confins de l'univers, la naissance de Terre à la large poitrine, les fondements de Mer et l'aîné de tous, perfection première, Amour, sagesse infinie, et toutes les créatures qu'il engendra, chacune distincte des autres ; puis Cronos le destructeur terrible, et comment ce fut à Zeus qui brandit la foudre que revint la souveraineté sur les Bienheureux immortels ; puis je célébrais la naissance et la mise à l'épreuve des jeunes Bienheureux, de Brimô, de Bacchos et des Géants les œuvres funestes ; et je chantais la génération des mille races de faibles humains. Ma voix emplissait l'étroite caverne, tandis que ma cithare faisait retentir ses doux accents. Elle s'envola vers la pointe des cimes et vers les vallons boisés du Pélion et ses accents parvenaient jusqu'aux chênes altiers. Alors ceux-ci, s'arrachant avec leurs racines, accouraient vers l'ancre, tandis que résonnaient les pierres ; les bêtes, en entendant mon chant, restaient à errer aux abords de la caverne et les oiseaux tournaient en cercle sur les étables du Centaure, les ailes lasses, et oubliaient leur nid. A ce spectacle, le Centaure s'émerveillait : il frappait de la main dans sa paume à coups redoublés et battait le sol de ses sabots.

[...reprise de la navigation, escale chez les Minyens et affrontement involontaire avec cette peuplade, sacrifice pour calmer Rhéa, nouvel embarquement, passage devant le territoire d'Amicos, roi des Bébryces, et la cité des Bithyniens...] Puis, quittant la demeure de Phinée l'Agénoride, sur le vaste gouffre de la mer, nous arrivâmes auprès des roches Kyanées que m'avait décrites jadis ma mère, la très sage Calliopé. Il n'existe nul autre moyen d'échapper à leur œuvre de malheur : entraînées par les rapides rafales des vents, elles se heurtent en se précipitant à la rencontre l'une de l'autre ; leur fracas emplit l'immensité du large et du ciel, tandis que le flot s'entr'ouvre et que la mer se soulève : la vague bouillonnante fait gronder à leur entour l'étendue salée. Je rapportai tout cela de ma bouche à l'Hagniaide pour qu'il prît garde qu'elles ne vinssent fondre sur la poupe. Rien qu'à m'entendre, il en eut le cœur glacé ; mais je cachais en ma poitrine, pour moi seul à l'insu des héros, ce qui allait s'accomplir pour eux. Cependant, Athéna aux yeux glauques, sur l'ordre d'Héra, fit partir un héron vers le cap situé en face : l'oiseau volait angoissé ; porté par ses ailes, il tournoyait à l'intérieur des pierres ; celles-ci, s'ébranlant soudain de

part et d'autre, s'entrechoquèrent, mais elles ne coupèrent que le bout de la queue de l'oiseau : c'est en vain qu'elles s'étaient rencontrées. Comme le héron avait échappé à la mort qui fondait sur lui, Tiphys donna aussitôt ses ordres aux héros ; ils l'entendirent et, avec ardeur, se mirent à fendre de leurs rames les flots rapides ; de mon côté, avec mes incantations, je charmai les roches abruptes, qui s'écartèrent l'une de l'autre. Le flot reflua en grondant et l'abîme se soumit au navire, docile à ma cithare, par la grâce de ma voix divine. Lorsque la quille parlante eut franchi la bouche de la passe, au travers des roches Kyanées, celles-ci s'enracinèrent sur-le-champ au fond de la mer et demeurèrent immobiles à tout jamais : tel était le sort que leur avaient filé les Destins redoutables.

[...reprise de la navigation, arrivée aux bornes de l'Axin, description du lieu de rétention de la toison d'or, distribution des rôles, Orphée pratique des incantations, des fumigations et des sacrifices propitiatoires, début de la bataille...] Je franchis le seuil, cependant que Médée la fille d'Aiétès, le noble fils d'Aison et les Tyndarides se hâtaient d'un même pas, accompagnés de Mopsos. Mais, quand nous apparut, tout près, le chêne, objet de nos désirs, ainsi que le socle de Zeus Hospitalier et la base de l'autel, alors le dragon, lové sous ses larges anneaux, virevolta en dressant la tête et sa terrible mâchoire. Il poussa un sifflement de mort qui fit retentir l'ineffable éther. Les arbres craquèrent, ébranlés en tout sens depuis le fondement de leurs racines ; le bois ombreux gronda. La frayeur me saisit, moi et mes compagnons ; seule d'entre nous, Médée gardait en sa poitrine un cœur impassible, car elle avait cueilli de ses mains une poignée de plantes maléfiques. J'accordai alors la voix divine de ma phorminx et, jouant sur la corde la plus grave de la lyre, j'entonnai un chant en sourdine, sans l'articuler de mes lèvres silencieuses. J'invoquai en effet le Sommeil, universel souverain des dieux et des hommes, pour qu'il vînt jeter ses charmes sur l'ardeur du puissant dragon. Il m'exauça sur-le-champ et partit vers la terre de Kyta. Endormant les tribus des hommes éphémères, les souffles fougueux des vents et les vagues de la mer, les sources des eaux intarissables et le cours des fleuves, les bêtes et les oiseaux, assoupissant tout ce qui vit et se meut, il s'en alla sur ses ailes d'or. Il parvint dans la contrée fleurie des Colques cruels et une soudaine torpeur s'empara des yeux du dragon monstrueux, pareille à la mort : celui-ci laissa choir sur le sol sa longue nuque, la tête alourdie sous ses écailles. A cette vue, Médée au triste destin fut saisie de stupeur et, encourageant le noble fils d'Aison, elle l'envoya prendre au plus vite sur l'arbre la toison à la laine d'or. Jason

l'entendit et n'eut garde de désobéir : il enleva l'immense toison et gagna le navire. Grande était la joie des héros Minyens et ils élevèrent les mains vers les Immortels qui habitent le vaste ciel.

[...chemin du retour, errance, arrêt chez Circé qui pourvoit la troupe en nourriture et en boisson, retenue temporaire d'Argô par Charybde...] Poursuivant alors notre course, nous fûmes en vue, non loin de là, de la guette d'un promontoire : la falaise à pic qui surmonte de sa hauteur des cavernes aux parois lisses subit l'assaut de la mer et, par-dessous, le flot azuré gronde en son sein. Juchées dessus, des vierges font retentir leur voix mélodieuse et charment les oreilles des mortels pour leur faire oublier le retour. Les Minyens n'avaient alors qu'un désir : connaître le chant des Sirènes ! Ils allaient renoncer à passer outre leur voix pernicieuse ; ils avaient déjà lâché des mains leurs rames et Ancaios mettait le cap sur la guette du promontoire, lorsque je tendis ma lyre entre mes mains et, inspiré par ma mère, je composai un chant à l'harmonie charmeuse.

Entonnant un air mélodieux, je chantais dans un hymne divin comment jadis, pour des chevaux aux pieds de tempête, un conflit s'éleva entre Zeus qui tonne dans le ciel et l'Ebranleur du sol seigneur de la mer. Le Dieu à la coiffe d'azur, courroucé contre Zeus le Père, frappa la terre lycaonienne de son trident d'or et, brutalement, la dispersa sur les flots infinis pour en faire ces îles marines qu'on nomme la Sardaigne, l'Eubée, ainsi que Chypre la venteuse. Tandis que je jouais de ma cithare, les Sirènes, depuis la cime de leur guette, furent prises de stupeur et mirent fin à leur chant. De leurs mains, elles lâchèrent, l'une les roseaux de sa flûte et l'autre sa lyre. Elles poussèrent d'affreux gémissements, car le triste jour de leur mort, fixé par le destin, était arrivé. Du haut de l'à-pic, elles se jetèrent dans le gouffre de la mer houleuse et changèrent en pierres leurs corps et leur orgueilleuse beauté. [...arrêt chez Alkinoos, sacrifices à Zeus et à Apollon, mariage d'Alkinoos avec Médée, dispersion des troupes...] »²⁹¹

Dans les *Argonautiques Orphiques*, par rapport au texte d'Apollonios de Rhodes, le personnage d'Orphée garde ses caractères trifonctionnels : il est

²⁹¹ *Argonautiques Orphiques*, 1 à 11, 43 à 45, 72 à 74, 419 à 441, 680 à 711, 988 à 1021 et 1264 à 1290, traduction de Francis Vian.

révélateur de mystères, de pensée religieuse et de cosmogonie²⁹² ; il participe à une expédition militaire et il charme les animaux et les arbres. Cela fait partie non pas de la narration en elle-même, mais de la construction sous-jacente du personnage.

Plus en détail, trois péripéties (lors desquelles Orphée intervient avec sa lyre) semblent construites sur un schéma trifonctionnel :

I / le passage des roches Kyanées²⁹³ (ou Symplégades ou encore roches bleues, 680 à 711) ;

II / le domptage du dragon détenteur de la toison d'or, objectif de l'expédition (988 à 1021) ;

III / l'arrêt du chant des Sirènes (1264 à 1290).

-Les roches Kyanées : ces roches sont connues pour faire sombrer tout navire qui tenterait de passer entre elles ; elles ont en effet la fâcheuse habitude de se fracasser l'une contre l'autre en prenant garde de ne le faire que lorsqu'un navire s'aventure au milieu de leurs eaux. Une fois figées pour l'éternité, les roches Kyanées constitueront le dernier détroit à l'entrée du Pont-Euxin. Aidés par Calliopé, Athéna et Héra, les Argonautes réussiront à passer cet obstacle, non sans l'intervention salvatrice d'Orphée : il arrête le mouvement destructeur des roches, et par sa cithare, il calme les eaux. Ainsi, l'expédition peut continuer, elle est protégée de tout danger à cet endroit. Cette étape peut bénéficier d'une lecture trifonctionnelle, dans le sens où elle fait intervenir la magie, l'incantation et la cithare (I), afin de résoudre un problème naturel par la maîtrise de cette même nature (III), problème qui menaçait la poursuite de l'expédition et la survie des Argonautes (II). Mais la troisième fonction n'est pas une fonction fourre-tout, et ce n'est pas parce que les Argonautes sont confrontés à un élément naturel (qui, de plus, est surnaturel) qu'il faut forcer l'interprétation. Les roches Kyanées ne répondent pas à une préoccupation de richesse, de fertilité, de prospérité ou d'abondance. Le fait qu'Orphée joue de la cithare et pratique des incantations pour les figer rentre mieux dans le cadre de la première fonction.

²⁹² Une légère différence peut être notée entre les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, I, 521 à 515, où les héros se taisent après la cosmogonie chantée d'Orphée, et les *Argonautiques Orphiques*, 440 à 441, où Chiron bat des mains et des sabots, exemple parmi d'autres de modifications auxquelles il nous est difficile de donner une signification.

²⁹³ Orphée n'est pas toujours la cause du retournement de situation : le parallèle dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (II, 549 à 618) fait intervenir Athéna, qui pousse Argo pour lui permettre de passer rapidement entre les roches et le parallèle dans les *Argonautiques* de Valerius Flaccus (IV, 637 à 732) fait intervenir Junon et Pallas, qui retiennent les roches à leur place le temps qu'Argo les dépasse.

-Le domptage du dragon : afin de pouvoir s'emparer de la toison d'or, il fallut d'abord neutraliser son gardien, le dragon. Orphée tenta de l'endormir avec une musique si douce qu'il n'ouvrit même pas les lèvres pour la chanter. Tout se résume aux vers 1004 et 1005 : « J'invoquai en effet le Sommeil, universel souverain des dieux et des hommes, pour qu'il vînt jeter ses charmes sur l'ardeur du puissant dragon. » La première fonction est présente dans l'invocation du phénomène, qui se révèle plus fort que les dieux et les hommes ; la deuxième fonction s'exprime dans le fait que l'objet de l'invocation est un dragon ardent et puissant ; la troisième fonction se développe dans le centre même de la péripétie, la neutralisation du dragon (ce dragon qui provoque mort et destruction : vers 995 à 997). Là encore, nous pouvons opposer à ce raisonnement l'argument déjà soulevé au sujet des roches Kyanées, à savoir que la mort du dragon ne symbolise aucunement la richesse ni la fécondité. La cithare a exactement la même fonction devant les roches Kyanées et devant le dragon, elle donne une dimension supplémentaire aux entreprises d'Orphée en tenant un rôle de médiation entre sa voix et le destinataire de la parole mise en musique.

-L'arrêt du chant des Sirènes : le jeu de la *phorminx* commence dès que les Argonautes montrent le désir d'écouter le chant des Sirènes. Sa première utilité est de détourner les marins de cette tentation, non de tuer les Sirènes : cela est une originalité par rapport aux deux interventions précédentes d'Orphée. En réalité, le chant d'Orphée n'est pas produit à destination des Sirènes, mais à l'intention des rameurs ; son but n'est pas de charmer les Sirènes, mais bien de charmer les Argonautes, afin que ce ne soient pas les Sirènes qui le fassent²⁹⁴. Bien sûr, la situation finale se résume dans la mort des Sirènes, mais la cause de cette mort est la stupeur qu'elles éprouvent (1285). La raison de cette stupeur n'est pas précisée et ce n'est pas parce que la musique d'Orphée était directement orientée vers ses ennemis dans les péripéties précédentes, que nous devons supposer la même idée quant aux Sirènes. Une autre cause de la stupeur des Sirènes pourrait se trouver dans la surprise provoquée par la réussite d'Orphée. C'était bien la première fois que la musique des Sirènes n'était pas efficace, et cela était bien trop inacceptable pour qu'elles y survivent. La mort des Sirènes n'est qu'une conséquence, certes salvatrice, mais secondaire de la musique d'Orphée. Quelle que soit l'interprétation que nous faisons de la destination de la musique d'Orphée à cette occasion, nous pouvons structurer la

²⁹⁴ C'était déjà le cas chez Apollonios de Rhodes pour le même épisode, mais le texte y était plus ambigu.

péripétie de la même façon que pour les roches Kyanées et le dragon : Orphée chante et joue de la musique contre la musique des Sirènes (I) afin de protéger l'expédition et les Argonautes (II) contre une tentation personnifiée (III), dont l'aspect se changera en pierre. L'argument opposé à une structuration trifonctionnelle des épisodes des roches Kyanées et du dragon est moins pertinent dans le cas des Sirènes, puisqu'elles sont des êtres qui séduisent les marins, et qui les dévorent. Dans certaines traditions, elles ont été en relation de conflictualité avec Déméter ou Aphrodite²⁹⁵.

Les trois péripéties sont donc en partie liées par la cithare d'Orphée²⁹⁶. Elles scandent le récit : l'une intervient à l'aller, la deuxième à l'endroit où la toison d'or est conservée et la dernière sur le chemin du retour. Il ne semble pas envisageable de considérer ces trois péripéties d'un point de vue fonctionnel (les Sirènes en première fonction puisqu'elles jouent de la musique²⁹⁷, le dragon pour son ardeur et sa puissance ou les Argonautes pour leurs actes de guerre en deuxième et les roches en raison de leur appartenance à la nature dans la troisième), même si elles sont toutes trois centrées sur l'idée de la préservation de l'expédition²⁹⁸. De plus, aucun argument ne nous est suggéré par l'auteur pour le faire, aucun besoin ne s'en fait ressentir et plusieurs arguments s'y opposent (les roches et l'abîme maritime ne sont pas des symboles évidents de la nature ; les Sirènes ont bien une ascendance divine, mais elles ne les ont pas moins que le dragon ou les roches Kyanées ; devons-nous faire intervenir les Argonautes en deuxième fonction ? Mais que faire alors du dragon et des Sirènes ?...).

La lyre est donc, dans les mains d'Orphée et dès le début, un instrument lui permettant d'accompagner la parole prophétique et le chant de la théogonie, de se protéger alors qu'il était dans le séjour des morts, de charmer toutes sortes d'animaux, ainsi que l'abîme, d'invoquer le sommeil sur le dragon et d'arrêter le chant des Sirènes. Lors des trois péripéties, l'instrument de musique d'Orphée accompagne son chant. Il tient le rôle de médiateur ou de support, de véhicule de la

²⁹⁵ GRIMAL, P., *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, « Sirènes », p. 424.

²⁹⁶ C'est ce qu'annonçaient déjà les vers 87 à 89 : « [...] ces héros qui attendent ta cithare et ta voix divine dans l'espoir que tu seras leur auxiliaire dans les communs périls sur le large », traduction de Francis Vian.

²⁹⁷ Ou parce qu'elles « proposent au héros les plaisirs intellectuels » : ALLEN, N. J., « Les Crocodiles qui se Transforment en Nymphes ».

²⁹⁸ C'est là ce qui constitue l'argument d'homogénéité cher à G. Dumézil : DUMEZIL, G., *Mythes et Dieux des Germains...*, p. 10.

parole d'Orphée. Il est bien relatif à la première fonction dans le sens où cette parole véhiculée est une parole prophétique, une parole réalisant une prophétie (on savait bien que les roches Kyanées allaient s'immobiliser, le dragon être vaincu et les Sirènes se taire !) et un ordre puissant destiné à changer la nature que les dieux avaient instituée. En revanche, nous ne pouvons nous assurer du caractère trifonctionnel de ces trois épisodes, sauf peut-être du dernier, concernant les Sirènes.

II. 4. ix. e. Dans le Commentaire au Songe de Scipion de Macrobe

Se basant sur *La république* de Cicéron (VI, 9 à 29), Macrobe, en 420, développe des idées néo-platoniciennes. Il fait débiter le second livre de son *Commentaire au Songe de Scipion* par une citation de Cicéron, relative à l'harmonie des sphères²⁹⁹, qui se termine par les mots suivants : « En imitant cette harmonie au moyen de cordes ou par leurs chants, des hommes doctes se sont ouvert le chemin du retour au lieu où nous sommes. »³⁰⁰ Voilà donc le point de départ de la réflexion de Macrobe. Il construit un exposé musical, en abordant des points concrets et physiques, puis philosophiques et mythologiques, pour revenir enfin à des considérations astronomiques. Voici l'extrait qui concerne le mythe d'Orphée et d'Amphion :

« Car ici-bas toute âme est captivée par les sons de la musique, au point que non seulement les hommes quelque peu civilisés, mais aussi les nations barbares sans exception recourent à des chants pour stimuler l'ardeur de leur vaillance ou s'abandonner aux langueurs du plaisir : c'est que l'âme fait passer dans le corps le souvenir de la musique dont elle avait connaissance au ciel, et elle se laisse si bien envahir par les séductions du chant qu'il n'est pas de cœur si cruel, si rude que de telles délices n'emplissent d'émotion.

Telle est à mon sens l'origine des mythes d'Orphée ou d'Amphion, qui par leurs chants amenaient à eux, dit-on, l'un, les animaux privés de raison, l'autre, les rochers aussi : il se peut qu'ils aient été les premiers à avoir par leur chant amené à un sentiment de plaisir des peuples barbares étrangers à l'usage de la raison, ou bien, à l'instar du roc, rebelles à toute émotion.

²⁹⁹ Cicéron, *République*, VI, 18 = MACROBE, *Commentaire au Songe de Scipion*, II, 5, 1-2.

³⁰⁰ MACROBE, *Commentaire au Songe de Scipion*, II, 1, 2 à 3, traduction de Mireille Armisen-Marchetti.

Tout état de l'âme enfin obéit aux chants, si bien qu'à la guerre on sonne l'ordre de l'assaut et pareillement celui de la retraite, car le chant à la fois stimule et à l'inverse apaise l'ardeur guerrière. « Il donne le sommeil et l'ôte... », inspire aussi l'inquiétude et la dissipe, attise la colère, pousse à la clémence, soigne également les maladies du corps (de là vient que ceux qui administrent des remèdes aux malades procèdent à ce qu'on appelle des incantations préliminaires). Et faut-il s'étonner de voir la musique exercer un tel empire sur les hommes quand les oiseaux aussi – rossignols, cygnes et autres semblables – pratiquent le chant avec une sorte de technique artistique, que certains oiseaux, certains animaux, terrestres ou aquatiques, à l'invitation de la musique se précipitent d'eux-mêmes dans les filets, et que le chalumeau du berger, si ses bêtes s'écartent pour paître, les fait rester tranquilles ? Rien d'étonnant. Nous avons déjà dit en effet que les causes de la musique sont inhérentes à l'Âme du Monde, dont elles forment la structure. Or c'est l'Âme même du Monde qui confère à tous les vivants la vie : « En proviennent la race des hommes et celle des bêtes, la vie des oiseaux et les monstres que la mer recèle sous le marbre de sa surface. » »³⁰¹

Après avoir déterminé que la musique est capable de charmer, de conquérir, d'assujettir toute âme, Macrobe écrit qu'Orphée et Amphion partagent la même compétence : ils attirent, l'un les animaux, l'autre les rochers, mais ces deux entités ont pour point commun d'être dépourvues de raison. C'est dire à quel point la musique recèle de puissance. De là découle la possibilité pour les Barbares, malgré leur aliénation, d'avoir accès au plaisir, à la raison et à l'émotion véritables. La musique tient donc un rôle civilisateur.

Si Macrobe mentionne Amphion et sa capacité à déplacer les rochers, c'est peut-être en référence aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (I, 721 à 768, où Amphion construit les remparts de Thèbes) et aux autres textes sur ce sujet auxquels il a pu avoir accès. Mais puisque nous reviendrons précisément sur Amphion représenté sur le manteau de Jason dans le chapitre suivant, concentrons-nous ici sur Orphée.

³⁰¹ *Ibidem*, II, 3, 7 à 11, traduction de Mireille Armisen-Marchetti. La citation finale est tirée de VIRGILE, *Enéide*, VI, 728 et 729.

Orphée chante, il n'a pas d'instrument de musique. Ainsi, tout comme dans les exemples précédents, l'instrument n'est pas l'objet essentiel ou l'outil indispensable de ses actions. Il n'empêche que ce chant conserve des caractéristiques trifonctionnelles, puisqu'il permet à la fois :

I / d'amener à la raison et aux sentiments de justice (colère et clémence), il peut prendre l'aspect d'incantations ;

II / de donner, à la guerre, le signal pour l'assaut ou la retraite, ainsi que d'encourager ou de calmer les soldats ;

III / d'attirer les animaux, de procurer du plaisir et de guérir les blessures du corps.

Contrairement aux descriptions précédentes de la musique d'Orphée, celle de Macrobe est beaucoup plus généralisante. Elle ne témoigne pas de la part de son auteur d'une volonté de structurer les choses d'après un schéma trifonctionnel et chaque fonction n'est pas également représentée. Cela s'explique par le fait que Macrobe fait appel à Orphée dans un programme philosophique engageant l'univers dans sa globalité, alors que les autres auteurs relataient des événements très circonstanciés tant dans un contexte littéraire que dans un cadre de pensée traditionnel. La musique est néanmoins présente dans les trois fonctions, elle peut être considérée comme relevant de la première, puisque Macrobe lui donne pour origine le principe souverain, l'Âme du Monde, d'où vient également toute vie.

II. 4. ix. f. Conclusion

M. Eliade a voulu comparer Orphée aux chamanes des « sociétés primitives »³⁰². En dehors de ses connaissances et de sa pratique musicales, Orphée leur ressemble beaucoup : il voyage aux Enfers, pour retrouver une autre personne qui lui est chère, il dompte les fauves, c'est un poète et aussi un guérisseur. Les Grecs ont traduit dans le mythe d'Orphée ce qui leur était intellectuellement et anthropologiquement indispensable, autrement dit ce qui répondait aux questions que leur société leur posait, en intégrant des éléments issus de la structure idéologique trifonctionnelle. A l'aide de cette idéologie prégnante, ces besoins fondamentaux, dont parle le mythe d'Orphée, ont trouvé un nouveau moyen d'expression, de compréhension, de réception et de transmission plus aisé pour la société grecque.

Nous avons vu qu'il est tout à fait possible, pour un auteur de l'Antiquité, de faire la mythologie d'Orphée sans nommer son instrument de musique. Cela signifie que ce n'est pas cet instrument qui est fondamental pour traduire la fonction de la parole orphique. La lyre constitue donc un symbole, qui vient colorer, nuancer la façon dont Orphée prophétise.

Lorsque la lyre accompagne le chant d'Orphée, elle le fait en relation plus ou moins précise avec chacune des trois fonctions. Cela pourrait nous faire croire qu'elle n'est pas à rattacher spécialement à la première fonction. Or, nous savons par ailleurs que la première fonction est première car elle domine les deux autres, et c'est pour cela qu'elle s'exprime en termes de souveraineté. Sachant cela, nous pouvons en déduire que la lyre est un symbole qui accompagne la souveraineté, la première fonction, et qui lui donne son efficacité. Mais comment la lyre donne-t-elle de l'efficacité à cette première fonction ? Quelle caractéristique possède-t-elle qui la

³⁰² ELIADE, M., **Images et Symboles...**, p. 217 : « On sait que le chaman descend aux Enfers pour rechercher et ramener l'âme du malade, qui a été ravie par les démons. Orphée descend, lui aussi, aux Enfers pour ramener son épouse, Eurydice, qui vient de mourir. Des mythes analogues existent ailleurs : en Polynésie, en Amérique du Nord, en Asie centrale (ici, le mythe faisant partie constitutive d'une littérature orale de structure chamannique), on raconte qu'un héros descend aux Enfers pour récupérer l'âme de sa femme morte ; il réussit dans les mythes polynésiens et central-asiatiques, il connaît le même échec qu'Orphée dans les mythes nord-américains. Ne nous pressons pas de tirer une conclusion quelconque. Enregistrons seulement un détail : Orphée est le chanteur dompteur de fauves, le médecin, le poète et le civilisateur ; bref, il réunit exactement les fonctions qui échoient au chaman des « sociétés primitives ». Celui-ci est plus qu'un guérisseur et le spécialiste des techniques extatiques : il est encore l'ami et le maître des fauves, il imite leurs voix, se transforme en animal ; il est, en outre, chanteur, poète, civilisateur. Remarquons, enfin, que Jésus, lui aussi, descend aux Enfers, pour sauver Adam, pour restaurer l'intégrité de l'homme déchu par le péché (et une des conséquences de la déchéance de l'homme a été justement la perte de sa domination sur les animaux). »

La version la plus commune de l'histoire d'Orphée nord-américain se trouve dans HULTKRANTZ, Å., **The North American Indian Orpheus Tradition...**, pp. 17 et 18. Il n'y est pas question de musique.

rende si intéressante pour Orphée ? Elle diffuse, transmet, véhicule son chant ou sa prophétie. C'est dans ce sens qu'Orphée est civilisateur, puisqu'il livre son enseignement et que cet enseignement modifie efficacement une réalité spirituelle et symbolisée.

Nous reviendrons encore à plusieurs reprises sur Orphée : il intervient parfois dans un cadre trifonctionnel, mais en ne participant qu'à l'une des trois fonctions. La comparaison entre Orphée et David a souvent été faite³⁰³, nous verrons en étudiant David que cette comparaison trouve aussi un écho important en ce qui concerne à la fois la musique et la structure trifonctionnelle.

II. 4. x. Amphion, Zéthos et la construction des remparts de Thèbes

Dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, pour mener à bien sa quête de la toison d'or, Jason a reçu de la part d'Athèna un manteau magique ; il le revêt pour honorer l'invitation des Lemniennes et prend aussi une lance que lui avait offerte Atalante. Ainsi équipé, il se rend chez elles :

« Le héros agrafa autour de ses épaules cet ouvrage de la déesse Itonide, ce double manteau de pourpre que Pallas lui avait donné, quand elle commençait de disposer les étais en chêne de la nef Argô et enseignait à mesurer ses baux avec l'équerre. Il eût été plus facile de jeter les yeux sur le soleil levant que de contempler le rouge éclat de ce manteau ; car rouge en était le fond et tous ses bords, de couleur pourpre. Sur chaque lisière, divers sujets, côte à côte, avaient été brodés avec art.

C'étaient d'abord les Cyclopes se livrant à leur tâche éternelle, au dur travail de la foudre pour le souverain Zeus. Elle était déjà presque achevée dans tout son

³⁰³ Voir par exemple FINNEY, P. C., « Orpheus-David : a Connection in Iconography Between Greco-Roman Judaism and Early Christianity ? » ; GRABAR, A., « Le Thème Religieux des Fresques de la Synagogue de Doura (245-246 après J.-C.) », t. 123, p. 170 ; GOODENOUGH, E. R., **Jewish Symbols in the Greco-Roman Period**, vol. XI : « Symbolism in the Dura Synagogue (*The third of three volumes*) ILLUSTRATIONS » ; GUTMANN, J., « The Dura Europos Synagogue Paintings and their Influence on Later Christian and Jewish Art » ; MCKINNON, J. W., « David », col. 1098 à 1101 ; MESNIL DU BUISSON, Comte du, **Les Peintures de la Synagogue de Doura-Europos, 245-256 après J.-C.** ; MURRAY, S. C., « The Christian Orpheus » ; PHILONENKO, M., « David-Orphée sur une Mosaïque de Gaza » ; PRIGENT, P., « Orphée dans l'Iconographie Chrétienne » ; ROESSLI, J.-M., « Convergence et Divergence dans l'Interprétation du Mythe d'Orphée. De Clément d'Alexandrie à Eusèbe de Césarée » ; « Orphée aux Catacombes » et « De l'Orphée juif à l'Orphée écossais : Bilan et Perspectives » in : FRIEDMAN, J. B., **Orphée au Moyen Age** ; STERN, H., « Quelques Problèmes d'Iconographie Paléochrétienne et Juive » ; « Un Nouvel Orphée-David dans une Mosaïque du VI^e siècle » ; « Orphée dans l'Art Paléochrétien » ; « De l'Orphée Juif et Chrétien » et « The Orpheus in the Synagogue of Dura-Europos » ; la pièce la plus commentée en ce qui concerne cette comparaison est sans conteste la fresque de la synagogue de Doura Europos en Syrie.

éclat ; mais il lui manquait encore un rayon, un seul qu'ils étiraient sous leurs marteaux de fer, haleine bouillante du feu vigoureux.

Puis c'étaient les deux fils de l'Asôpide Antiopé, Amphion et Zéthos. Encore sans remparts, Thèbes était près d'eux et ils venaient seulement d'en jeter les fondations, pleins d'ardeur : Zéthos sur son épaule portait la cime d'une haute montagne et semblait peiner ; Amphion, derrière lui, au son clair de sa phorminx d'or, s'avavançait et un rocher deux fois aussi grand suivait ses pas.

A la suite était représentée la déesse de Cythère aux nattes épaisses, tenant l'agile bouclier d'Arès ; de l'épaule, l'attache de sa tunique avait glissé sur le coude gauche et passait sous le sein ; en face d'elle, exactement reproduite, son image apparaissait visible sur le bouclier de bronze.

Puis c'était un pâturage de bœufs à l'herbe drue. Pour ces bœufs, les Téléboens se battaient avec les fils d'Electryon : ces derniers se défendaient et les autres, les pirates de Taphos, voulaient les dépouiller ; la prairie humide de rosée ruisselait du sang des combattants et la multitude des pillards l'emportait sur le petit nombre des bouviers.

Ensuite on y avait figuré deux chars luttant de vitesse. Pélops conduisait celui qui était en tête et secouait les rênes ; il avait à ses côtés pour passagère Hippodamie. Sur l'autre, Myrtilos avait lancé ses chevaux à sa poursuite ; à ses côtés, Oinomaos tenait en main sa lance pointée en avant ; mais l'essieu, en se brisant au moyeu, le faisait basculer sur le côté et tomber, au moment où il s'élançait pour transpercer le dos de Pélops.

On y avait aussi représenté Phoibos Apollon : il lançait une flèche, ce robuste garçon, pas encore adolescent, contre l'impudent qui tirait le voile de sa mère, le géant Tityos, que la divine Elara avait enfanté, mais que la Terre avait nourri et de nouveau mis au monde.

Il y avait aussi Phrixos le Minyen : il semblait écouter vraiment le bélier et celui-ci avait l'air de discourir. A les voir, on reste stupéfait et on a l'esprit abusé : on s'attend à ouïr d'eux quelque sage parole et, dans cette attente, on reste longtemps à les contempler.

Tel était le présent de la déesse Itonide Athéna. »³⁰⁴

³⁰⁴ APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, chant I, 721 à 768, traduction d'Emile Delage.

Précisons bien que ce n'est pas Jason qui est trifonctionnel dans l'extrait que nous avons retenu, même s'il a été démontré qu'il a pu l'être par ailleurs, notamment en ayant commis trois péchés qui relèvent du schéma trifonctionnel³⁰⁵.

Ce n'est pas le manteau de Jason non plus qui est trifonctionnel. Certes, des éléments fonctionnels sont bien présents, mais ils ne forment pas un système, ils ne débouchent pas sur un ensemble coordonné comme nous avons pu le voir dans le cas du bouclier d'Achille.

Le personnage qui retiendra notre attention est Amphion³⁰⁶, qui construit avec son frère jumeau³⁰⁷ Zéthos les remparts de la ville de Thèbes.

Plusieurs classifications fonctionnelles sont envisageables : Amphion et Zéthos, par leur origine (ils sont les enfants d'Antiope, une belle femme séduite par Zeus) et le début de leur histoire à Thèbes (l'un est architecte donc artisan mais aussi agriculteur, l'autre est également architecte mais aussi musicien et philosophe, les deux furent élevés par des pâtres), sont rattachés à la troisième fonction³⁰⁸.

Du texte que nous utilisons, nous ne pouvons que tirer les éléments suivants en vue d'une interprétation trifonctionnelle :

I / Amphion dirige les rochers avec sa *phorminx* ;

II / Amphion et Zéthos sont pleins d'ardeur, ils construisent les murailles de Thèbes ;

III / Zéthos porte la cime d'une montagne sur son épaule.

Ce système ne fonctionne pas du tout. Ce que nous raconte Apollonios de Rhodes est un résumé du mythe d'Amphion et de Zéthos en fonction de ce qu'il lui est utile de rappeler dans le cadre de la description du manteau de Jason. Nous ne pouvons le considérer comme l'attestation d'une structure trifonctionnelle.

³⁰⁵ MEZZADRI, B., « Jason ou le Retour du Pécheur. Esquisse de Mythologie Argonautique » ; « Autour de Béliers d'Or : l'Investiture de Jason et d'Atrée » ; SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 265 et 266, d'après PINDARE, **Pythiques**, IV, 146 à 155.

³⁰⁶ Pour une analyse intertextuelle : Amphion (constructeur de murailles sans trifonctionnalité), en plus de sa mention chez Macrobe, apparaît par exemple chez HYGIN, **Fables**, IX, 1 et LXIX, 7 ; OVIDE, **L'Art d'Aimer**, III, 323 et 324 ; HORACE, **Épîtres...**, *Art Poétique*, 391 à 418 et *idem*, **Odes et Epodes**, *Odes*, « Livre troisième », XI, 1 à 24. Plus tard, Amphion sera aussi présent chez PAUSANIAS, **Description de la Grèce**, VI, II, 20, 18 et dans les tableaux de Philostrate : PHILOSTRATUS, **Imagines**, I, 10. Il est souvent associé à Orphée. Amphion entretient des « affinités » avec Apollon : VIAN, F., **Les Origines de Thèbes...**, p. 75.

³⁰⁷ La gémellité d'Amphion et de Zéthos a poussé certains auteurs à les comparer à Yabal et Youbal : DUCHEMIN, J., **La Houlette et la Lyre...**, p. 83. Nous verrons que ce n'est pas la gémellité qui permet de les comparer le plus efficacement.

³⁰⁸ VIAN, F., **Les Origines de Thèbes...**, pp. 134 et 135 et 242 à 244.

Mais, en visant plus largement la mythologie des Jumeaux en question, nous pouvons mettre en avant une construction trifonctionnelle, avec un ordre chronologique III, II, I :

III / Amphion et Zéthos ont été élevés dans un milieu pastoral ;

II / ils ont construit les murailles de Thèbes (ils ont doté la ville d'un moyen de défense) ;

I / ils sont devenus rois de cette même ville.

La lyre, dont Amphion se sert pour construire les murailles, a ainsi permis aux jumeaux d'accéder à la royauté, il était normal qu'elle soit présente dès le début et tout au long de ce processus. Le fait qu'Amphion joue de la lyre dans le cadre des deuxième et troisième fonctions pourrait signifier qu'il était promis à la fonction royale et que c'était de tout temps son destin ; le jeu de la lyre serait l'annonce anticipée de son accès à la royauté. Sans rentrer dans la querelle des fondateurs (est-ce Cadmos ou les Jumeaux qui peuvent prétendre à ce titre ?)³⁰⁹, cette répartition semble beaucoup plus solide que les bribes transmises par Apollonios de Rhodes.

II. 4. xi. Les Argonautes en Bébrycie : à nouveau Orphée

Le début du deuxième chant des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes se déroule chez les Bébryces, chez le terrifiant Amycos. Après un combat qui l'oppose à Pollux, la bataille se généralise et se termine par la fuite des Bébryces. Les Argonautes restent sur les lieux, le temps de rassembler le butin :

« Ce jour-là, ils restaient sur place pour y passer la nuit ; ils soignaient les plaies des blessés ; puis, après un sacrifice offert aux immortels, ils apprêtèrent un grand festin. Aucun ne fut pris par le sommeil près du cratère et des victimes qu'on brûlait. Leur tête blonde ceinte de la couronne cueillie sur le laurier proche de la mer auquel ils avaient attaché les amarres, ils chantaient un hymne, en se réglant sur la

³⁰⁹ *Ibidem*, pp. 69 à 76.

cithare d'Orphée, en cadence. Autour d'eux, le rivage où les vents se taisaient était charmé par leurs chants en l'honneur du fils Thérapnéen de Zeus. »³¹⁰

A la différence des structures trifonctionnelles centrées sur Orphée et que nous avons étudiées ci-dessus³¹¹, nous devons analyser l'épisode des Argonautes chez Amycos (épisode faisant intervenir Orphée et apparemment trifonctionnel) en trouvant un autre centre d'interprétation. En effet, Orphée n'y apparaît que pour accompagner l'hymne des soldats vainqueurs, il n'intervient pas dans la bataille.

La place du récit de la bataille contre les Bébryces au sein de l'épopée fournit une clé d'interprétation : les Argonautes sont encore sur le chemin de l'aller, ils sont dorénavant bien constitués en une armée soudée, mais il leur manque une caractéristique, celle de pouvoir vaincre à coup sûr. Avant d'affronter le dragon qui garde la toison d'or, il est bon qu'ils s'assurent de leur efficacité au combat. Ils doivent se prouver mutuellement qu'ils en sont capables. Il faut le faire avant de s'engager au-delà du point de non réussite et de non retour, situé à l'entrée du Pont-Euxin. Comme le note Francis Vian³¹², « il fallait donc qu'avant de pénétrer dans un autre monde ils fissent la preuve de leurs vertus « héroïques » ».

L'extrait que nous avons cité ne concerne que l'aspect final et musical de l'épisode des Bébryces. Mais depuis le premier vers du deuxième chant, nous pouvons construire l'évolution narrative suivante :

III / Amycos détient des bœufs, que beaucoup convoitent ;

II / les Argonautes débarquent au pays d'Amycos et un long combat oppose Amycos et Pollux puis les Bébryces et les Argonautes, qui remportent ce combat ;

III / les blessés sont soignés et on prépare un festin ;

I / à la suite de la victoire, des sacrifices sont célébrés en l'honneur des dieux, les Argonautes chantent un hymne, en suivant la musique qu'Orphée livre sur sa *phorminx*.

Ce qui nous empêche de considérer cette évolution narrative comme une structure trifonctionnelle est la qualité même des fonctions sur lesquelles la structure

³¹⁰ APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, chant II, 155 à 163, traduction d'Emile Delage. Voir le parallèle dans VALERIUS FLACCUS, *Argonautiques*, qui est placé au moment de l'arrivée des Argonautes chez les Bébryces et avant le combat entre Amycus et Pollux ; pour cette raison, ce parallèle ne peut pas être analysé d'après les trois fonctions : le duel de boxe ne peut pas rentrer en ligne de compte dans cette structure éclatée.

³¹¹ Rappelons que nous avons admis qu'Orphée n'était pas trifonctionnel chez Apollonios de Rhodes, mais qu'il participait à une structure largement inspirée des trois fonctions.

³¹² APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, notice du chant II par Francis Vian, p. 136.

serait construite : le fait qu'Amycos possède des bœufs concerne un personnage, le combat entre Amycos et Pollux est un acte opposant deux personnages et les sacrifices accompagnés de musique sont une pratique collective mettant en avant un troisième personnage. Les trois personnages cités (Amycos, Pollux et Orphée) sont inégalement répartis et tout cela ne peut entrer en ligne de compte en faveur d'une structuration trifonctionnelle. Nous sommes donc obligé de revoir notre hypothèse et, à moins de proposer une autre répartition, de considérer qu'il n'y a pas lieu d'interpréter l'extrait sous l'angle trifonctionnel. Néanmoins, tous ces symboles rappellent fortement les fonctions indo-européennes.

D'un point de vue narratif, l'objectif est atteint, les Argonautes ont prouvé qu'ils étaient capables de se battre ensemble dans un but commun. Une fois tout le monde remis, reposé et restauré, les dieux sont remerciés, mais les Argonautes pratiquent leur religion dans l'espoir que leurs dieux resteront à leurs côtés aussi pour la suite de l'expédition. C'est donc un épisode qui relance l'intrigue.

A cette occasion, Orphée ne joue de la *phorminx* que dans ce cadre hymnologique, un peu comme s'il devait s'installer dans ce rôle, et signaler que lorsqu'il jouera de la *phorminx* à l'avenir, ce sera pour demander l'assistance des dieux et la répétition de la réussite. En effet, son instrument lui servira plus tard, au chant IV, lors du conflit avec les Sirènes. Les vainqueurs sont maintenant certains d'être des héros capables de s'engager plus loin dans l'expédition, de conquérir la toison d'or, et chacun sait qui se battra et de quelle façon, mais surtout, qu'Orphée sera là pour jouer de la *phorminx* aux moments cruciaux, ce qu'il ne manquera pas de faire. Il s'agirait d'un argument supplémentaire et tout à fait valable pour faire de la *phorminx* un symbole de la première fonction si nous avions à l'insérer dans une structure trifonctionnelle. Or, nous ne pouvons pas le faire ici, puisque nous ne pouvons pas établir de structure trifonctionnelle solide et nous pourrions donc utiliser cet argument pour réfuter notre hypothèse : l'instrument de musique à cordes serait un symbole qui n'est pas exclusivement relatif à la première fonction. Rappelons tout de même que nous traitons un texte grec, avec toutes les conséquences que cela comporte quant au traitement des trois fonctions par cette culture. De plus, il n'est pas impossible que des résurgences mythologiques et symboliques puissent apparaître sans pour autant correspondre exactement à une source antérieure ou à un cadre établi, ni de même remettre en question cette source ou ce cadre.

II. 4. xii. Les Champs-Elysées : encore Orphée

Plusieurs triades fonctionnelles ont déjà été décelées dans l'*Enéide*³¹³, œuvre de Virgile écrite à la fin du I^{er} siècle avant notre ère, alors que Virgile est très proche de l'Empereur Auguste. La triade que nous proposons ici ne semble pas avoir fait l'objet d'une étude actuellement publiée, contrairement à celle d'Iapix qui suivra.

Au livre V, 722, Anchise, le père d'Enée, lui demande en songe de venir le rencontrer aux Enfers. Enée décide donc de s'y rendre ; il rencontre Charon (au vestibule), Palinure (l'ancien pilote du navire d'Enée, mort sans sépulture, attendant de pouvoir rentrer aux Enfers), Cerbère, Minos (juste après le passage du Styx), Didon (aux Champs des Pleurs : VI, 440 à 476) et Deïphobe (aux Champs des Guerriers : VI, 477 à 534), puis il traverse le Tartare et arrive aux Champs-Elysées :

« Tout ceci une fois accompli et leur hommage rendu à la déesse, ils parvinrent enfin aux espaces riants, aux aimables prairies des bois fortunés, les demeures bienheureuses. Là un éther plus large illumine les plaines et les revêt de pourpre ; ils ont leur soleil et leurs astres. Les uns s'exercent en des palestres gazonnées, ils se mesurent par jeu et luttent sur le sable fauve. D'autres frappent du pied le rythme d'un chœur et chantent des poèmes ; le prêtre de Thrace avec sa longue robe répond à ces cadences en faisant parler les sept intervalles des notes, il les émeut aussi tantôt des doigts, tantôt de son plectre d'ivoire³¹⁴. Ici, l'antique descendance de Teucer, race bénie des dieux, héros magnanimes nés en des temps meilleurs, Ilus, Assaracus et Dardanus, l'auteur de Troie. A quelque distance il admire les armes des guerriers, leurs chars où ils ne montent plus ; leurs lances retournées sont fichées en terre, leurs chevaux dételés paissent çà et là par la plaine ; mais le goût qu'ils avaient en leur vie des chars, des armes, leur exactitude à soigner de beaux chevaux brillants, les suivent sans changer, une fois déposés dans la terre.

³¹³ DUMEZIL, G., *Rituels Indo-Européens à Rome*, pp. 63 à 72 : les trois drapeaux du Capitole (VIII, 1 à 8) et le bouclier d'Enée (VIII, 667 et suivants) ; *Idem*, *Mythe et Épopée...*, I, pp. 341 à 422 et *L'Oubli de l'Homme...*, pp. 112 à 129 : les personnages de la guerre entre les Troyens et les Latins (VII, 107 à 134 et VIII, 478 à 513) ; *Idem*, *Mariages Indo-Européens...*, p. 167 : les trois aides des déesses à la fin de l'épopée.

³¹⁴ Dans VIRGILE, *Enéide*, VI, 645 à 647, in coll. : « GF », p. 144, Maurice Rat traduit : « Le prêtre de Thrace, en longue robe, fait parler harmonieusement les sept notes du chant et fait vibrer sa lyre tantôt sous ses doigts et tantôt sous son plectre d'ivoire ». Mais c'est une traduction abusive, le texte latin donne en effet : « obloquitur numeris septem discrimina uocum, iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno » et ne nomme pas d'instrument de musique. Certes, le plectre (« pecten ») est une synecdoque pour désigner l'instrument de musique à cordes, mais il n'est pas précisé s'il s'agit d'une lyre ou d'une cithare et cette imprécision nous pousse à donner une valeur plus symbolique que matérielle à cet instrument.

Voici qu'il en aperçoit d'autres, à droite, à gauche, sur l'herbe, prenant leur repas, chantant en chœur un joyeux péan, dans un bois odorant de laurier, d'où le fleuve Eridan, roulant vers l'aval, envoie ses eaux puissantes à travers la forêt. Ici, en une troupe réunis, ceux qui dans la bataille ont souffert pour leur patrie blessures mortelles ; ceux qui, leur vie durant, furent prêtres saints ou prophètes pieux et proférant paroles dignes de Phébus ; ceux qui, par leur intelligence, ont rendu la vie meilleure ou qui, faisant le bien, ont laissé un souvenir dans la mémoire de quelques-uns, tous ont les tempes ceintes d'un bandeau blanc comme neige. Comme ils faisaient cercle, la Sibylle s'adresse à eux, à Musée en particulier car c'est auprès de lui que la foule est le plus dense ; il la dépasse des épaules et sa haute stature attire le regard : « Dites-nous, âmes bienheureuses, et toi le plus grand des prophètes, quel canton, quel domaine retiennent Anchise ? Car c'est pour lui que nous sommes venus et que nous avons passé les grands fleuves de l'Erèbe. » Et le héros lui donna ainsi réponse en peu de mots : « Aucun de nous n'a demeure infinie ; nous habitons dans les bois pleins d'ombre, nous hantons ces rives où nous reposons, ces prairies toujours fraîches auprès des ruisseaux. Mais vous, si tel est le désir de vos cœurs, franchissez ce sommet et je vous mettrai sur un chemin facile. » Il dit, marcha devant eux et leur montre d'en haut les plaines lumineuses ; de là ils laissent derrière eux la ligne des cimes. »³¹⁵

A la suite de cela, Enée rejoint Anchise et ce dernier lui raconte l'origine du monde et la liste de ses descendants, après quoi il le ramène vers la sortie des Enfers et Enée regagne son équipage pour continuer sa navigation vers le Latium.

Les trois Champs (ceux des Pleurs, ceux des Guerriers et les Elysées) semblent former une triade fonctionnelle, dans l'ordre < III, II, I > ; les Champs-Elysées résument et scellent cette structure en trois parties :

III / dans les Champs des Pleurs, Enée rencontre Didon, sa maîtresse morte qui, voyant Enée, n'est pas plus émue qu'une pierre (symbole peut-être antithétique de la troisième fonction ; notons au passage la ressemblance avec les roches Kyanées définitivement fixées par Orphée³¹⁶) ; les Champs des Pleurs sont habités par les âmes qui ont souffert de l'amour ;

³¹⁵ VIRGILE, *Enéide*, VI, 637 à 678, traduction de Jacques Perret.

³¹⁶ BLOCH, R., « La Religion Romaine », p. 906, rappelle l'influence de l'orphisme sur Virgile en ce qui concerne précisément sa description du monde des morts dans le livre VI de l'*Enéide*.

II / les Champs des Guerriers sont suffisamment explicites par leur nom pour ne pas avoir à nommer tous ceux qui y résident ;

I / les Champs-Elysées sont les seuls à faire l'objet d'un rite religieux avant qu'Enée n'y pénètre : il répand de l'eau fraîche sur son corps, il dépose le rameau sur le seuil et offre un présent à la Sibylle ; c'est pourquoi nous considérons les Champs-Elysées comme de première fonction ; de plus, c'est là qu'Enée apprend par l'entremise d'Anchise l'origine et la destinée du monde, il accède donc à une connaissance de type prophétique.

Puis, au sein même des Champs-Elysées, ce qu'Enée y découvre peut être interprété de manière fonctionnelle. Prenons linéairement tous les éléments des Champs-Elysées :

-des espaces riants, des aimables prairies, des bois fortunés, des demeures bienheureuses, le soleil et les astres (III^{ème} fonction) ;

-des jeux sportifs sur les pelouses et sur le sable (II^{ème} fonction) ;

-un chœur qui chante des poèmes, accompagné d'Orphée, désigné au vers 635 par l'expression « le prêtre de Thrace » (I^{ère} fonction) ;

-les descendants de Teucer, qui est le fondateur de la cité de Troie (I^{ère} fonction) ;

-les armes, les chars, les lances et les chevaux des soldats (II^{ème} fonction) ;

-ces attributs guerriers qui ont rejoint la terre (III^{ème} fonction, mais cela pose problème, étant donné que nous avons déjà classé ces armes au sein de la deuxième fonction) ;

-un repas solennel partagé (III^{ème} fonction), avec le chant d'un péan dans une forêt de laurier, symbole apollinien (I^{ère} fonction) ;

-un groupe de soldats morts au combat (II^{ème} fonction) pour leur patrie (I^{ère} fonction) ;

-des prêtres, des prophètes, des artistes, aux paroles dignes de Phébus (I^{ère} fonction) ;

-Musée, qui indique à Enée où trouver Anchise (I^{ère} fonction).

Un cheminement se développe tout au long de la description, qui passe par une structure symétrique (III, II, I – I, II, III, schéma qu'on dégage non sans quelque difficulté pour la dernière étape, il est vrai), puis par une remontée vers la première fonction, avec un rappel de la première fonction dans chaque fonction subalterne (III

+ I, II + I, I et confirmation de I afin de relancer l'intrigue). Ainsi, la visite d'Enée aux Enfers débouche sur sa rencontre avec Anchise, qui lui fait connaître le passé et l'avenir : c'est bien vers un objectif de première fonction que cette descente aux Enfers est orientée.

Il est difficile de dire si Virgile a voulu à ce point structurer sa description des Champs-Élysées. Peut-être a-t-il tout simplement voulu y rassembler une sorte de sommaire de l'épopée et qu'en fin de compte, ni l'auteur ni ses lecteurs ne sont invités à y voir une microstructure imbriquée et trifonctionnelle. Avec tous ces éléments cités « tous azimuts », il est de fait difficile d'y voir une volonté de répartir les symboles d'après les fonctions traditionnelles.

Quelle est la place de la musique dans cette construction ? Elle apparaît deux fois : avec « le prêtre de Thrace », Orphée, qui accompagne de son instrument³¹⁷ un poème chanté par un chœur et lors d'un péan. Le péan est un chant de chœur, originaire de Grèce et dédié à Apollon³¹⁸. Ces deux occurrences sont bien en lien avec la première fonction, mais nous n'apprenons pas beaucoup plus de choses quant à la musique d'Orphée.

Pour donner du sens à la présence d'Orphée aux Champs-Élysées, il faut se souvenir d'une mention précédente d'Orphée dans l'*Enéide*³¹⁹ : lorsqu'Enée approche de l'entrée des Enfers, il rappelle alors qu'Orphée aussi est passé par là pour ramener Eurydice, il jouait à cette occasion de sa cithare thrace. Mais à ce moment précis, Enée ne sait pas qu'il sera amené à le rencontrer une seconde fois aux Champs-Élysées. Si Orphée apparaît au début du sixième livre dans la bouche d'Enée et dans la description des Champs-Élysées, c'est parce que Virgile a voulu signifier au lecteur qu'Enée ne sait rien par avance (ni même la raison réelle de sa venue), mais qu'il saura tout après sa visite aux Enfers, puisqu'il y rencontrera Anchise.

Ainsi donc, en considérant la mention d'Orphée au début du livre VI, nous déduisons qu'Orphée joue certainement de sa cithare aux Champs-Élysées. D'après le texte de Virgile, c'est en tant que prêtre qu'Orphée joue de la musique, en utilisant

³¹⁷ Etant donné que le plectre est cité, nous pouvons nous permettre de penser qu'il ne se contente pas de chanter.

³¹⁸ Du grec *παιάν*, le péan est un chant religieux, austère, exécuté d'abord en l'honneur d'Apollon puis d'Artémis et de Zeus, à la suite d'une victoire ou de la fin d'un repas : TIBY, O., « La Musique des Civilisations Gréco-latines », p. 411.

³¹⁹ C'est la seule autre mention d'Orphée dans VIRGILE, *Enéide*, VI, 119 et 120 : « [...] s'il est vrai qu'Orphée put rappeler les mânes de son épouse, fort d'une cithare thrace et de cordes mélodieuses [...] ».

la symbolique du chiffre sept. Il utilise un symbole de perfection, d'accomplissement, qui prophétise l'issue de la péripétie : en ressortant des Enfers, Enée saura tout ce qu'il est venu chercher et que son père lui dira.

Le péan vient relancer le cycle dans lequel Enée se trouve entraîné, cycle qui l'amènera jusqu'à Anchise. Ce péan vient confirmer l'authenticité de la révélation qui va suivre, en la plaçant sous le regard d'Apollon (symbolisé par ce péan même et par la forêt de lauriers).

Enée, sans savoir à l'avance ce qu'il allait y trouver, s'était rendu aux Enfers. Virgile a construit son texte en utilisant l'opposition entre « Enée ne sait pas pourquoi il va aux Enfers³²⁰ » et « Enée y apprendra tout ce dont il a besoin pour fonder sa cité », preuve supplémentaire (nous le soupçonnions déjà à cause des trois Champs : des Pleurs, des Guerriers et les Elysées) que la description des Champs-Elysées est orientée vers la première fonction, celle de la prophétie et de la transmission de la connaissance.

Les Champs-Elysées participent donc à une forme trifonctionnelle structurée, dans lequel la musique d'Orphée, jouée sur un instrument à cordes dont il n'est pas important de préciser la nature, annonce la transmission des savoirs à Enée, afin qu'il puisse accomplir la fondation de sa cité en ayant par avance la connaissance intégrale de son histoire. C'est uniquement de cette façon que la cité trouve son fondement et qu'elle pourra se pérenniser. Ne pouvant répondre précisément à une structuration trifonctionnelle interne, les Champs-Elysées condensent toutefois des symboles relatifs à une description intégrale des éléments vitaux de la société, se terminant par les symboles de la première fonction et la rencontre d'Enée avec Anchise, afin d'avoir accès à une connaissance essentielle.

II. 4. xiii. Iapyx et Apollon

Iapyx a déjà été signalé dans les études sur la trifonctionnalité³²¹. Ce n'est pas un personnage très important dans la mythologie gréco-romaine, mais il a toute sa place dans l'*Enéide*, vers le milieu du douzième et dernier livre, dans lequel Enée

³²⁰ Certes, Enée y va pour y trouver son père Anchise, mais c'est parce que son père lui a demandé de l'y rejoindre, et cela sans lui dire pour quelle raison.

³²¹ DUMEZIL, G., *Mariages Indo-Européens*, pp. 219 et 220 ; SERGENT, B., *Lug et Apollon*, p. 118 (qui place dans la troisième fonction la préférence pour la médecine des herbes) et *Le Livre des Dieux...*, pp. 301 à 303.

combat contre Turnus et le vainc. Durant ce combat, Enée est blessé par une flèche à une jambe ; il est ramené au camp, où Iapyx, un vieillard connaisseur des techniques médicinales apolliniennes, tente de le soigner³²². Finalement, Vénus ira chercher des plantes et produira une infusion magique guérissant Enée ; il ne restera plus à Iapyx qu'à encourager Enée à retourner au combat.

L'extrait, où il apparaît de façon concise qu'Iapyx est confronté à un choix de caractère trifonctionnel, se situe dès le retour d'Enée au camp. Cet extrait n'est pas sans rappeler le jugement de Pâris :

« Près de lui, déjà, un homme cher à Phébus entre tous, Iapyx, fils d'Iasus : jadis, épris d'un ardent amour, Apollon voulait lui communiquer ses arts et prérogatives, augures, cithare, flèches rapides, avec joie. Mais, pour prolonger les destins de son père expirant, il préféra connaître les pouvoirs des herbes, la pratique de la médecine, et exercer sans gloire des arts silencieux. »³²³

Iasus (du grec ἰασις), le père d'Iapyx, porte un nom qui signifie « guérison ». Iapyx est donc issu d'une lignée de médecins. Apollon s'en était épris et lui avait proposé trois cadeaux à caractère fonctionnel :

- I / la faculté prophétique ou musicale ;
- II / la possession de flèches rapides ;
- III / la phytothérapie.

Iapyx accepta la dernière proposition, préoccupé par la survie de son père apparemment souffrant. A l'image de Pâris, Iapyx choisit la proposition de troisième fonction et tout comme dans le cas de Pâris, le choix ne se révèle pas concluant pour les récits dans lesquels ils interviennent : le choix de Pâris ne fait qu'accélérer le déclenchement de la guerre de Troie et le choix d'Iapyx se révèle totalement inefficace pour soigner Enée. Du propre aveu d'Iapyx, sa (mé)connaissance des herbes médicinales n'est pour rien dans la remise sur pieds d'Enée, qui la doit à une intervention divine. Afin de dédouaner Iapyx, Virgile insiste sur le fait que son choix avait également pour conséquence qu'il resterait sans gloire et dans le silence et que ce choix avait pris en considération cette donnée. Cela signifie par défaut que si son

³²² C'est la seule occasion à laquelle il est mentionné dans l'*Enéide*.

³²³ VIRGILE, *Enéide*, XII, 391 à 397, traduction de Jacques Perret (in coll. : « Collection des Universités de France »).

choix avait été autre, il aurait pu accéder à la gloire et qu'on aurait entendu parler de lui. Ainsi donc, les première et deuxième fonctions sont des fonctions qui donnent une renommée à ceux qui les exercent, contrairement à la troisième.

En définitive, Iapyx n'est pas trifonctionnel ; c'est Apollon, à nouveau, qui synthétise les trois aspects. La première fonction est symbolisée par la cithare et les augures, ce qui ne fait que rappeler la relation que nous avons mise en avant entre l'instrument de musique et la prophétie. Il n'y a donc ici rien de nouveau par rapport aux répartitions trifonctionnelles traitant notamment de l'Apollon musicien.

Nous serions tenté de considérer Iapyx comme l'antithèse parfaite d'Apollon : l'un est humain, l'autre divin ; l'un est uniquement rattaché à la troisième fonction, l'autre est intégralement trifonctionnel, donc englobant tout un système ; l'un choisit de vivre sans gloire ni renommée, l'autre est célèbre et célébré ; l'un est incompetent³²⁴, l'autre intervient efficacement aux moments clés de l'*Enéide* (par exemple au début du livre III, lorsqu'Enée entame réellement son voyage, et qu'il tient à passer par Délos afin de rendre un culte à Apollon ; ou encore dans le passage d'Enée aux Champs-Élysées que nous avons analysé ci-dessus). Virgile a utilisé cette opposition pour signifier qu'Enée ne doit pas sa victoire à la compétence des humains qui forment son entourage, mais plutôt à l'aide des dieux.

II. 4. xiv. Chiron

Faisons un dernier retour vers les Argonautes. Dans le récit orphique, le lendemain de la levée des troupes, les Argonautes rendent une visite à Chiron, au mont Pélion, et Pélée s'exclame :

« [...] c'est là que Chiron habite dans sa caverne, le plus juste des Centaures qui grandirent dans la Pholoé et sur les hautes cimes du Pinde. Il s'occupe de rendre la justice et de guérir les maladies ; d'autres fois, c'est en pinçant de ses mains la cithare de Phoibos ou la phorminx sonore d'Hermès habile à faire résonner l'écaille des tortues qu'il révèle ses enseignements à tous les gens d'alentours. C'est pourquoi Thétis aux pieds d'argent, prenant dans ses bras notre tout jeune fils aussitôt après sa

³²⁴ Le fait que ce soit Iapyx qui applique le remède préparé par Vénus ne le rend pas compétent : il ne connaît pas pour autant le pouvoir de ce remède.

naissance, s'est rendue dans le Pélion bruissant de feuilles et l'a confié à Chiron pour qu'il le choie et l'élève de son mieux avec sa science. »³²⁵

Cet extrait n'est pas trifonctionnel à proprement parler. Il est facile de déterminer le début et la fin des paroles de Pélée au sujet de Chiron : elles se limitent aux vers 377 à 391. Dans ces paroles, il n'est question que de la justice (I), de la guérison (III), de la musique servant à la révélation (I) et de l'éducation d'Achille (III). La deuxième fonction n'est pas abordée. Néanmoins, la suite du texte nous décrit comment le jeune Achille (encore en apprentissage) joue de la lyre devant Chiron et de quelle façon ce dernier, accueillant ses visiteurs, se consacre à leur préparer un repas. Les convives désirent entendre Orphée et Chiron se défier en musique et Chiron commence en relatant le combat des Centaures avec les Lapithes, Orphée lui succède en chantant une théogonie. L'élément de deuxième fonction, manquant dans la bouche de Pélée pour former une triade fonctionnelle sur Chiron, pourrait se trouver dans la bouche de Chiron, alors qu'il chante le combat entre les Centaures et les Lapithes.

Ainsi, en prenant dans sa globalité ce qui est relatif à l'histoire de Chiron lors de la visite des Minyens, la triade suivante apparaît :

I / Chiron rend la justice, il révèle ses enseignements par la musique et il éduque les jeunes héros ;

II / il a combattu contre les Lapithes ;

III / il guérit les maladies et nourrit les Argonautes.

Le rôle de l'instrument de musique est double : d'un côté il sert à rappeler l'origine de la révélation et de l'enseignement (par la mention d'Apollon et d'Hermès) et d'un autre côté, il sert à indiquer quelle méthode est utilisée par Chiron pour transmettre ses savoirs : la musique (et l'auteur a bien tenu à préciser la perspective dans laquelle la lyre était utilisée !) C'est avec Chiron que cette notion est le plus clairement exposée. La lyre est un outil pédagogique transmettant des enseignements ; il fallait un pédagogue et un sage pour le faire comprendre ; la figure de Chiron était la plus adaptée pour ce projet.

³²⁵ **Argonautiques Orphiques**, 381 à 388, traduction de Francis Vian. Voir les récits parallèles chez VALERIUS FLACCUS, **Argonautiques**, I, 252 à 273 et 407 à 410. Voir aussi APOLLONIOS DE RHODES, **Argonautiques**, I, 24 à 34 et OVIDE, **Fastes**, V, 379 à 386 pour les activités d'enseignement musical de Chiron auprès d'Achille ou d'Orphée.

Il en découle la question suivante : quel rapport la musique entretient-elle avec la transmission des savoirs ? Cette relation se situe elle aussi sur deux niveaux interdépendants : il est plus facile de se souvenir d'une formulation, d'une idée, lorsqu'elle a été mise en musique (voire de la reconstituer en s'aidant de cette mise en musique pour combler les lacunes liées à la formulation de l'idée ou du raisonnement) et cette formulation, une fois mise en musique, résiste mieux au temps, tant du point de vue du souvenir mental que de la perpétuation de sa signification profonde. Cela concerne expressément la première fonction, qui ne pourrait jamais se passer des connaissances requises pour l'exercice d'un pouvoir, à moins de mettre en péril tout un édifice social, idéologique et intellectuel.

Par la visite des Argonautes au mont Pélion, Chiron est renforcé dans son rôle de sage, d'enseignant, de référent. De plus, la construction trifonctionnelle du personnage Chiron s'imbrique dans celle d'Orphée. Cette imbrication donne à Orphée de l'importance, du charisme et le relie à tout un système préétabli (en référence à Chiron et à Achille) ; cela lui permet de profiter d'un rapport de sympathie avec les Centaures et de jouir d'un passé chargé de significations d'où il tient ses connaissances et d'où lui vient son expérience, ainsi que l'efficacité de ses actions. Chiron, de son côté, trouve une ouverture pour son enseignement : une place lui est octroyée au sein du récit d'un périple (Chiron n'apparaît pas ailleurs dans les *Argonautiques Orphiques*), la qualité de son enseignement livré en amont est enfin reconnue et appréciée : c'est pour Chiron une sorte de consécration que de recevoir les Argonautes en partance pour la bataille et c'est une sorte de bénédiction que les Argonautes étaient venus chercher chez lui.

Pour légitimer sa narration et sa place parmi les Argonautes, Orphée utilise une mise en abyme, donnant à ses connaissances et à ses façons de penser une illustre origine, remontant à Chiron.

II. 4. xv. Osiris identifié à Dionysos par Plutarque

Dans un genre très particulier (la comparaison), Plutarque nous offre à la fin du I^{er} ou au début du II^e siècle un texte très intéressant pour l'égyptologie : *Isis et Osiris*. Mais ce texte souffre parfois de rapprochements forcés, parmi lesquels celui entre Osiris et Dionysos :

« Pendant son règne, Osiris commença par délivrer les Egyptiens du dénuement et de la sauvagerie, leur fit connaître l'agriculture, leur donna des lois et leur apprit à honorer les dieux, puis il s'en alla par toute la terre apporter la civilisation, sans avoir, sinon rarement, à recourir aux armes, amenant presque toujours les volontés à ses desseins par le charme de sa parole persuasive et par toutes les ressources du chant et de la musique. Telle serait la raison de son identification à Dionysos par les Grecs. »³²⁶

Il est très intéressant qu'Osiris soit présenté comme un dieu civilisateur utilisant la musique, nous retrouverons plus tard cet amalgame, lorsque nous aborderons l'histoire des trois fils de Lémek. Si Plutarque présente Osiris de cette façon, c'est parce qu'il a jugé profitable de le comparer à Dionysos³²⁷. Le résultat est que, pour cette comparaison, Plutarque n'a retenu d'Osiris que ce qui trouvait un parallèle chez Dionysos. Ainsi, nous sommes en réalité plus renseignés sur Dionysos que sur Osiris. Cependant, étant donné que le texte de Plutarque n'est qu'un regard grec sur le comportement des Grecs envers un dieu égyptien, nous ne pouvons pas en déduire que Dionysos était pour les Grecs un dieu trifonctionnel et musicien. Si Plutarque avait vraiment voulu présenter Osiris de façon trifonctionnelle en intégrant la notion de musique, il aurait eu à sa disposition d'autres parallèles plus éloquents pour le comparer à des dieux grecs, comme par exemple Apollon, dont lui-même fut prêtre à Delphes³²⁸.

Les compétences qu'Osiris apporte aux hommes sont livrées sans préoccupation de hiérarchisation, le but préalable étant de sortir les Egyptiens de la sauvagerie et d'apporter la civilisation. Les éléments civilisateurs sont au nombre de trois : l'agriculture, la loi et la religion. L'agriculture est une activité de troisième fonction, il s'agit de la production de nourriture ; la loi et la religion sont les deux aspects complémentaires que l'on retrouve fréquemment associés dans la première fonction, les exemples relevés par Georges Dumézil lui-même sont suffisamment

³²⁶ PLUTARQUE, *Isis et Osiris*, 13, 356 A à B, traduction de Christian Froidefond.

³²⁷ Plutarque n'est pas le premier à avoir comparé Osiris à Dionysos, Hérodote l'avait déjà fait cinq siècles plus tôt : HERODOTE, *Histoires*, II, 42, suivi également par DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique*, I, XCVI, 5, qui avait mis Osiris en relation avec Hermès, qui était son scribe : *ibidem*, I, XVI. Diodore de Sicile a aussi construit tout un système avec Dionysos, Osiris, Zeus, Sémélé, Orphée et Cadmos : *ibidem*, I, XXIII. Voir aussi la description de Callixène, dans les *Ptolemaïa*, où Dionysos est, sans raison ni cohérence, assimilé à Osiris : DUNAND, F. et ZIVIE-COCHE, C., *Dieux et Hommes en Egypte...*, p. 282. Les comparaisons entre dieux, héros et musiques égyptiens et grecs sont nombreuses : PASINI, F., « Prolégomènes à une Etude sur les Sources de l'Histoire Musicale de l'Ancienne Egypte », pp. 51 à 56.

³²⁸ De 90 à 125 après J.-C. : FRAZIER, F., « Plutarque de Chéronée, ~ 46 – 125 apr. J.-C. », p. 1753.

nombreux pour le prouver. Ensuite, Plutarque précise qu'Osiris parvient à ses fins sans toujours avoir à passer par l'usage des armes, ce qui constitue une avancée civilisatrice de deuxième fonction, même si elle se présente de façon inversée (en négatif) aux trois autres. Ainsi donc, nous pourrions établir la structure suivante :

- I / Osiris donne les lois et apprend à honorer les dieux ;
- II / il fait en sorte que les êtres humains puissent se passer des armes ;
- III / il enseigne l'agriculture.

Il reste à placer la parole persuasive, le chant et la musique dans cette structure. D'après le texte, la parole, le chant et la musique, que l'on peut considérer comme plusieurs aspects d'un seul et même concept, servent à Osiris pour influencer les volontés, afin d'éviter l'utilisation des armes. Ce seraient donc des remèdes de deuxième fonction, alors que pris isolément, à cause de leur relation avec la persuasion et l'éloquence, ils feraient plutôt penser à des symboles de première fonction. Répétons-le, le texte de Plutarque n'est pas une profession de foi, ni un texte de la mythologie grecque se référant aux canons classiques : son auteur ne semble pas du tout soucieux de développer une idéologie trifonctionnelle. De là peuvent résulter des originalités ou, pour ce qui nous occupe, des variantes au modèle trifonctionnel. Par ailleurs, il est tout à fait possible de considérer la parole, la musique et le chant comme des symboles de la première fonction, tout en laissant au texte un sens cohérent. En effet, si les armes ne sont pas la meilleure des solutions, la conviction et l'argument persuasif le sont. La parole, le chant et la musique ne sont que des vecteurs de cette conviction ou de cet argument. Plus forts que les armes, plus forts que la deuxième fonction, il y a la parole, le chant et la musique, il y a la première fonction.

Le fait que Plutarque ne semble pas intéressé par le développement d'une triade fonctionnelle au sujet d'Osiris n'empêche pas d'y retrouver tous les éléments symboliques requis pour ce faire. Ici, les trois catégories semblent en plus faire sens en donnant à la première fonction une responsabilité dans le processus de civilisation, puisqu'elle permet de restreindre l'usage des armes au profit de la raison.

Dans la religion égyptienne, Osiris est fortement relié aux cycles temporels et aux manifestations naturelles qui marquent le renouvellement et la périodicité de la

vie (végétation, crues du Nil, lune, soleil, reproduction humaine)³²⁹. Il se pourrait que cette caractéristique ait influé sur la construction fonctionnelle de Plutarque. Nous verrons dans nos conclusions dans quelle mesure ce qui se rapporte au temps peut rentrer en considération pour l'analyse de la première fonction, nous nous limitons pour le moment à signaler les endroits où il est possible de chercher des indices pour élaborer une réflexion à ce sujet, d'autant plus que cette relation entre temps et première fonction et qui plus est entre temps et musique n'est pas directement énoncée par Plutarque.

Après avoir étudié les textes grecs et latins, il apparaît à nouveau et à la suite des propos de Francis Vian et de Jean-Pierre Vernant³³⁰ que la culture grecque hérite des symboles de l'idéologie trifonctionnelle, mais pas de sa structure. Des traces, des réminiscences sont bien décelables, mais elles ne se structurent pas souvent de façon claire et déterminée. Les auteurs grecs semblent bien tirer des éléments d'une tradition antérieure basée en partie sur la trifonctionnalité, mais leur objectif n'est pas de se conformer au cadre trifonctionnel.

³²⁹ DERCHAIN, P., « La Religion Egyptienne », p. 82 et LESKO, L. H. et MASTROCINQUE, A., « Osiris ».

³³⁰ VIAN, F., **Les Origines de Thèbes...**, p. 29 et VERNANT, J.-P., **Religions, Histoires, Raisons**, p. 16.

II. 5. Arménie

Nous avons retenu deux exemples arméniens, tirés de deux sources distinctes, l'une écrite vers le V^e siècle et l'autre recueillie et compilée à la fin du XIX^e siècle. Le domaine arménien est très spécifique grâce à la riche histoire de cette région du monde. Ainsi, malgré la différence de forme entre les deux textes, ils témoignent à la fois d'un héritage partagé avec d'autres et d'une continuité culturelle interne.

II. 5. i. Tigrane

Tigrane était le nom de plusieurs rois arméniens, dont Tigrane I^{er}, qui régna de 123 à 95 avant J.-C. et Tigrane II (ou Tigrane le Grand), qui lui succéda de 95 à 55 avant notre ère, sur un espace et dans une période d'intense activité militaire et diplomatique³³¹. A deux endroits du texte de Moïse de Khorène, dont la date de rédaction n'est pas précisément connue, mais est évaluée aux alentours du V^e siècle, les chercheurs ont déjà reconnu des structures trifonctionnelles³³².

L'auteur avoue presque explicitement son attachement à faire de la mythologie plus que de l'histoire telle que nous l'entendons aujourd'hui, en convoquant par exemple des peuples antiques (Chaldéens, Phéniciens, Egyptiens et Thraces, en I, 2) ou encore Ulysse et Pénélope (en II, 63). De la même façon, il nous indique qu'il est un héritier de leurs cultures. Le texte qui suit est la description d'un Tigrane mythique, qui semble associer les faits et gestes des deux Tigrane historiques³³³ :

« Passons maintenant à ce qui regarde Tigrane et ses exploits. C'est, de tous nos rois, le plus puissant, le plus intelligent, le plus vaillant des hommes de ce temps. Il aida Cyrus à renverser l'empire des Mèdes, il retint longtemps les Grecs sous son obéissance. Elargissant les frontières de notre territoire, ce fut lui qui les porta dans

³³¹ DOWNEY, G., « The Occupation of Syria by the Romans » et GARSOÏAN, N., « Arménie ».

³³² DUMEZIL, G., **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 251 à 252, d'après MOÏSE DE KHORENE, **Histoire de l'Arménie**, I, 31 : les trois enfants de Tigrane (Bab – en première fonction et également représentatif des pratiques musicales –, Vahagn, et Tiran) et AHYAN, S., « Les Débuts de l'Histoire d'Arménie et les Trois Fonctions Indo-Européennes », d'après MOÏSE DE KHORENE, **Histoire de l'Arménie**, première partie, chapitres 5 à 20 : les premiers rois de l'Arménie (Hayk, Aramaneak, Aram, Aray le Beau, Aray fils d'Aray), opposés à trois ennemis (Bêl, Baršam, et Šamiram). Voir aussi DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 133 à 141.

³³³ MOÏSE DE KHORENE, **Histoire de l'Arménie**, II, 14, pp. 351 et 352, note 1, de A. et J.-P. Mahé, au sujet des actions de Tigrane II.

les temps anciens jusqu'à leur plus grande extension. Objet d'envie pour tous les contemporains, il fut aussi, lui et son siècle, l'admiration de la postérité.

En effet, qui donc parmi les vrais hommes et les admirateurs de la vaillance et de l'intelligence ne tressaillirait de joie à son souvenir et n'aspirerait à devenir tel que lui ? Sans égal parmi les hommes et montrant partout son courage, il éleva haut notre nation. Nous qui étions sous le joug, il nous mit en état de subjuguier et de rendre tributaire de nombreux peuples. Il accumula des monceaux d'or, d'argent, de pierres précieuses, de vêtements et d'étoffes de toutes couleurs pour les hommes aussi bien que pour les femmes, grâce à quoi les laids paraissaient aussi magnifiques que les beaux, et les beaux, selon l'esprit du temps, se muaient tous en héros de la race des dieux. Les fantassins de naguère étaient portés sur les épaules des chevaux, les frondeurs devenaient tous d'habiles archers, ceux qui maniaient la massue s'armaient de glaives et de lances, ceux qui combattaient autrefois tout nus étaient recouverts de boucliers et de vêtements de fer. Quand ils s'assemblaient en un lieu, leur vue suffisait à elle seule, avec les éclairs et le rayonnement de leurs armes et de leurs armures, à dissiper l'ennemi. Portant la paix et la prospérité, il gorgea chacun de beurre et de miel.

Tels sont, avec beaucoup d'autres encore, les bienfaits dont Tigrane, fils d'Ervand, gratifia notre pays. Il avait une chevelure blonde, bouclée aux extrémités, un visage coloré, un regard doux, une noble stature, de larges épaules, des jambes puissantes, de beaux pieds ; il était sobre dans le boire et dans le manger, réglé dans ses plaisirs et, à ce qu'on disait parmi nos anciens qui le célébraient en chantant au son du *p'andir*, il était modéré dans les désirs de la chair, très sage, éloquent et doué de toutes les qualités propres aux mortels. Quel plus grand plaisir pour moi que de prolonger en ce livre ces éloges et ces récits qui lui sont consacrés ! Juste et équitable, il tenait la balance égale en toutes choses, et son esprit pesait impartialement la conduite de chacun. Il n'était point jaloux des grands, il ne méprisait pas les petits ; il s'efforçait d'étendre sur tous sans exception le manteau de sa sollicitude.

Lié depuis longtemps déjà par des traités avec Ajdahak, qui était mède, il lui donna en mariage sa sœur Tigranouhi, qu'Ajdahak recherchait avec empressement. Celui-ci se disait : « Par cette alliance, ou bien je garderai une amitié constante avec Tigrane, ou bien j'aurai plus de facilité à lui tendre des embûches pour le tuer. » Pour

lui, en effet, Tigrane était un sujet de crainte, car une prophétie indépendante de sa volonté lui avait annoncé ce qui allait lui advenir plus tard. »³³⁴

D'après cet extrait, la structure fonctionnelle de Tigrane se présente ainsi :

I / c'était un roi intelligent, sage, éloquent, juste, équitable, impartial, scrupuleux et de noble stature ;

II / c'était un roi puissant et vaillant, qui a combattu les Mèdes et dominé les Grecs, ainsi que de nombreux autres peuples ; il était courageux ; il a formé et équipé une armée dont la vue seule suffisait à dissiper l'armée ennemie ; il a amené la paix ; il était fort ;

III / c'est lui qui a poussé le plus loin les frontières de l'Arménie, il a accumulé de grandes richesses, qu'il a partagées avec son peuple ainsi embelli ; il a amené la prospérité et l'abondance de nourriture ; il était beau et sobre dans les plaisirs gastronomiques et charnels.

D'autres éléments nous permettent de justifier une étude trifonctionnelle du personnage de Tigrane : plus loin dans l'*Histoire de l'Arménie*, en I, 30, Tigrane ramène sa sœur Tigranouhi à Tigranakert, la ville qu'il a fait construire, après avoir tué le mari de sa sœur, Ajdahak, qui s'était retourné contre Tigrane. Tigrane est donc un bâtisseur de ville, autrement dit, un civilisateur.

Puis, en I, 31, Tigrane a trois enfants, dont il a déjà été vu qu'ils étaient trifonctionnels (voir notre note à l'introduction du texte de Moïse de Khorène en bas de page), parmi lesquels Vahagn en II^{ème} fonction, pour qui l'on joue également du *p'andir*. Il est difficile d'évaluer à cette occasion le rôle du *p'andir* dans un cadre trifonctionnel. Il s'agit peut-être de la preuve que l'instrument de musique a perdu au fil du temps sa symbolique de première fonction.

Enfin, en II, 11, on apprend que l'éducation de Tigrane a été confiée à Varaj car il était connu pour être habile à décocher les flèches, ce qui reprend une thématique courante de l'idéologie indo-européenne, dont nous avons rencontré de nombreux exemples (Brhannalā, Apollon, Hermès, Ulysse, Achille et Chiron).

Le *p'andir* est phonétiquement proche de la *fændyr*, l'instrument à cordes des Ossètes et des Nartes, que nous retrouverons dans les cas de Syrdon, Soslan et

³³⁴ MOÏSE DE KHORENE, *Histoire de l'Arménie*, I, 24, traduction d'Annie et Jean-Pierre Mahé d'après Victor Langlois.

Batradz. C'est un instrument du type du luth, à trois cordes, servant surtout à accompagner le chant traditionnel des épopées³³⁵ ; il est commun aux peuples du Caucase³³⁶.

Ici, ce n'est pas Tigrane en personne qui joue du *p'andir*, ce sont les anciens, pour accompagner le chant de leurs éloges. L'instrument sert donc à reconnaître publiquement les qualités de Tigrane et à les promouvoir au sein de leur structure sociale. Pour une fois, ce n'est pas le héros trifonctionnel qui est musicien. Mais les musiciens participent-ils de leur côté à une structure trifonctionnelle ? C'est possible, mais Moïse de Khorène ne semble pas le vouloir à tout prix, puisque nous sommes amené à forcer un peu la lecture pour y parvenir. La solution pour faire des anciens les représentants de la première fonction, c'est d'abord de les considérer comme les dépositaires et les transmetteurs de la connaissance de leur société ; puis, de les mettre sur le même niveau que les soldats équipés par Tigrane et que les hommes et les femmes qu'il a enrichis, joliment vêtus et nourris. Ainsi, les trois classes sociales habituelles des Indo-Européens sont appelées à former une société pour laquelle Tigrane a excellemment rempli son rôle. Le phénomène que nous avons analysé chez Ulysse (la reconnaissance de la royauté par le jeu de la *phorminx*) se retrouve ici sous une autre forme, puisque ce n'est pas le roi qui doit se faire reconnaître après une période d'absence, mais ce sont les plus hauts représentants du peuple, les anciens, qui se chargent de lui offrir cette reconnaissance, cette déférence envers le pouvoir auquel ils se soumettent.

Plus précisément encore, les louanges chantées par les anciens au sujet de Tigrane sur le *p'andir* traitent de sa modération dans les désirs de la chair, de sa sagesse et de son éloquence, c'est-à-dire une qualité de troisième fonction et deux qualités de première fonction. L'instrument n'est donc pas enfermé dans la première fonction : même si nous nous doutons que c'est au roi Tigrane que sont adressés ces compliments, le texte ne le précise pas et nous devons considérer que c'est à Tigrane dans sa globalité qu'ils sont destinés. L'instrument n'est pas non plus trifonctionnel, puisque la fonction guerrière n'intervient pas dans le contenu de l'apologie royale du contexte proche.

³³⁵ Voir *ibidem*, I, 6 et 31 et HOEBURGER, F., « Correspondence between Eastern and Western Folk Epics », p. 25.

³³⁶ DURING, J., HASSAN, S. H. et DICK, A., « Santūr », donne pour origine linguistique l'araméen *psantria* ou l'accadien *pantura*, signifiant « harpe » ; **The New Grove Dictionary of Musical Instruments**, vol. I, p. 537, « Dala-fandir » ; TRANCHEFORT, F.-R., **Les Instruments de Musique dans le Monde**, vol. I, p. 182 et HONEGGER, M., **Dictionnaire du Musicien...**, p. 603 : « Pandûr ».

L'*Histoire de l'Arménie* porte donc des traces assez nettes de trifonctionnalité, avec un instrument de musique à cordes, qui, de façon originale, n'est pas joué par le personnage trifonctionnel central. Sa raison d'être n'est donc pas nécessairement liée aux trois fonctions comme nous en avons l'habitude jusqu'à présent, mais cette raison d'être n'en est pas pour autant moins réelle. Simplement, elle se situe ailleurs, puisque l'auteur ne se serait certainement pas encombré d'un instrument de musique dont l'inutilité n'aurait été que trop manifeste. Il se peut que l'attachement à une culture précédente, à un héritage culturel, ait pesé en faveur de la conservation de l'instrument de musique dans le récit. Mais rares sont les récits qui conservent des données qui encombrant la signification d'un mythe. Dans le meilleur des cas, ces données sont réorientées pour redevenir signifiantes ; sinon, elles disparaissent.

Si la société, que le roi est amené à diriger, se présente sous une forme trifonctionnelle, alors le contenu mythologique de la construction littéraire et intellectuelle aiderait le roi à exercer ou à confirmer son pouvoir dans la mesure où celui-ci lui est octroyé par les anciens, qui reconnaissent ses capacités à diriger, étant lui-même très bon dans les trois domaines fondamentaux.

II. 5. ii. David de Sassoun

L'épopée *David de Sassoun* est fortement comparable à l'*Histoire de l'Arménie* de Moïse de Khorène, mais en revanche, elle est une construction littéraire du XIX^e siècle, inspirée des récits populaires traditionnels arméniens. Sa forme finale est donc une compilation moderne de récits collectés par endroits et par moments, même si une rédaction globale de bon niveau intellectuel (poétique, mythologique, historique, etc.) a pu exister³³⁷. Voici les extraits qui concernent la musique dans *David de Sassoun* :

« Jean apporta la selle, tout en pensant en lui-même : / « Quand Mehèr mettait cette selle sur le dos du cheval, / Au moment où il serrait les courroies, / Il soulevait de terre les deux jambes de devant du cheval. » / Il continua de penser : « Si David soulève les jambes du cheval, / Qu'il aille se battre. / Qu'il ne les soulève pas, c'est qu'il ne peut pas y aller. » David plaça la selle sur l'échine du cheval, / Et quand il

³³⁷ GULBEKIAN, E., « The Attitude to War in 'The Epic of Sasoun' », p. 105. Le personnage profite d'une popularité assez grande encore de nos jours, une grande statue à son effigie se trouve devant la gare de la capitale arménienne Erevan ; il participe à la construction d'une identité nationale.

serra les sangles, / Il souleva de terre les quatre pieds du cheval à la fois. / Il dit ensuite à son oncle : / « Oncle, donne-moi la Croix des Batailles de Mehèr³³⁸. » / L'oncle lui répondit : « Cela, ce n'est pas moi qui peux te le donner. / Si tu en es digne, elle viendra d'elle-même sur ton bras. / Si tu n'en es pas digne, elle ne viendra jamais. » / Alors, sur un ordre de Dieu, / La Croix des Batailles descendit se fixer sur le bras de David. / David sortit, monta le cheval de son père, / Fit résonner le grand luth de son père, / Souffla dans le cor de son père, / Et fit une fois l'aller-retour jusqu'au palais. / Tout Sassoun s'était rassemblé là.

[...] David descendit de son cheval / Et baisa la main de son oncle, en lui disant : / « Mon oncle, bénis tous les soins que tu m'as donnés. » / Quand l'oncle Jean entendit ces mots, / Il fit jouer du grand luth de Mehèr, / Il fit battre du tambour de Mehèr, / Il fit sonner du cor de Mehèr. / Les jeunes femmes vinrent se grouper devant lui / Et dirent à David en chantant : / « *David, que ton absence ne soit pas longue et que tu nous reviennes vite ; / Que tu nous reviennes vite, David, notre frère ! / Jusqu'à présent, nous ne t'avons pas servi comme des brus ; / Désormais, nous te verserons l'eau sur les mains, David, notre frère ; / Nous te passerons les chaussures aux pieds, David, notre frère ; / Nous te tiendrons lieu de brus, David, notre frère.* »

[...] Au moment où David disait ces mots, / Sa grand-mère, la mère de Mehèr, Blondes-Tresses, / Sortit de son deuil.

Lors de la mort de Mehèr, / La grand-mère s'était enfermée à l'intérieur de sept chambres, / Et il y avait un domestique / Qui lui apportait à manger. / Ce jour-là, au moment où David sortit / Et fit jouer du luth de Mehèr, / Ce domestique était en train de porter à manger à la mère de Mehèr. / Quarante-Tresses lui dit : / « Mais, ... c'est le luth de Mehèr, dont le son vient frapper mon oreille ! / Qu'est-ce que cela veut dire ? » / Le domestique lui répondit : « Madame, vous n'avez pas encore compris ? / David a revêtu les vêtements de son père, / A ceint les armes de son père, / A monté le Poulain Djalali de son père ; / C'est le luth de son père qui résonne. / Il part en guerre contre le Mélik. » / Quand la mère de Mehèr entendit ces mots, elle quitta son deuil, / Se leva de son lit et dit : / « Mon vœu a été exaucé ; je sortirai de ma retraite. » / Elle alla se pencher à la fenêtre / Pour jeter un coup d'œil, et vit le jeune David / Au milieu de la place, assis sur le cheval de Mehèr. Elle cria : /

³³⁸ Mehèr est le père de David de Sassoun.

« Poulain Djalali. Que je meurs pour toi, Mouraz ! / David en fut fort surpris et se redressa. / Quarante Tresses continua : « *Poulain Djalali, / Mon David n'a plus de père, – tiens-lui lieu de père ; / Mon David n'a plus de mère, – tiens-lui lieu de mère ; / Mon David n'a plus de frère, – tiens-lui lieu de frère ; / Conduis mon David à la Source Lactée de son père ; / Que David descende de cheval et aille boire de l'eau. / Après cela, conduis mon David à la pierre de touche de son père ; / Que David frappe la colonne de son épée pour l'épreuve. / Poulain, je te confie mon David adolescent. »*

Le cheval écouta en inclinant la tête et répondit : « Très bien, grand-mère. » / La vieille femme s'adressa alors à David et lui dit : / « David, feu ton père a enseigné à son cheval / Tous les trucs et les moyens ; / Le cheval sait tout. » / David lui répondit : « Très bien, grand-mère », / Et il poussa le Poulain Djalali. »³³⁹

De cet extrait et d'autres éléments de l'épopée, nous dégagons les éléments suivants autour de David de Sassoun :

I / il devient roi de Sassoun, son ancêtre avait fondé la ville royale, il reconstruit le couvent qu'avait fondé son ancêtre et que le Mélik de Missir avait détruit ; il joue du grand luth et du cor de Mehèr au moment de partir attaquer le Mélik de Missir, après avoir reçu la protection divine (la Croix des Batailles) ;

II / il combat contre le Mélik de Missir et contre les troupes qu'il lui envoie, il revêt les armures de son père, étant le seul à pouvoir les porter, il monte le Poulain Djalali (déjà poulain de son père), étant le seul capable de le faire³⁴⁰ ;

III / il était berger, bouvier et chasseur, il utilise alors l'ancien arc de son père, étant le seul à pouvoir y tendre la corde facilement.

Le personnage semble donc construit littérairement autour des symboles des trois fonctions, mais le court extrait dont nous disposons pour synthétiser cette structure témoigne d'un fonds culturel propre très influent et varié : le christianisme s'y est immiscé et les luttes avec les tribus nomades environnantes ont certainement laissé des traces culturelles.

³³⁹ **David de Sassoun...**, chant III, « David de Sassoun », I^{ère} partie, « Lutte de David contre le Mélik du Missir », « Duel entre David et le Mélik du Missir », 7, 8 et 10, traduction de Frédéric Feydit.

³⁴⁰ Il ne faut pas oublier de prendre en compte ce qui est associé au Poulain Djalali au chant I, « Sanasar et Balthasar », I^{ère} partie, « Lutte contre le calife de Bagdad », 15 : une selle nacrée, l'Épée Fulgurante descendue des cioux, la Croix des Batailles, une armure complète avec bouclier, une lance, un arc, des flèches et un cor recourbé. Ceci montre bien que le Poulain Djalali est un attribut magique de deuxième fonction.

Le nom du héros est important, ce n'est pas un nom d'origine arménienne, même sous la forme « Davit ». Il fait référence au David biblique, ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où l'Arménie fut le premier Etat dans lequel la religion chrétienne prit le rang de religion d'Etat au début du IV^e siècle. Les influences indo-européennes sont également très présentes puisque l'Arménie constituait une zone tampon, objet des convoitises à la fois gréco-romaines et perses³⁴¹.

L'originalité du texte sur David de Sassoun réside dans la mention de plusieurs instruments de musique : le luth, le cor et le tambour, tous joués par David et tous hérités par ce dernier de son père Mehèr. Malheureusement, nous ne disposons pas des termes arméniens pour définir un peu mieux l'arrière-plan culturel et organologique des instruments de musique en question, bien qu'il ne doive pas être très différent du contexte culturel des instruments mentionnés dans l'histoire de Tigrane. Le peu d'informations que nous pouvons réunir se trouvent dans le reste du récit de *David de Sassoun*, notamment en ce qui concerne la trompette et la timbale, intégrées dans le corps d'une armée partant en guerre³⁴².

Le luth intervient également lorsque la princesse Khandouth envoie des troubadours vers David pour le séduire et le faire venir pour procéder à un mariage entre eux deux. Les troubadours sont chargés de vanter la princesse auprès de David, mais l'oncle Thoros les intercepte, leur fait croire qu'il est David et écoute le message que les troubadours ont à délivrer. Y voyant un danger pour David, Thoros les renvoie, non sans auparavant les avoir rossés et avoir détruit leurs instruments. Heureusement, David les croise sur leur chemin de retour, leur donne de quoi réparer leurs luths et leur demande de réitérer leurs propos au sujet de la princesse. Répondant à l'invitation, David se rend auprès de Khandouth³⁴³. Le contexte est donc celui de l'association de pouvoirs étrangers, par le biais d'un mariage, d'abord violemment refusé par l'oncle de David. Les troubadours sont les messagers de la princesse, ils ne peuvent porter correctement sa parole qu'en musique, ce qui ressemble à l'utilisation de la lyre prophétique grecque par Apollon ou Orphée. Ce

³⁴¹ GARSOÏAN, N., « Arménie », pp. 231 et 232. Déjà en 290, Grégoire l'Illuminateur, un Arménien de naissance, se convertit au Christianisme en Cappadoce, puis, revenu en Arménie, diffuse cette religion jusqu'aux plus hautes sphères de l'Etat. Le roi Tiridate II et la noblesse arménienne se convertiront peu après : SIMON, M. et BENOIT, A., **Le Judaïsme et le Christianisme Antique...**, p. 112.

³⁴² **David de Sassoun...**, chant III, « David de Sassoun », I^{ère} partie, « Lutte de David contre le Mélik du Missir », « Duel entre David et le Mélik du Missir », 15.

³⁴³ **David de Sassoun...**, chant III, « David de Sassoun », II^e partie, « David et Khandouth », 2.

qu'il n'est plus possible de dire au sujet d'un dieu christianisé est transposé aux êtres humains, qui prennent alors l'allure d'hypostases mythologiques³⁴⁴.

Précisons quels évènements se déroulent lorsque la musique retentit :

-David reçoit la Croix des Batailles de Mehèr (luth et cor),

-David demande la bénédiction des soins que son oncle Jean lui a prodigués (luth, tambour, cor),

-David part en guerre contre le Mélik et sa grand-mère cesse de porter le deuil (luth).

Parmi tous les instruments de Mehèr, le luth a un rôle plus déterminant dans l'extrait que nous avons relevé, car il est joué seul au moment où David part en guerre contre le Mélik et à partir de cela, la grand-mère de David quitte le deuil de son fils Mehèr. Ceci peut signifier que le roi défunt a trouvé un successeur.

Une structure est à nouveau envisageable, dans le sens où David vit une sorte d'intronisation royale que le luth accompagne à chaque étape : il reçoit la Croix des Batailles (II), il reçoit la bénédiction des soins, la guérison (III) et il prend les fonctions royales (I). Ces trois éléments, par leurs caractéristiques magique, religieuse et royale, sont également relatifs à la première fonction. Nous retrouvons l'arc qui accompagne le processus initiatique dans d'autres cultures indo-européennes³⁴⁵.

La première fonction chez David de Sassoun prend les deux aspects : politique (il est roi) et religieux (il réhabilite un couvent détruit par son adversaire). Le luth n'accompagne que l'aspect politique, il est absent du récit de la restauration du couvent. C'est pour cette raison qu'il participe au processus d'intronisation du roi David de Sassoun. Le texte répond au besoin de la construction nationale, au moment où l'Arménie cherchait un fondement, ou une origine plus politique que religieuse. Cela explique également pourquoi le cor est présent à côté du luth dans le contexte de la prise du pouvoir royal, qui a dû s'effectuer en majeure partie non par l'imposition d'une religion, mais plutôt par des luttes armées.

³⁴⁴ SERGENT, B., *Le Livre des Dieux, Celtes et Grecs, II*, p. 259.

³⁴⁵ *Idem*, « Arc ».

II. 6. Trèves : le personnage du bas-relief

Nous changeons ici à la fois de lieu géographique (nous quittons l'Arménie pour nous rendre en Allemagne) et de support, puisque nous sommes confronté maintenant à une source purement iconographique, ce qui n'est pas sans soulever de nouveaux problèmes : sur la pièce en question dans ce paragraphe, rien ne nous permet de dire si le sculpteur a voulu représenter un personnage particulier ou pas, et si oui lequel. Dans son commentaire³⁴⁶, G. Fleischhauer, à la suite de W. F. Volbach, analyse le personnage comme étant un « pantomime ». Nous ne pouvons pas nous contenter de cela. Ayant remarqué la lyre et l'épée, nous devons nous poser la question de savoir si un élément de troisième fonction peut également être présent et si les trois éléments combinés peuvent former un système signifiant.

Le bas-relief en question date du début du VI^e siècle de notre ère, il est originaire de Trèves, sur la Moselle, qui fut l'une des villes les plus importantes d'Allemagne, et dont la prédominance à la fin de l'Antiquité n'est plus à établir. Il aurait pu servir à décorer une armoire de la cathédrale saint Maximin³⁴⁷. Le document tel qu'il se présente aujourd'hui n'est peut-être pas entier dans le sens où les autres ivoires de la même époque présentent habituellement les personnages de plein pied. De plus, il manque un coin en bas à gauche, ce qui nous montre bien qu'il n'est pas complet, et l'irrégularité du bord inférieur nous montre qu'une partie manque sur toute la largeur.

Nous avons retenu ce bas-relief en raison des symboles qui y figurent et qui semblent se rapporter aux trois fonctions, à savoir :

I / la lyre ;

II / l'épée accrochée à la ceinture ;

III / la chevelure frisée (qui n'a rien de systématique dans le contexte culturel concerné, qui est très difficile à réaliser à cette dimension sur de l'ivoire et qui constitue donc un indice), pouvant faire référence au pelage des moutons (il faut

³⁴⁶ FLEISCHHAUER, G., **Etrurien und Rom**, p. 120 et illustration : figure 66, bas-relief en ivoire, 14 x 10,5 cm., Berlin Staatliche Museen n°2497. Voir aussi VOLBACH, W. F., **Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters**, p. 47 et planche 27, illustration 79. Nous avons repris la figure 66 de G. Fleischhauer pour notre illustration 8.

³⁴⁷ VOLBACH, W. F., **Elfenbeinarbeiten...**, p. 47.

vérifier ces éléments et vérifier également si la coiffe, par un symbolisme iconographique, pourrait participer à ce rappel de la troisième fonction³⁴⁸).

Nous n'avons pas réussi à savoir quel était le cadre précis dans lequel la scène était inscrite (nous ne disposons que de suppositions grossières), ni à identifier la plante dont les feuilles forment le contour du bas-relief (sont-ce des coquillages³⁴⁹ ?), ou encore à comprendre ce que le masque à trois faces pouvait signifier³⁵⁰, ce qui ne peut que nuire à l'aisance de l'interprétation générale.

Néanmoins, la composition insiste sur le chiffre trois : le masque tenu dans la main droite comporte trois faces³⁵¹ ; la lyre est tendue de trois groupes de cordes – dont le groupe central en comporte trois –, la coiffe est percée de trois rectangles verticaux.

Trèves étant devenue une résidence impériale au même titre que Milan, Rome ou Thessalonique, elle put profiter d'importants échanges commerciaux et culturels. Parmi les objets les plus courus, les ivoires prenaient la forme de plusieurs types d'objets, aux motifs décoratifs variés, tant chrétiens que païens³⁵², mais dans lesquels nous pouvons retrouver des critères esthétiques communs, comme la façon de représenter les yeux³⁵³.

³⁴⁸ *Ibidem*, pense que la coiffe prend la forme d'une couronne.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ Lors d'une discussion à ce sujet, le 2 novembre 2008, Guillaume Mongenet nous a donné plusieurs pistes de recherche intéressantes : sur les calendriers manuscrits et enluminés du Moyen-Âge, des personnages à trois têtes sont représentés en relation avec le mois de janvier. L'origine en est certainement la mythologie du dieu romain Janus, souvent représenté avec une tête à double visage. Dans la majorité des représentations enluminées, ce personnage est soit en train de manger, soit en train de présenter de la nourriture. Nous retrouvons donc un élément issu de troisième fonction.

Ces personnages tricéphales, en plus d'être représentés en début de calendrier, symbolisent de façon intrinsèque le temps, avec une face regardant le passé, l'autre le présent et la dernière l'avenir. Cette symbolique peut se retrouver sur le bas-relief qui nous occupe, en considérant que le visage tourné vers la gauche regarde le passé, celui tourné vers le centre le présent et celui tourné vers le haut le futur. Le personnage principal, tenant dans sa main gauche une représentation du temps, en serait un maître.

L'ivoire étant petit et l'espace de composition limité, il n'est pas impossible que l'auteur de ce bas-relief ait condensé les symboles qu'il avait empruntés à la mythologie, aux canons iconographiques de son époque et à sa culture personnelle.

³⁵¹ Dans une communication personnelle du 7 juillet 2008, Bernard Sergent propose d'interpréter les trois faces comme un rappel de la décapitation des trois fils de Nechta, mais à cette occasion, aucun instrument de musique n'est présent. D'autres possibilités sont à envisager en faisant intervenir Dagda et Lug, mais à ce jour, nous n'avons rien trouvé qui nous permette de mettre en relation ce masque à trois faces avec une attestation textuelle.

³⁵² COCHE DE LA FERTE, E., « Art Paléochrétien », pp. 51 à 53.

³⁵³ Comparer les yeux de notre bas-relief avec les yeux des personnages des illustrations *a*, *b* et *c* chez CAILLET, J.-P., « L'Origine des Derniers Ivoires Antiques », p. 8.



ill. 8

En plus du statut de ville impériale de Trèves jusqu'en 420³⁵⁴, qui lui valut de profiter d'un accès aux mouvements politiques et artistiques d'un temps, il faut tenir compte de tout ce qui concerne l'art de travailler l'ivoire : plusieurs villes partageaient un fort intérêt pour cette technique, dont Constantinople, Alexandrie ou encore Ravenne³⁵⁵. Ceci eut pour conséquence que la matière première, mais aussi les motifs iconographiques gréco-romains puis byzantins se répandirent en Europe. Parallèlement, l'iconographie d'Orphée était déjà bien représentée au Proche et au Moyen-Orient, mais elle avait aussi laissé des traces jusqu'au Sud de la Méditerranée, et même jusqu'au Sud de l'Angleterre (Newton-Saint-Loe, Somerset)³⁵⁶. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que nous retrouvions dans des sculptures nord-européennes de l'Antiquité tardive des thèmes empruntés à l'Antiquité orientale.

De plus, les personnages représentés sur les ivoires chrétiens de la fin de l'Antiquité portent souvent une toge comparable à celle de notre personnage, avec

³⁵⁴ A partir de cette date, ce sera Arles qui la remplacera : HEATHER, P., « The Western Empire, 425-76 », p. 2. Voir aussi CLEMENS, L., « Trier ».

³⁵⁵ GABORIT-CHOPIN, D., « Ivoire », p. 731 et CAILLET, J.-P., « L'Origine des Derniers Ivoires Antiques ».

³⁵⁶ Voir par exemple THIRION, J., « Orphée Magicien dans la Mosaïque Romaine. A Propos d'une Nouvelle Mosaïque d'Orphée Découverte dans la Région de Sfax » pour la Tunisie et STANTON, G. R., « The Newton-St.-Loe Pavement » pour l'Angleterre.

dans leur main gauche un codex³⁵⁷, souvent marqué d'une croix. De la main droite, ils font un signe de bénédiction. Un certain nombre de personnages portent dans la même main gauche un sceptre, symbole du pouvoir³⁵⁸. Ces personnages sont souvent des apôtres ou des saints localement connus³⁵⁹. Autrement dit, la principale raison pour laquelle ils sont représentés dans ces ivoires est leur rôle dans la diffusion la religion chrétienne et la volonté de montrer et d'affermir le pouvoir dont ils bénéficiaient par la même occasion.

Orphée, dans l'iconographie gréco-romaine³⁶⁰, tient sa lyre avec son bras gauche, il en joue avec un plectre dans sa main droite et assez tardivement, son instrument tend à prendre une forme rectangulaire verticale, celle de la cithare, surtout dans les mosaïques³⁶¹. La position des personnages sur les ivoires dont il est question ici est souvent la même que celle d'Orphée : de face, avec la jambe gauche légèrement pliée pour assurer un appui. La toge d'Orphée ressemble à ce que nous avons ici et le rôle d'Orphée est également le même : colporter une religion. Se pose alors la question : avons-nous affaire à un Orphée du Moyen Age ?³⁶² Le codex des apôtres est-il l'équivalent symbolique et iconographique (sous la forme d'un rectangle vertical) de la cithare d'Orphée ? Cette hypothèse, si elle s'avérait juste, pourrait trouver un écho au Danemark au XII^e siècle, dans une représentation de David, tenant un codex dans sa main gauche et un instrument à cordes dans sa main droite³⁶³ :



ill. 9

³⁵⁷ VOLBACH, W. F., *Elfenbeinarbeiten...*, nombreux exemples dans les figures 136 à 235.

³⁵⁸ *Ibidem*, exemples dans les figures 1 à 40.

³⁵⁹ CAILLET, J.-P., « L'Origine des Derniers Ivoires Antiques ».

³⁶⁰ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VII, 2, pp. 57 à 77.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 76, illustrations 170 et 171. Pour l'Angleterre, voir STANTON, G. R., « The Newton-St.-Loe Pavement », planche VII.

³⁶² Le personnage du bas-relief de Trèves a été comparé à Apollon, mais cette comparaison a été abandonnée : VOLBACH, W. F., *Elfenbeinarbeiten...*, p. 47, d'après *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1932, p. 16.

³⁶³ Illustration 9 : David, in : PANUM, H., « Harfe und Lyra im alten Nordeuropa », p. 23, figure 40, fresque de l'église d'« Aal b. Varde ».

En revanche, il faut bien souligner que si le bas-relief de Trèves représentait bien Orphée, ce serait d'une façon tout à fait unique : nous ne disposons d'aucun Orphée armé, ni d'aucun Orphée dont l'iconographie reprend les symboles des trois fonctions. Il n'y a aucune raison pour que nous trouvions ici les trois fonctions et l'instrument de musique comme clé herméneutique en faveur d'une lecture orphique. Si l'objectif du sculpteur était de faire un Orphée, qui profitait déjà d'un répertoire iconographique traditionnel bien établi, il n'aurait certainement pas procédé de la sorte. Mais, au vu de la proximité symbolique entre David et Orphée, revendiquée par les Juifs et les Chrétiens, il se pourrait que le personnage du bas-relief de Trèves soit également un David. Mais pourquoi porterait-il un masque à trois faces ? Ce masque ne ferait référence à aucun épisode précis de son histoire.

Bien sûr, tout ceci mérite vérifications et approfondissements, en convoquant de nombreuses pièces à convictions. Malheureusement, par manque d'arguments solides, nous n'avons pas l'occasion de le faire et nous devons laisser notre recherche à l'état d'esquisse.

II. 7. Milieux celtiques

Continuant notre route vers l'ouest, nous abordons les domaines celtiques. Les données sont parfois difficiles à analyser à cause des méthodes syncrétistes employées lors de la christianisation tant par les nouveaux convertis au christianisme que par les prêtres apportant la nouvelle religion. Toutefois, les activités des auteurs et des scribes étaient telles que de nombreux textes nous sont parvenus, certains personnages profitant même parfois de plusieurs biographies.

II. 7. i. Brigitte

Nous entamons ici l'étude des cas celtiques.

Nous ne disposons pas de textes anciens clairement trifonctionnels pour l'étude du personnage de Brigitte³⁶⁴. Il nous faudrait relire la notice complète sur Brigitte plus méticuleusement dans les *Acta Sanctorum*³⁶⁵ pour avoir une idée un peu plus nette de l'aspect trifonctionnel³⁶⁶ et de l'aspect musical de la Brigitte christianisée (qui n'est pas toujours la même que la Brigitte celtique), mais un premier survol ne nous a pas permis de déceler un passage traitant de la capacité musicale de la sainte. L'extrait le plus éloquent que nous ayons trouvé, qui est aussi celui qui nous a poussé à approfondir le cas de Brigitte, est une courte description faite par J. G. Frazer :

« En Angleterre on entretenait des feux perpétuels dans le temple d'une déesse que les Romains identifiaient à Minerve, mais dont le nom celtique aurait été Brigitte. Comme Minerve, Brigitte était la déesse de la poésie et de la sagesse ; elle avait deux sœurs du nom de Brigitte aussi qui protégeaient, l'une l'art d'appliquer les sangsues, l'autre, l'art de travailler le fer. Ce qui revient à dire que Brigitte était la patronne des bardes, des médecins et des forgerons. Or, à Kildare en Irlande, les religieuses de Ste Brigitte ont entretenu un feu perpétuel jusqu'à la suppression des monastères sous Henri VIII. Il n'est pas douteux qu'elles ne faisaient que conserver

³⁶⁴ Il existe tout de même des *Vies de Brigitte* en latin : Ó NÉILL, P. P., « Brigit (Brigid), St. » et DAVIES, W., « The Celtic Kingdoms », p. 238.

³⁶⁵ Sa fête est fixée au 1^{er} février, le texte relatif à la sainte est donc facile à retrouver, mais il est assez long et en latin.

³⁶⁶ PERSIGOUT, J.-P., *Dictionnaire de Mythologie Celtique...*, p. 41 et COOK, A. B., « The European Sky-God. VI. The Celts (Continued) », pp. 324 à 326.

ainsi, sous un nom Chrétien, l'ancien culte païen de Brigitte en sa qualité de déesse du feu ou patronne des forgerons. »³⁶⁷

Nous pouvons déduire une structure assez facilement, en considérant Brigitte comme :

I / une déesse de la poésie et de la sagesse ;

II / une protectrice, par l'art de travailler le fer, ce qui signifie « la forge » ;

III / une protectrice, par l'art d'appliquer les sangsues, ce qui équivaut à la pratique de la médecine.

Certes, la musique n'est pas vraiment citée, il s'agit ici de la poésie³⁶⁸, mais nous nous permettons de mentionner quand même Brigitte, afin de démontrer que le christianisme irlandais a pu s'accommoder d'une structure trifonctionnelle pour un personnage assez important dans l'hagiographie locale.

Un autre texte irlandais, résumant les qualités trifonctionnelles, précise que Brigitte est la fille de Dagda, le dieu celte musicien : « Brigit est décrite ainsi par le Glossaire de Cormac : « Brigit, la poétesse, fille du Dagda. C'est cette Brigit qui est la femme de science ou la femme de sagesse, c'est-à-dire la déesse que les poètes adoraient, parce que sa protection était grande et célèbre. Ce sont eux qui l'appellent de ce nom, la déesse des poètes, et ses sœurs étaient Brigit la femme de médecine et Brigit la femme de forge, à savoir les déesses, les trois filles du Dagda. C'est de ces noms que, chez tous les Irlandais, la déesse est appelée Brigit. Brigit est alors breoagait ou breoshaigit (« flèche de feu ») ». »³⁶⁹

Puis, d'autres variantes feront également part de la capacité de Brigitte de faire de la musique, mais en dehors d'un cadre trifonctionnel : elle joue de la flûte³⁷⁰ et ses activités de première fonction sont en lien étroit avec la musique : « Boand (la *Boyne*) est la sœur du Dagda, femme de son frère Elcmar (un autre nom d'Ogme). Il

³⁶⁷ FRAZER, J. G., *Le Rameau d'Or*, vol. I, p. 398, d'après Rhys, J., *Celtic Heathendom*, pp. 73 à 77 ; Joyce, P. W., *Social History of ancient Ireland*, I, pp. 260 et suivantes. Voir aussi les références bibliographiques ultérieures dans notre tableau synthétique en annexe.

³⁶⁸ La poésie relève clairement de la première fonction : « [...] la déesse Brigit dont l'une des nombreuses fonctions était de protéger les poètes. Tel est aussi un aspect des druides, qui passent pour avoir composé les chants accompagnant le sacrifice et les hymnes aux dieux ; partout, d'ailleurs, la poésie profane est sortie d'un art sacré » : VRIES, J. de, *La Religion des Celtes*, p. 47.

³⁶⁹ GUYONVARCH, C.-J., *Textes Mythologiques Irlandais I*, p. 135, d'après Stokes, W., *Three Irish Glossaries*, Londres, [Ed. : Willimas and Norgate], 1862, p. 8 ; *Cormac's Glossary*, Calcutta, [Ed. : O. T. Cutter], 1868, p. 23, voir le texte correspondant, avec des variantes mineures, du *Yellow Book of Lecan*, édité par Kuno Meyer, *Sanas Cormaic*, in : *Anecdota from Irish Manuscripts IV*, Halle, 1912, p. 15, § 150.

³⁷⁰ MILIN, G., *Le Roi Marc aux Oreilles de Cheval*, pp. 47 à 52.

a d'elle un fils incestueux du nom d'Oengus, l'Apollon celtique. Et c'est aussi sa fille puisque Boand est un autre nom de Brigit. Si les harpistes sont ses enfants, c'est bien parce qu'elle est la mère des trois dieux primordiaux et de tous les *filid*. La technique musicale recoupe et rejoint la théologie et les généalogies divines. Et la première harpe d'Irlande, celle qui contient toutes les mélodies, est la harpe du Dagda, le dieu-druide. »³⁷¹

Il s'agit précisément de Brigitte de Kildare, fondatrice d'un important monastère, qui tient parfois dans les légendes le rôle de mère, d'épouse ou de sœur des dieux³⁷² ou encore de mère des poètes. La relation qu'entretient Brigitte avec la musique pourrait nous servir à éclairer les autres triades : la musique n'est pour elle qu'une conséquence ou une spécification de la science et de la sagesse, à la suite de la poésie ; elle n'est pas un symbole en soi, mais plutôt l'extension du champ sémantique de la connaissance.

D'autres caractères trifonctionnels ont été relevés dans un hymne du VII^e siècle, dans lequel Brigide est invoquée « pour l'accès au *royaume* éternel, pour la victoire dans le *combat* contre les vices et les assauts des démons, pour l'extinction de tous les *désirs charnels* »³⁷³.

Brigitte est donc une médiatrice, aidant les fidèles qui le lui demandent, à accéder à un état de pureté conditionné par les trois fonctions : vie éternelle dans le royaume divin (I), paix (II) et abstinence sexuelle (III). Une originalité apparaît dans la troisième fonction, qui est définie comme « absence de sexualité », ce qui illustre à la fois l'impact de la mentalité chrétienne dans la structure trifonctionnelle et l'adaptation d'une structure préexistante dont la force et l'utilité ont été reconnues.

De plus, Brigitte est en relation avec les trois airs de musique (ceux qui provoquent le rire, les pleurs ou le sommeil)³⁷⁴. En effet, elle a trois fils : Goltraiges, Gentraiges et Suantraiges. Alors qu'elle était enceinte, elle entendait déjà les pleurs à

³⁷¹ LE ROUX, F. et GUYONVARCH, C.-J., *Les Druides*, p. 143.

³⁷² VRIES, J. de, *La Religion des Celtes*, p. 99 et GUYONVARCH, C.-J. et LE ROUX, F., *La Civilisation Celtique*, p. 187 à 188.

³⁷³ STERCKX, C., « Une Formule Païenne dans des Textes Chrétiens de l'Irlande Ancienne », p. 233. (C'est C. Sterckx qui souligne). D'autres auteurs ont mentionné la structure trifonctionnelle chez Brigitte, Brigide ou encore Brigit : REES, A. et B., *Celtic Heritage...*, p. 30 ; ELIADE, M., *Histoire des Croyanances et des Idées Religieuses*, vol. II, p. 143 ; VRIES, J. de, *La Religion des Celtes*, pp. 86 à 88 ; LE ROUX, F., « La Religion des Celtes », pp. 799 à 801 ; « Le Dieu Druide et le Druide Divin... », p. 360 ; GUYONVARCH, C.-J. et LE ROUX, F., *La Civilisation Celtique*, pp. 183 et 187 à 190 ; SERGENT, B., *Le Livre des Dieux...*, pp. 452 à 454, 459, 463 et 557 et COUSSEE, B., *Légendes et Croyanances en Avesnois*, pp. 90 et 91.

³⁷⁴ Les trois airs se retrouvent aussi dans les histoires de Lug et de Dagda (dans la *Seconde Bataille de Mag Tured*, §§ 53 à 74 et §§ 161 et 162, in : GUYONVARCH, C.-J., *Textes Mythologiques Irlandais I*, vol. I, pp. 51 et 52 et 58 et 59) et dans les cas de Craifne et de Fariab (nous mentionnerons ce dernier dans notre chapitre sur la réception du mythe de Lémek en islam).

cause des douleurs, puis elle riait à cause de sa joie et enfin elle éprouvait le sommeil dû à la fatigue engendrée par la troisième naissance³⁷⁵. Ces trois airs forment un mytheme dont nous retrouverons des traces jusque dans le monde arabe (voir notre paragraphe sur le *'ūd* de Fariabi au cours de l'étude de l'histoire des fils de Lémek dans le monde arabe), mais ce mytheme ne semble pas être trifonctionnel pour ce qui concerne les fils de Brigitte.

Mentionnons encore un petit texte sur Finan, qui mourut après être allé à Kildare dans l'église de Brigit : « [...] il raconta sa vision sur tout en général, et ce que Maedoc lui avait dit du début à la fin. Finan lui-même mourut le troisième jour, très heureux, ayant été guéri de ses maladies du corps, ayant triomphé sur le monde et le démon, et alla aux cieux. »³⁷⁶

Finan a donc eu accès à une connaissance approfondie, voire intégrale, digne de la science et de la sagesse de Brigit. Les raisons de son bonheur sont certainement dues à ce qu'il était venu chercher en ces lieux et ces raisons reprennent les attributions de Brigit dans le texte de J. G. Frazer pour la troisième fonction (la guérison des maladies par la médecine) ou dans l'hymne du VII^e siècle pour la première fonction (accès à l'au-delà) et pour la deuxième fonction (victoire sur le monde et les démons).

Brigitte est donc une construction trifonctionnelle assez tardive, comportant de nombreuses variantes, les unes attribuant les trois fonctions à une seule Brigitte et les autres à un groupe de trois Brigitte, le plus souvent des sœurs. Les textes qui la (ou les) mentionnent démontrent une grande liberté quant au traitement de sa mythologie. Le but n'est plus de faire une mythologie cohérente puisant dans les auteurs reconnus, mais de donner aux païens que l'on veut convertir au christianisme des références intellectuelles et morales nouvelles en utilisant des structures anciennes qu'ils sont censés déjà maîtriser (même si ce n'est qu'inconsciemment), afin de faciliter l'assimilation de la nouvelle religion par l'usage de repères mnémotechniques.

³⁷⁵ LE ROUX, F. et GUYONVARCH, C.-J., **Les Druides**, p. 143, d'après Meid, W., *Tain Bo Fraech*, in coll. : « Mediaeval and Modern Irish Series », n°22, Dublin, [Ed. : School of Celtic Studies et Dublin Institute for Advanced Studies], 1967 (revu en 1974, réimprimé en 1994 et 2006), pp. 4 et 5 et FROMAGE, H., « La Musique dans la Mythologie Celtique », pp. 8 à 10.

³⁷⁶ « Life of Maedoc of Ferns » II, LXXV, §§ 253 à 255, in : PLUMMER, C., **Bethada Náem nErenn, Lives of Irish Saints**, vol. II, p. 267, nous traduisons à partir du texte anglais.

II. 7. ii. Bres

Dans la culture celtique, les harpistes étaient souvent issus des classes sacerdotales, puisque leur art est une technique en relation avec l'autre monde : il faut être *filid*, devin ou poète, pour le pratiquer³⁷⁷.

Les frères Rees ont proposé une interprétation spécifique pour les Celtes, en suggérant l'existence d'une quatrième classe (à l'image de ce qui se passe à Rome ou en Inde pour certains cas), composée en grande partie par des artisans, parmi lesquels se trouvent des musiciens comme les flûtistes ou les tambourinaires. Dans cette classe, les plus habiles des artisans pouvaient prétendre au titre d'homme libre et parmi les musiciens de cette classe, seuls les harpistes pouvaient accéder à ce statut d'homme libre³⁷⁸ et changer ainsi de catégorie sociale. Les héros celtiques que nous aurons à traiter sont loin d'être des anonymes et leurs compétences en matière de musique a bien pu les amener à transcender leur fonction.

Beaucoup d'épopées indo-européennes expliquent une situation démographique et sociale particulière par l'issue d'une bataille ou d'une guerre entre deux peuples mythiques, divins ou pas. Chez les Celtes irlandais, il s'agit surtout de *La Bataille de Mag Tured (Do Chath Mhuighe Tuireadh Ann So)* et de *La Seconde Bataille de Mag Tured (Cath Maighe Tuireadh)*, narrant le combat entre les Túatha Dé Danann et les Fomoiré, malgré une alliance préalable³⁷⁹. Le panthéon celtique est bien représenté dans cette œuvre. Bres (ou Bress) est nommé roi en Irlande, alors que sous son règne, les Fomoiré oppriment les Túatha Dé Danann. Du côté des Túatha Dé Danann, Lug rentre en scène (nous le verrons au chapitre suivant), une bataille s'organise³⁸⁰. Le roi Bres est le fils de la déesse Irlandaise de première fonction, dont le nom est Ériu³⁸¹. Déjà avant la bataille, le roi Bres n'avait pas une bonne réputation :

³⁷⁷ LE ROUX, F. et GUYONVARCH, C.-J., **Les Druides**, p. 143 et MILIN, G., **Le Roi Marc aux Oreilles de Cheval**, pp. 62 à 66.

³⁷⁸ REES, A. et B., **Celtic Heritage...**, pp. 112 et 113, d'après MacNeill, E., *Early Irish Laws and Institutions*, Dublin, [Ed. : Burns Oates and Washbourne], pp. 94 et 95. Voir aussi du même auteur : « Ancient Irish law : the law of status or franchise », in : *Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. XXXVI, section C, December 1923, pp. 273 et 278 et suivantes. Voir aussi LE ROUX, F. et GUYONVARCH, C.-J., **Les Druides**, p. 143, qui nuance ces propos en en faisant une pratique assez tardive.

³⁷⁹ LE ROUX, F., « La Religion des Celtes », p. 787.

³⁸⁰ MACCULLOCH, J. A. et MÁCHAL, J., **The Mythology of All Races...**, pp. 24 à 28 et Ó CATHASAIGH, T., « Irish Literature: Saga », pp. 546 et 547.

³⁸¹ VRIES, J. de, **La Religion des Celtes**, pp. 136 et 158 à 164.

« Bres possédait ainsi la souveraineté comme on lui l'avait conférée. Mais les chefs des Túatha Dé murmuraient grandement contre lui parce qu'il ne graissait pas leurs couteaux et, quoiqu'ils le visitassent souvent, leurs haleines ne sentaient pas la bière. Ils ne voyaient pas non plus leurs poètes ou leurs bardes, ou leurs satiristes, ou leurs harpistes, ou leurs musiciens, ou leurs souffleurs de corne, ou les jongleurs ou leurs fous les amusant dans la maison du roi. Ils n'allaient pas non plus aux contestations de leurs athlètes. Ils ne voyaient pas leurs champions accomplir leurs exploits devant le roi, à l'exception d'un seul, Ogme, fils d'Étain. »³⁸²

Pour la première fois, il s'agit d'un personnage négativement trifonctionnel, puisque le roi Bres est l'objet de critiques dans les trois fonctions :

I / la cour royale ne comporte ni poète, ni barde, ni satiriste, ni harpiste, ni musicien, ni souffleur de corne, ni jongleur, ni fou ;

II / les chefs des Túatha Dé Danann ne vont jamais assister aux jeux sportifs avec les athlètes et les champions (cela peut signifier que les jeux n'ont plus cours) ;

III / Bres ne graisse pas les couteaux des chefs des Túatha Dé Danann, leur haleine ne sent pas la bière (cela ne signifie pas seulement que les chefs ne sont pas invités, mais que ce manque de nourriture et de boisson toucherait le peuple entier).

Bres est donc un personnage trifonctionnel, qui échoue dans chacune des trois fonctions : sa cour n'est pas à la hauteur (ce n'est pas un roi soucieux de son prestige), ses jeux sportifs ne sont pas fréquentés (il ne peut faire démonstration de force) et il ne donne ni à manger ni à boire à ses visiteurs (il est incapable de les nourrir ou tout simplement de donner).

Pierre Lévêque fait de Bres un dieu de troisième fonction, en relation avec Ogmha dans la deuxième et Nuada et Lug dans la première, car dans la suite du récit, Bres est déchu de son titre royal ; il proposera alors, afin de rester utile et important, de faire en sorte que les vaches d'Irlande donnent du lait et que les moissons soient bonnes³⁸³. Ceci n'empêche pas du tout notre interprétation trifonctionnelle de Bres. Bien au contraire, la déchéance de Bres prend tout son sens dans la mesure où il ne pouvait pas prétendre pouvoir remplir son rôle convenablement dans les trois fonctions simultanément.

³⁸² GUYONVARCH, C.-J., *Textes Mythologiques Irlandais I*, pp. 49 et 50, *Seconde Bataille de Mag Tured*, § 36 (« Cath Maige Turedh », manuscrit Harleian 5280). Georges Dumézil donne la traduction d'Arbois de Jubainville de ce même passage dans DUMEZIL, G., *Servius et la Fortune...*, p. 232.

³⁸³ LEVEQUE, P., « La Dépendance dans la Structure Trifonctionnelle Indo-Européenne », p. 57.

Les instruments de musique au sein de la première fonction ne sont pas uniquement des instruments à cordes : musiciens et souffleurs de corne sont aussi présents à la maison du roi, en plus des harpistes. Pour notre hypothèse, il aurait été plus facile de n'avoir que des harpistes. Mais il est clair que toutes ces activités sont liées entre elles, puisqu'elles participent au décorum royal, au même titre que la jonglerie ou la bouffonnerie³⁸⁴. Ici encore, le personnage trifonctionnel n'est pas le musicien. Ces deux éléments (1° l'intégration de la harpe dans un groupe beaucoup plus large de courtisans et 2° le personnage trifonctionnel plus auditeur que musicien) donnent l'impression que la relation entre la première fonction et l'instrument de musique à cordes s'est dissipée, dissoute, voire noyée dans un contexte culturel qui ne permettait pas à cette symbolique de prendre toute sa place. Nous avons vu que les trois fonctions en Irlande deviennent parfois quatre ou qu'il est difficile de décider s'il faut classer les forgerons dans la deuxième fonction (parce qu'ils fabriquent des armes) ou dans la troisième (puisque ce sont des artisans). Nous voyons de plus avec Bres que l'association de la musique à la première fonction, qui était évidente et explicite par exemple chez les Grecs, est beaucoup moins manifeste chez les Celtes.

Mais, comme l'a précisé Claude Lévi-Strauss, un élément mythologique disparaît s'il n'a plus de sens³⁸⁵ ; donc s'il est encore présent, c'est qu'il porte une signification au sein de la structure mythique. De plus, l'auteur insiste sur les harpistes, alors que, d'après nos catégories, ils pourraient être inclus dans le terme « musiciens », voire même dans celui de « bardes ». Cela signifie que les catégories des Celtes sont différentes et que les harpistes profitaient d'une faveur ou d'une situation particulière au sein de la cour royale. Certes, ils étaient très souvent harpistes en vertu de leurs compétences en divination et nous retrouvons ainsi la relation entre la lyre grecque, la prophétie et donc la première fonction. Mais les textes anciens ne le disent jamais, ce sont seulement les connaisseurs de la civilisation irlandaise qui s'en font l'écho. Ceci peut signifier deux choses : soit que cela était tellement évident pour les Irlandais qu'il ne leur serait jamais venu à l'esprit de le dire ; soit que nous, chercheurs modernes, forçons les choses avec pour

³⁸⁴ Au Moyen Age, les trompettes et autres instruments de la même famille sont très souvent présents aux côtés des rois : CLOUZOT, M., *Images de Musiciens*.

³⁸⁵ LEVI-STRAUSS, C., *Anthropologie Structurale Deux*, p. 315 et « Comment ils Meurent ».

simple argument les bribes de connaissances dont nous disposons et que nous comparons. Nous ne pouvons pas savoir si dans l'extrait qui nous occupe au sujet de Bres, l'association entre le jeu de la harpe et l'exercice d'un pouvoir (qu'il soit religieux ou politique), était consciente, désirée, signifiante et entretenue.

La situation particulière des harpistes au sein de la cour peut donc s'expliquer par la relation entre la harpe et le roi et par la symbolique de l'instrument de musique à cordes dans la pensée indo-européenne. Nous sommes ainsi en mesure de dire comment il se fait que des harpistes soient mis en valeur dans une cour royale indo-européenne, mais nous ne pouvons pas forcément expliquer les raisons symboliques, structurelles et idéologiques qui président à ce choix dans ces circonstances précises.

La situation sera la même pour Cúchulainn.

II. 7. iii. Lug Samildanach

Lug est le successeur de Bres sur le trône des Túatha Dé Danann. Sur le plan mythologique, on l'associe à Jupiter, Apollon³⁸⁶, Hercule, Mercure³⁸⁷ ou Wodan³⁸⁸. Il a déjà été établi que Lug participe à l'idéologie trifonctionnelle³⁸⁹.

Voici l'extrait qui se rapporte à Lug tentant de rentrer à Tara (la capitale) dans *La Seconde Bataille de Mag Tured* :

« Après Bres, Nuada fut à nouveau roi des Túatha Dé. En ce temps-là il fit pour les Túatha Dé à Tara un grand festin. Il y avait alors un autre guerrier qui approchait de Tara : son nom était Samildanach. Il y avait aussi deux portiers à Tara en ce temps-là : leurs noms étaient Gamal, fils de Figal, et Camall, fils de Riagall.

³⁸⁶ SERGENT, B., **Lug et Apollon** ; *idem*, **Le Livre des Dieux...**, pp. 56 à 58 (pour les aspects multifonctionnels et pour la triple série archer (ou champion ou héros) – aède (ou harpiste ou poète-historien) – médecin) et « Celto-Hellenica III : Achille et Cúchulainn », VI, *f* ; HOLLARD, D., « La Voix, la Lyre et l'Arc : Images de Lugus Sonore » et PERSIGOUT, J.-P., **Dictionnaire de Mythologie Celtique...**, pp. 132 et 133. SERGENT, B., « Celto-Hellenica VI : Hermès et Óengus », refuse dans sa conclusion la possibilité de comparer Lug et Mercure, comparaison qui avait été initiée par César lui-même, dans **CESAR, Guerre des Gaules**, livre VI, 13 à 18.

³⁸⁷ LE ROUX, F., « La Religion des Celtes », pp. 784 à 787.

³⁸⁸ VRIES, J. de, **La Religion des Celtes**, pp. 58 à 62 et 157 à 164 et VRIES, J. de, « La Religion des Germains », p. 755.

³⁸⁹ DUMEZIL, G., **Naissance de Rome...**, pp. 167 et 168 ; **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, « Talismans symboliques des fonctions », p. 25, d'après Hull, V., « The four jewels of the T. D. D. », in : *Zeitschrift für Celtische Philologie*, XVIII, 1930, pp. 73 à 89 ; **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 225 à 234 ; VRIES, J. de, **La Religion des Celtes**, pp. 162 et 163 ; LE ROUX, F., « La Religion des Celtes », p. 784 ; LEVEQUE, P., « La Dépendance dans la Structure Trifonctionnelle Indo-Européenne » ; MILIN, G., **Le Roi Marc aux Oreilles de Cheval**, pp. 71, 72 et 78.

Quand l'un d'eux était là, il vit une troupe extraordinaire venir vers lui. Devant elle marchait un jeune guerrier aimable et beau, avec un équipement de roi.

Ils dirent au portier d'annoncer leur arrivée à Tara. Le portier dit : « Qui est-ce ? ».

« C'est Lug Lonnandslech, fils de Cian, fils de Diancecht, et d'Eithne, fille de Balor. Il est fils adoptif de Tallan, fille de Magmor, roi d'Espagne, et d'Eochaid le Rude, fils de Duach ».

Le portier demanda à Samildanach : « Quel art pratiques-tu ? Car personne ne vient sans art à Tara ».

« Pose-moi des questions », dit-il, « je suis charpentier ». Le portier répondit : « Nous n'en avons pas besoin, nous avons déjà un charpentier, Luchtai, fils de Luachaid ».

Il dit : « Questionne-moi, ô portier, je suis forgeron ». Le portier lui répondit : « Nous avons déjà un forgeron, Colum Cualeinech aux trois nouveaux procédés ».

Il dit : « Questionne-moi, je suis champion ». Le portier lui répondit : « Nous n'avons pas besoin de toi. Nous avons déjà un champion, Ogme, fils d'Ethliu ».

Il dit à nouveau : « Questionne-moi, je suis harpiste ». « Nous n'avons pas besoin de toi. Nous avons déjà un harpiste, Abhcan, fils de Bicelmos, que les hommes des trois dieux choisirent dans les *síde* ».

Il dit : « Questionne-moi, je suis héros ». Le portier lui répondit : « Nous n'avons pas besoin de toi. Nous avons déjà un héros, Bresal Echarlam, fils d'Aochaid Baethlam ».

Il dit alors : « Questionne-moi, ô portier, je suis poète et je suis historien ». « Nous n'avons pas besoin de toi. Nous avons déjà un poète et un historien, En, fils d'Ethaman ».

Il dit : « Questionne-moi, ô portier, je suis sorcier ». « Nous n'avons pas besoin de toi. Nous avons déjà des sorciers : nombreux sont nos sages et nos gens ayant des pouvoirs ».

Il dit : « Questionne-moi, je suis médecin ». « Nous n'avons pas besoin de toi. Nous avons Diancecht pour médecin ».

Il dit : « Questionne-moi, je suis échanton ». « Nous n'avons pas besoin de toi. Nous avons déjà des échantons, Delt, Drucht et Daithe, Tae, Talom et Trog, Gleí, Glan et Glesí ».

Il dit : « Questionne-moi, je suis bon artisan ». « Nous n'avons pas besoin de toi. Nous avons déjà un artisan, Credne Cerd ».

Il dit à nouveau : « Demande au roi s'il a un seul homme qui possède tous ces arts et s'il en a un je n'entrerai pas dans Tara ».

Le portier alla dans le palais du roi et lui raconta tout : « Un jeune guerrier est venu à la porte de l'enceinte. Il s'appelle Samildanach, et tous les arts que ta maison pratique, il les possède à lui tout seul, si bien qu'il est l'homme de chaque art et de tous ».

Il dit alors qu'on allât lui chercher le jeu d'échecs de Tara, et il gagna la partie. Il fit l'enclos de Lug. Mais si c'est à l'époque de la guerre de Troie que furent inventés les échecs, ce n'est pas à ce moment-là qu'il vint en Irlande puisque c'est en même temps que se produisirent la bataille de Mag Tured et la destruction de Troie.

On raconta cela à Nuada. « Qu'il entre dans l'enceinte », dit-il, « car jamais homme semblable à lui n'a pénétré dans cette forteresse ».

Le portier le fit passer alors devant lui. Il entra dans la forteresse et il s'assit sur le siège des sages car il était sage en chaque art.

La grande pierre pour laquelle il fallait les efforts de quatre-vingts jougs, Ogme la traîna à travers la maison, si bien qu'elle fut devant Tara, à l'extérieur. Il portait ainsi un défi à Lug. Lug la jeta en arrière et elle fut sur le sol de la maison royale. Il jeta le morceau qu'Ogme avait placé devant elle, à l'extérieur, à côté de la maison royale, si bien que ce morceau fut entier.

« Qu'on nous joue de la harpe », dirent les troupes. Le jeune guerrier joua alors un refrain de sommeil aux troupes et au roi la première nuit. Il les jeta dans le sommeil depuis cette heure-là jusqu'à la même heure du jour suivant. Il joua un refrain de sourire et ils furent tous dans la joie et la gaieté. Il joua le refrain de tristesse, si bien qu'ils pleurèrent et se lamentèrent.

Quand Nuada vit les nombreux pouvoirs du jeune guerrier, il réfléchit s'il ne pourrait pas les délivrer de l'esclavage dans lequel ils étaient tenus par les Fomoire. Ils tinrent donc conseil à son propos. L'avis auquel se rangea Nuada fut de changer de siège avec le jeune guerrier. Samildanach alla donc sur le siège du roi et le roi se tint debout devant lui pendant treize jours. »³⁹⁰

Trois catégories de qualifications trifonctionnelles interviennent pour définir
Lug :

³⁹⁰ GUYONVARCH, C.-J., *Textes Mythologiques Irlandais I*, pp. 51 et 52, *Seconde Bataille de Mag Tured*, §§ 53 à 74 (« Cath Maige Turedh », manuscrit Harleian 5280).

1° l'état de Lug à son arrivée :

I / il est de souche royale et équipé comme un roi ;

II / il arrive comme un guerrier ;

III / il est jeune, aimable et beau ;

2° la liste de ses compétences :

I / c'est un harpiste, un poète, un historien, un sorcier et un médecin ;

II / c'est un forgeron, un champion et un héros ;

III / c'est un charpentier, un échanton et un artisan ;

3° les moyens de la reconnaissance de son pouvoir :

la troisième fonction n'est pas représentée, à moins qu'elle ne soit incluse dans la périphrase « car il était sage en chaque art », mais ceci serait très étonnant car cette expression rappelle davantage la première que la troisième fonction. Sinon, la deuxième fonction prend la suite avec la pierre qu'Ogme avait placée pour lui lancer un défi. Enfin, la première fonction conclut l'épisode, puisque Lug joue les trois airs de la harpe ; à l'issue de la visite et des épreuves, il prend la place du roi pendant treize jours afin de prendre la tête d'une armée efficace contre les Fomoiré.

La place de la harpe dans la liste des compétences ne permet pas de préciser dans quelle mesure elle est en relation avec telle ou telle autre notion habituellement symbolique de la première fonction. En revanche, c'est avec la harpe que Lug conclut sa démonstration de force et convainc Nuada de lui céder la place sur le trône et de le laisser prendre la tête des Túatha Dé Danann. Cela nous rappelle Ulysse, qui dut utiliser sa lyre pour se faire reconnaître de Pénélope afin de recouvrer son pouvoir à Ithaque. Le fait que la guerre de Troie soit mentionnée et que les événements de la bataille de Mag Tured soient considérés comme contemporains de ceux de Troie, nous pousse à soupçonner fortement que l'auteur du texte que nous sollicitons avoue presque explicitement la similitude entre les deux personnages et la reprise du personnage d'Ulysse pour construire celui de Lug.

Lorsqu'Ulysse rentra à Ithaque, il dut remédier à une situation dans laquelle les prétendants à la main de Pénélope (et incidemment au trône) exerçaient un pouvoir exploitant les sujets et les richesses du royaume. De la même façon, lorsque Lug prend la tête des Túatha Dé Danann, c'est pour mettre fin à une situation

d'esclavage. Les scènes de reconnaissance de la royauté et de (re)prise du pouvoir se déroulent toutes deux lors d'un festin³⁹¹.

L'utilisation de l'instrument de musique est donc la même dans *La Seconde Bataille de Mag Tured* et dans l'*Odyssée*, elle rentre parfaitement dans le cadre de la première fonction. Et comme c'était le cas pour Brigitte, aucun des trois airs magiques de la harpe ne répond à une préoccupation trifonctionnelle, ces trois airs sont à rattacher ensemble à la première fonction³⁹².

Par ailleurs, la représentation de lyre la plus anciennement attestée dans le domaine celtique, récemment découverte dans l'Aisne, entre Soissons et Reims, date du V^e ou du IV^e siècle avant notre ère ; il s'agit d'une pendeloque funéraire, qui représente de façon stylisée le dieu lieur Lugus, dont les jambes forment les bras de la lyre. D. Gricourt et D. Hollard³⁹³, à juste titre, insistent sur son aspect de dieu lieur, puisque la pendeloque comporte une chaîne reliant les deux bras de Lug et que sa tête est symbolisée par un anneau. Une autre représentation, datant du I^{er} siècle avant notre ère, trouvée en Haute-Marne, nous montre un Lugus avec une lyre dessinée dans et par ses cheveux³⁹⁴. Déjà en 1934, Georges Dumézil avait mis en évidence la présence de la corde à lier dans la première fonction³⁹⁵.

Avec tous ces éléments, la question de la relation entre la lyre et la ligature se pose obligatoirement. En guise d'approche, nous pourrions avancer que parmi les éléments constitutifs de la lyre, le plus important est certainement la corde. La relation s'expliquerait alors par le fait que le liage ou la couture se basent sur le même vocabulaire (ce qui n'a rien d'étonnant jusqu'ici), et ce même vocabulaire est repris pour désigner l'enchaînement des poésies ou encore la tension des cordes des instruments de musique³⁹⁶. Nous disposons donc d'arguments étymologiques et philologiques pour procéder au rapprochement entre la conceptualisation

³⁹¹ HOMÈRE, *L'Odyssée*, chant VIII, 62 à 103 et surtout chant XXI, 404 à 434.

³⁹² Aux §§ 161 et 162, les trois airs reviennent, mais sous les doigts de Dagda, lors d'une phase magique de l'affrontement.

³⁹³ GRICOURT, D. et HOLLARD, D., « Lugus, Dieu aux Liens : à Propos d'une Pendeloque du V^e siècle avant J.-C. Trouvée à Vasseny (Aisne) ». Le pendentif est au musée de Soissons.

³⁹⁴ Statuette de 25 cm. de haut, trouvée à Euffigneix, in : GRICOURT, D., HOLLARD, D. et PILON, F., « Le Mercure *Solitumaros* de Châteaubleau (Seine-et-Marne) : Lugus Macrophtalme, Visionnaire et Guérisseur », d'après BLANCHET, A., « Le Torse celtique d'Euffigneix », in : *Monuments et Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, vol. 31, 1931, pp. 19 à 22.

³⁹⁵ DUMEZIL, G., *Ouranós-Váruņa...*, pp. 49 à 57.

³⁹⁶ GRICOURT, D. et HOLLARD, D., « Le Dieu Celtique Lugus sur des Monnaies Gallo-romaines du III^e Siècle », pp. 232 et 233, d'après BADER, F., « Le liage, la peausserie et les poètes-chanteurs Homère et Hésiode : la racine *seh₂- « lier » », in : *Bulletin de la Société Linguistique de Paris*, vol. 85, n°1, 1990, pp. 2 et 3, 32 à 34 et 36 à 48.

mythologique d'un dieu lier et sa représentation iconographique et symbolique. Mais ceci ne nous explique pas en quoi la lyre peut être symbolique de l'action de lier et de quelle façon le héros ou le dieu est amené à s'en servir. La représentation de la lyre dans les jambes ou dans les cheveux³⁹⁷ pose aussi un problème d'interprétation assez difficile, tellement ces originalités sont inattendues et tant ces variantes semblent éloignées l'une de l'autre.

Nous proposons l'hypothèse suivante pour expliquer la place de la lyre dans les jambes de Lugus sur la pendeloque de Vasseny : de même que les bras supportent la chaîne, les jambes supportent la lyre : ainsi, il y a un parallélisme explicite pour dire que la lyre de Lugus participe à la notion de ligature. Pour ce qui est de la lyre dans les cheveux, nous n'avons trouvé aucune explication convaincante à ce jour, mais nous signalons néanmoins que pour fabriquer les cordes de son *kantélé*, Väinämöinen utilise des cheveux³⁹⁸.

Dans la première version de *La Bataille de Mag Tured*, Lug est endormi par Craiftine jouant de la harpe³⁹⁹, nous verrons ci-dessous ce qui concerne précisément ce personnage. Nous signalons simplement la promiscuité entre ces deux personnages, ce qui nous amène à ne pas les considérer trop indépendamment l'un de l'autre.

³⁹⁷ PONT-HUMBERT, C., *Dictionnaire des Symboles, des Rites et des Croyances*, p. 309, à l'article « Nœud/lien », précise que les cheveux sont la matière habituelle des liens magiques. Nous verrons ci-dessous, avec Väinämöinen, que l'instrument de musique peut également comporter des cordes en cheveux.

³⁹⁸ *Le Kalevala...*, chant 44, vers 167 à 334, vol. II, pp. 318 à 323.

³⁹⁹ GUYONVARCH, C.-J., *Textes Mythologiques Irlandais I*, pp. 61 et 62, *Bataille de Mag Tured*, §§ 11 et 19 et 20 (« Do Chath Mhuighe Tuireadh Ann So », manuscrit 24 P 9 de la Royal Irish Academy de Dublin, folios 65 à 97).

II. 7. iv. Craiftine

Dans *La Bataille de Mag Tured* (à ne pas confondre avec la seconde bataille que nous avons précédemment citée au sujet de Lug), nous trouvons le personnage de Craiftine, jouant de la musique pour tenir Lugh endormi :

« Craiftine le harpiste dit : « Je chanterai de la musique et de douces mélodies aux armées si bien que je les mettrai dans une torpeur de sommeil après qu’elles se seront couchées dans des lits jusqu’au moment du lever le lendemain matin. Je ferai chaque jour de la mélodie et du divertissement à mon maître. Après cela j’irai au combat et j’y tuerai une foule innombrable. »

[...] Ils en firent ainsi. On construisit la belle maison neuve pour le festin des nobles des Túatha Dé Dánann autour de Lugh et de Nuadha. On servit à Lugh la bière brillante et guérisseuse, si bien que l’homme dont il a été prophétisé fut ivre et joyeux. Ils lui jouèrent ensuite de leurs harpes et de leurs cornemuses, et de leurs merveilleuses orgues étrangères, si bien que le guerrier royal s’endormit de l’abondance de musique qui l’entourait. On apporta ensuite à Craiftine sa harpe ; il dévoila les neuf cordes et le sage joua jusqu’à ce que le guerrier fût reposé, calme et endormi. Alors les gens vinrent pour enchaîner le héros. Ils enchaînèrent et ils lièrent solidement le héros royal sans qu’il s’en aperçût.

Les troupes se levèrent ensuite, toutes prêtes, en même temps, pour livrer la bataille autour du roi suprême, c’est-à-dire autour de Nuadha. Craiftine le harpiste resta à veiller Lugh au Long Bras. On proclama alors la bataille de leur part contre les Fomoiré et les quadruples bataillons se dressèrent follement et violemment les uns contre les autres. Lugh se réveilla de son profond sommeil. »⁴⁰⁰

Nous comprenons donc Craiftine de façon trifonctionnelle, puisque :

I / c’est un sage, qui joue d’une harpe à neuf cordes devant le guerrier royal Lugh ;

II / il joue et endort les soldats, dont le guerrier royal Lugh, lors d’un festin-piège ;

III / il joue pour divertir son maître dans l’abondance d’un festin-piège arrosé de bière brillante et guérisseuse.

⁴⁰⁰ *Idem.*

Le micro-récit se déroule en plusieurs étapes : annonce du plan d'attaque, beuverie, musique, sommeil de Lugh, sa mise aux chaînes et enfin la bataille en elle-même. Le rôle de Craiftine est précisément de tenir Lugh endormi alors que d'autres l'enchaînent : il ne participe pas explicitement à sa mise aux chaînes. Cette dernière a lieu après l'enivrement et l'écoute de musique sur des instruments variés (harpes, cornemuses, orgues), dont l'identité des joueurs n'est pas indiquée. Le nombre des cordes de la harpe de Craiftine est précisé, elle en a neuf : ce chiffre revêt certainement une symbolique, dont l'importance n'est pas très grande pour ce qui nous occupe, mais qui pourrait être comparable à la symbolique du nombre de cordes de la lyre d'Hermès ou de celle d'Orphée.

Rappelons que cette péripétie est incluse dans un macro-récit de la bataille de Mag Tured. Cela implique que si Lugh est cité, il faut prendre en compte l'arrière-plan littéraire et mythologique de ce personnage. A ce point du récit de la bataille dans la première version, Lugh est en relation étroite avec la fonction royale, même s'il n'est pas encore roi à la suite de Nuadha, c'est pour cela qu'il est qualifié de « guerrier royal » ou de « héros royal ». Dans *La Seconde Bataille de Mag Tured*, Lug est trifonctionnel avec la compétence musicale, dans une description qui, remise dans l'ordre chronologique du récit, intervient avant la bataille qui fait l'objet de notre extrait. Nous retrouvons par ce moyen le contrepois de la compétence de Lug lieu : il utilise la corde, mais c'est par la corde qu'il est neutralisé : c'est à la fois sa force et sa faiblesse.

Le même argument, mais en sens inverse, nous pousse à considérer que Craiftine joue de la harpe au sein de la première et de la seconde fonction puisqu'il en joue pour calmer un « héros (II) royal (I) ». Il en joue aussi dans la troisième fonction puisqu'il joue lors de ce que nous pourrions appeler un « festin (III)-piège (à nouveau II) ».

La harpe est donc de façon originale associée aux trois fonctions, au sein d'un système dont l'objet est la neutralisation de Lugh dans le déroulement de son accession au trône :

I / il ne peut plus prétendre à la royauté et la légitimité de Nuadha (le « roi suprême ») s'en voit renforcée ;

II / il ne peut pas participer à la bataille ;

III / tout cela à cause d'un festin dont il n'a pas pu anticiper les conséquences, autrement dit qu'il n'a pas pu maîtriser.

La harpe vient annoncer à Lugh que son temps n'est pas encore venu. Craiftine est l'exécuteur de cette annonce. Lugh connaît ainsi non seulement un ralentissement dans le processus de son accession à la royauté, mais en plus par un moyen trifonctionnel. Craiftine, pour avoir des chances de battre Lugh, a été amené à utiliser une structure de moyens trifonctionnels. Sa harpe est le moyen d'expression de toutes les compétences requises pour la réussite de son action. Narratologiquement, il intervient comme un opposant à Lugh et à sa prise de pouvoir ; le récit prend des teintes d'ultime combat initiatique de Craiftine, en trois phases quasi-simultanées. Le genre littéraire est explicitement mythologique.

Dans une autre tradition, plus tardive (du XVI^e siècle), Craiftine joue lui aussi les trois airs (celui du rire – *gen-traige* –, celui des pleurs – *goll-traige* – et celui du sommeil – *suan-traige* –) sur sa harpe. Le texte commenté⁴⁰¹ est trop long pour être cité, mais il nous signale la même originalité que le texte précédent concernant Craiftine (la harpe intervient dans les trois fonctions), puisque dans le cycle mythologique du roi Labraid, Craiftine joue des airs sur sa harpe pour l'aider à avancer dans trois domaines :

I / recouvrer la royauté en retrouvant la parole ;

II / battre l'armée ennemie en endormant les soldats pendant l'attaque de la forteresse de Dind Rig, en Leinster (air du sommeil) ;

III / se marier avec Moriath en endormant sa mère qui la surveillait en permanence (air du sommeil).

Ainsi, Craiftine participe à un processus trifonctionnel, mais là encore, nous ne pouvons pas dire que les trois airs correspondent chacun à une fonction idéologique propre. Narratologiquement, il intervient comme un adjuvant de sa propre montée en puissance ; le récit ne prend pas l'aspect d'un combat initiatique,

⁴⁰¹ MILIN, G., *Le Roi Marc aux Oreilles de Cheval*, pp. 92, 93 et 97 à 102, d'après le *Panegyrique de Saint Colomba (Amra Choluimb Chille)*, in : Stokes, W., « The Bodleian Amra Choluimb Chille », (= GUYONVARCH, C.-J., *Textes Mythologiques Irlandais I*, « Cath Maige Turedh »), texte irlandais et traduction anglaise, in : *Revue Celtique*, t. XX, 1899, pp. 30 et suivantes et 428 et suivantes et d'après J. Vendryès, « La destruction de Dind Rig », in : *Etudes Celtiques*, VIII, 1, 1958, pp. 14 à 16.

mais plutôt d'épreuves d'accomplissement successives et distinguées dans le temps. Il s'agit plutôt d'un mode d'écriture de type *story-telling*.

Dans le même texte, l'opposition entre le son et le silence (qui ressortait de l'analyse du récit mythique de la construction de la lyre par Hermès dans l'*Hymne Homérique* à Hermès – voir notre chapitre sur Hermès) est reprise, puisque Craiftine est amené à jouer de la harpe devant le roi exilé Labraid, devenu muet. Par ce geste, le roi retrouve la parole et par conséquent la possibilité de reprendre le pouvoir royal duquel son mutisme l'avait éloigné. Ceci ne signifie pas pour autant que la tortue d'Hermès, muette, symbolise à cette occasion l'incapacité d'occuper ou d'exercer la royauté, mais plutôt que la prophétie grecque ne peut être pratiquée qu'en usant d'objets sonores. Il en va de même pour la royauté irlandaise : elle passe par la parole, voire par la musique, qui n'est finalement qu'une extension de la parole. L'usage de la lyre grecque dans la prophétie répond à la même symbolique d'extension de la parole.

La mythologie autour de Craiftine connaît une subtilité : il est écrit plusieurs fois qu'il est amené à reconstruire sa harpe. Pour ce faire, il emploie du bois issu d'un arbre détenant (protégeant presque) un secret au sujet du roi (le fait qu'il ait des oreilles de cheval, par exemple) ; une fois sa harpe terminée, elle est en mesure de divulguer le secret⁴⁰². Le harpiste se fait alors satiriste, mais il ne cesse de ne dire que la vérité.

⁴⁰² MILIN, G., *Le Roi Marc aux Oreilles de Cheval*, pp. 85 à 87 (d'après Whitley Stokes (texte irlandais et traduction anglaise), « Mythological Notes », in : *Revue Celtique*, t. II, 1873-1875, pp. 197 à 199) et 89 et 90 (d'après l'*Histoire [des poètes] de l'Irlande (Foras Feasa ar Eirinn* que l'on traduit en anglais *History of Ireland*), terminé en 1640 (Londres, 1723), édition Dinneen (texte irlandais et traduction anglaise), publiée in coll. : « Main Series », n°2, 1899, [Ed. : Irish Texts Society], pp. 172 à 175).

II. 7. v. Cúchulainn

La mythologie relative à Cúchulainn est assez conséquente mais aussi relativement dispersée dans les textes anciens, le plus important étant le « Táin Bó Cúailnge » : la *Razzia des Vaches de Cooley*⁴⁰³, qui n'est pas sans rappeler la razzia des vaches des Virārta dans le *Mahābhārata* ou encore le vol du troupeau d'Apollon par Hermès, que nous avons étudiés ci-dessus. Les chercheurs ont décelé au sujet de Cúchulainn quelques triades fonctionnelles⁴⁰⁴. Le héros, fils du dieu Lug, est, par certains aspects, comparable à Hercule⁴⁰⁵, Achille⁴⁰⁶, Ulysse⁴⁰⁷, Bellerôphon⁴⁰⁸, Prométhée⁴⁰⁹ ou encore à Batradz⁴¹⁰ ; c'est un guerrier qui reprend beaucoup de traits indo-européens⁴¹¹. D'autres relations ont été établies entre le « Táin Bó Cúailnge » et l'histoire des Nibelungen, en tissant des liens entre Cúchulainn et Siegfried, Hagen ou encore Gunnar dans la mythologie scandinave⁴¹².

En revanche, Cúchulainn n'apparaît jamais avec un instrument de musique dans les mains dans les **Textes Mythologiques Irlandais I** de C.-J. Guyonvarc'h, ni dans le « Táin Bó Cúailnge ».

Nous prendrons comme source principale une compilation moderne de la geste de Cúchulainn⁴¹³, afin de mettre en avant le fait que le personnage est bâti en

⁴⁰³ GUYONVARCH, C.-J., « La Razzia des Vaches de Cooley (version du *Lebor na hUidre* et du Livre Jaune de Lecan), Texte traduit du Moyen-Irlandais », (ce texte date des alentours du V^e siècle) ; résumé de la trame dans LE ROUX, F., « La Religion des Celtes », pp. 824 et 825. Pour une vue d'ensemble sur le personnage mythologique de Cúchulainn : PERSIGOUT, J.-P., **Dictionnaire de Mythologie Celtique...**, pp. 56 à 61 ; MACCULLOCH, J. A. et MÁCHAL, J., **The Mythology of All Races...**, pp. 139 à 158 et MAC CANA, P., « Celtic Religion: an Overview », p. 1494.

⁴⁰⁴ Par exemple : SERGENT, B., « Celto-Hellenica III : Achille et Cúchulainn », pp. 149 et 155, d'après REES, A. et B., **Celtic Heritage...** ; LE ROUX, F. et GUYONVARCH, C.-J., **Les Druides**, p. 111 et Le Roux, F., « La Conception de Cúchulainn. Commentaire du texte », in : *Ogam*, XVII, 1965, p. 405.

⁴⁰⁵ LE ROUX, F., « La Religion des Celtes », pp. 816, 825 et 826.

⁴⁰⁶ SERGENT, B., « Celto-Hellenica III : Achille et Cúchulainn » et Ó CATHASAIGH, T., « Irish Literature: Saga », p. 548.

⁴⁰⁷ VRIES, J. de, **La Religion des Celtes**, p. 264.

⁴⁰⁸ SERGENT, B., « Celto-Hellenica II: Cúchulainn et Bellerophôn ».

⁴⁰⁹ CAREY, J., « A British Myth of Origins? », p. 29.

⁴¹⁰ WADGE, R., « King Arthur: A British or Sarmatian Tradition? », p. 205.

⁴¹¹ DOOLEY, A., « Táin Bó Cúailnge ».

⁴¹² HODGES, J. C., « The Nibelungen Saga and the Great Irish Epic », avec les sources antérieures. Voir aussi LE ROUX, F., « La Religion des Celtes », p. 837, pour la relation entre les mythologies irlandaise et galloise.

⁴¹³ ROTH, G., **La Geste de Cúchulainn...** A la lecture de la compilation moderne, nous avons pu constituer le tableau de synthèse en formant une ligne complète pour chaque événement. Certes, il sera bon de revenir aux textes anciens (ce que G. Roth ne permet pas de faire en omettant de signaler ses sources), afin de voir dans quel contexte une triade fonctionnelle peut s'insérer : cela donne du sens à la fois à la triade et au contexte. Enfin, si construction il y a de la part de G. Roth, elle est motivée par des arguments valables d'un point de vue littéraire et cette construction nous met à disposition une recension parmi d'autres du mythe de Cúchulainn. Cette compilation souffre seulement d'être motivée par un besoin de type scientifique, alors qu'un compilateur de l'Antiquité cherchait certainement plutôt à répondre à un besoin mythographique.

grande partie selon les critères trifonctionnels. Si nous regroupons les éléments fonctionnels les plus importants relatifs à Cûchulainn (tous ceux que nous avons précisés sont dans notre tableau synthétique en annexe, présentés plutôt en qualité d'hypothèse qu'en qualité de théorie), nous obtenons la répartition suivante :

I / les rois, druides, bardes et bouffons diront ses exploits ; il devient le disciple de la sorcière Scathach ; le dieu Lugh l'aide dans son combat contre la Morrigan ; le druide Cathbad veille sur lui pour lui faire oublier le son de la harpe de la sorcière Marfa ; il se réfugie dans la Vallée du Grand silence avec des druides pour écouter des chants qui le protégeront ;

II / les guerriers diront ses exploits ; il combat contre l'Amazone Aïffé ; il combat la Morrigan ; les filles de Catalin simulent le bruit de la bataille pour tromper Cûchulainn ; il se réfugie dans la Vallée du Grand Silence pour fuir le combat ;

III / les conducteurs de chars diront ses exploits ; il exige de l'Amazone Aïffé qu'elle lui donne un fils ; il guérit les plaies de la Morrigan ; il reste dans la salle des Festins à Emania avec de la musique et des femmes ; il se réfugie dans la Vallée du Grand Silence pour festoyer avec des femmes, dont Niameh, qu'il aime.

Lisons maintenant les textes en rapport avec la musique :

« Quand le héros parvint au donjon d'Emania, les hommes l'acclamèrent et les femmes lui firent fête. Puis chantres et harpeurs le ravirent de leurs lais dans la Salle des Festins, inondée de soleil. Conor cherchait par tous moyens à garder près de lui le Champion du royaume. Il avait ordonné carrousses et récits pour séduire Cûchulainn et mater sa fureur. Cathbad et ses disciples avec trois fois cinq femmes devaient entourer le héros, charmer sa pensée et ses sens.

[...] Il entend des plaintes de femmes ; des mourants proclament son nom ; tous (croit-il) invoquent son aide. Lors le son d'une harpe vient frôler son oreille : il reconnaît le lai mystérieux ! C'est la douce musique de Marfa la Sorcière qu'entendent ceux qui vont mourir. Il comprend que bientôt ses yeux cesseront de voir le soleil.

L'une des filles de Calatin a pris figure de corbeau et tournoie autour de sa tête, croassant des propos moqueurs. Elle l'invite à sortir, à sauver Dun Dalgan que saccagent les Irlandais. En vain le Champion se dit-il qu'il est dupe d'un sortilège, pourtant une force l'entraîne : il veut saillir contre ses ennemis.

Cathbad et tous ses compagnons ont grand' peine à le maintenir, car il est forcené par le lai de la harpe et la lutte que voient ses yeux.

« Si tu restes trois jours encore, explique le druide à Cûchulainn, sans aller au combat, maléfices et charmes auront épuisé leur vertu. Conall le Triomphant viendra à ton secours, le royaume sera sauvé, et l'univers entier sera plein de ton nom. »

Alors les femmes et les bardes forment cercle autour du héros, tâchant à bercer son esprit et à le divertir des pensers qui le hantent.

[...] Environ le déclin du jour, Conor fit semondre Cathbad, son fils Ganann et tous les druides. Emer la Blonde s'en vint aussi, avec Niameh, fille de Celthair, que Cûchulainn aimait depuis le jour maudit où il avait féru Conlach et causé la mort de l'enfant.

« Oyez, leur dit le roi, ce qu'il convient de faire pour détourner Cûchulainn du péril : conduisez-le à Glen-na-Boar, la Vallée du Silence sourd. Quand tous les taureaux de l'Irlande mugiraient à l'entrée, nul cri ne monterait aux oreilles du héros ou de quiconque l'accompagne. Menez-y Cûchulainn, et restez près de lui pour le distraire par vos chants tant que les sortilèges garderont leur vertu, c'est-à-dire trois jours encore !

- O Conor ! dit Cathbad, nos efforts failliront à le persuader, quelque chose qu'on fasse !

- Eh bien ! qu'Emer s'y rende avec toutes ses femmes, les harpeurs et les bardes !

- Non, répliqua Emer, ma présence serait vaine. Je n'ai guère place au cœur de Cûchulainn. Que Niameh l'accompagne ; c'est elle que le héros chérit en ce moment. Il ne saura pas refuser si la femme qu'il aime le convie à le suivre. » »⁴¹⁴

La harpe apparaît donc trois fois dans le cycle de Cûchulainn, à la suite de l'affrontement avec la sorcière Marfa : la première fois, c'est lors du retrait dans la Salle des festins à Emania pour calmer la fureur de Cûchulainn : ce sont des musiciens du même camp que Cûchulainn qui jouent ; lors de la deuxième apparition de la harpe, il est précisé que la musique que jouait la sorcière Marfa lui est restée dans l'oreille et qu'elle risque de le faire mourir en le convainquant de revenir au combat ; la troisième apparition de la harpe, c'est lorsque les proches de Cûchulainn

⁴¹⁴ ROTH, G., *La Geste de Cûchulainn...*, « Le Crépuscule du Héros », XVI. « Les Filles de Calatin », pp. 138 à 142, extraits.

tentent de l'emmener dans la Vallée du Silence : les harpes et les chants de ses compagnons de guerre seront alors un argument de poids pour le convaincre.

Cûchulainn n'est donc pas musicien, mais le jeu de la harpe lui fait un effet intense, pour son bien comme pour son malheur. Ceci ne va pas sans rappeler l'effet bénéfique de la lyre de David sur les crises spirituelles de Saül, nous verrons ci-dessous ce qu'il en est. Les trois apparitions de la harpe dans le cycle de Cûchulainn partagent le point commun de s'insérer dans le récit d'un affrontement entre Cûchulainn et la sorcière Marfa. En effet, même si le premier extrait ne le dit pas, Cûchulainn est dans cet état de fureur parce qu'il vient de se battre contre la sorcière.

Il se pourrait que les interventions de la harpe dans le récit, répondant au nombre trois, composent une structure fonctionnelle. Mais en réalité, il est plus facile de commencer à interpréter chacune de ces interventions comme étant en elle-même déjà trifonctionnelle :

-L'objectif de la première intervention est de mater la fureur de Cûchulainn (II), de le séduire par les sens à l'aide des femmes (III) et de le séduire par l'esprit à l'aide d'un druide et de ses disciples (I).

-Lors de la deuxième intervention, il est rappelé que si Cûchulainn retourne au combat dans les trois jours, il en mourra. Une des filles de Calatin tente de le tromper en lui faisant reprendre les armes (II) ; femmes (III) et bardes (I) l'entourent pour l'en empêcher, ce qui constitue aussi une lutte en soi. Ainsi, l'objectif de la sorcière est de lui faire reprendre le combat et l'objectif des femmes et des bardes en est tout le contraire.

-La troisième intervention constitue le dernier recours pour sauver le Champion. Dans la Vallée du Silence, Cûchulainn ne pourra plus entendre la musique de la sorcière. C'est une décision du roi (I), engageant à lutter contre les sortilèges (I) avec l'aide des bardes (I) et des femmes (III), tout en s'éloignant de l'endroit où se tient le combat (II). La Vallée du Silence constitue un lieu magique, s'y rendre relève donc du sortilège, meilleur moyen de lutter et de résister contre un sortilège.

Chaque intervention de la harpe répond à un besoin trifonctionnel. Lors de chaque intervention, les trois fonctions sont présentes, et à chaque fois, l'une d'elles est mise en avant. Regroupés, les besoins auxquels répond la harpe peuvent aussi former une superstructure, puisque la première mention est liée au besoin de calmer ou de séduire Cûchulainn (III), la deuxième au besoin de l'empêcher de retourner au combat (II) et la troisième au besoin de lutter contre les sortilèges par un sortilège (I).

Plus qu'un symbole de première fonction, la harpe dans la compilation moderne de la geste de Cûchulainn constitue un marqueur trifonctionnel à plusieurs niveaux. Il faudrait maintenant charger les spécialistes de vérifier si dans les textes anciens ces trois moments sont aussi clairement mis en relation les uns avec les autres et si la harpe prend la même place dans le récit du combat entre Cûchulainn et la sorcière Marfa.

II. 7. vi. Tristan

Le mythe de Tristan et Iseut a été la source d'une littérature très étendue, mais très fréquemment parcellaire. Les sources dont nous disposons ont été rédigées entre les XII^e et XIV^e siècles, à base de traditions rassemblées dès le IX^e siècle. Les rédacteurs les plus connus du mythe de Tristan sont Thomas de Bretagne (1170-1173), Bérout (vers 1180), Marie de France (1160-1170), Eilhart d'Oberg (fin XII^e siècle), Frère Robert (1226), Gottfried de Strasbourg (1200-1210, texte inachevé et continué par Ulrich von Türheim entre 1230 et 1235 et par Heinrich von Freiberg vers 1290). Un texte original supposé (l'*Estoire*, XII^e siècle) est perdu⁴¹⁵.

Tristan, dans la lignée des héros indo-européens, a été comparé à Oengus (avec des caractéristiques trifonctionnelles)⁴¹⁶, Indra, Héraclès⁴¹⁷, Sigurdr, Thórr, Völundr⁴¹⁸ ou encore, rien que dans l'espace européen et dans des récits en lien avec la musique, à Lug, Cûchulainn, Guenièvre et Orphée⁴¹⁹. D'autres chercheurs ont tenté de démontrer que Gottfried de Strasbourg avait utilisé des sources perses (l'histoire de Wîs et Râmîn d'après Gorgâni)⁴²⁰, mais nous démontrons par notre

⁴¹⁵ Pour tout ce paragraphe : KERTH, T., « Tristan, Legend of » ; MERMIER, G., « Tristan, Roman de » ; JACKSON, W. T. H., « German Literature: Romance » et « Gottfried von Strassburg » ; PARADIS, F., « Tristan et Yseut » ; PASTRE, J.-M., « Gottfried von Strassburg, fin XIII^e s. » et BAUMGARTNER, E., *Tristan et Iseut...*, pp. 7 à 13.

⁴¹⁶ MILIN, G., *Le Roi Marc aux Oreilles de Cheval*, pp. 71, 72 et 78, d'après Marie de France, *Lai du Chèvrefeuille*, 112 et 113 ; Gottfried von Strassburg, *Tristan*, 3505 à 3684 et Eilhart von Oberg, *Tristrant*, 4530 à 4545.

⁴¹⁷ PASTRE, J.-M., « Gottfried von Strassburg, fin XIII^e s. », p. 600.

⁴¹⁸ BOYER, R., « Frère Robert, La Saga de Tristram et d'Ísönd, Notice », p. 1525.

⁴¹⁹ SCHOEPERLE, G., *Tristan and Isolt...*, vol. II, pp. 334 à 338, 427, 528 à 545.

⁴²⁰ UNGER, M., « The Persian Origin of 'Parsifal' and 'Tristan' », qui cite Zenker, R., « The Tristan Legend and the Persian Epic of Wîs and Râmîn », in : *Researches into Romance*, 1911. Voir aussi le roman en traduction française : GORGÂNI, *Le Roman de Wîs et Râmîn*, et l'introduction d'Henri Massé, pp. 8 à 12 ; puis les commentaires : HANAWAY, W. L. Jr., « Wîs U Râmîn (Vis and Râmîn) » ; MINORSKY, V., « Wîs-u-Râmîn, a Parthian Romance (Continued) » ; « Wîs-u-Râmîn, a Parthian Romance (Conclusion) » ; « Wîs-u-Râmîn (III) » ; « Wîs-u-Râmîn (IV) » et BOYCE, M., « The Parthian *Gōsān* and Iranian Minstrel Tradition ». Ces trois derniers auteurs donnent comme origine non pas la Perse, mais la Parthie. M. Boyce rajoute de plus des relations philologiques entre Râmîn et Isfendiar.

travail que les sources idéologiques et structurelles sont en réalité bien plus larges, profondes et anciennes.

Selon les sources, Tristan joue de la harpe, de la *rote* ou du *crwth*⁴²¹. Ces instruments sont très proches, ils appartiennent toutefois à deux sortes d'instruments à cordes, à savoir au type de la harpe et au type du luth (avec un manche). Tristan montre son amour pour Iseut par l'enseignement et la musique⁴²². L'instrument de musique dans les mains de Tristan répond à une problématique spécifique, que nous pensons pouvoir rattacher à l'idéologie trifonctionnelle indo-européenne ; mais il ne faudrait pas en déduire qu'il s'agit de la seule problématique dans laquelle cet instrument intervient en Europe de l'Ouest aux XII^e et XIII^e siècles⁴²³.

Il a été remarqué que si Iseut joue de la harpe devant Tristan, c'est pour calmer sa mélancolie et sa douleur. Cet épisode est comparable à celui décrivant David jouant devant Saül pour le calmer (nous analyserons la version biblique ci-dessous). Le texte biblique a même pu servir de base pour l'histoire de Tristan et Iseut⁴²⁴.

Mais revenons sur chacune des versions dans l'ordre chronologique de leur rédaction. Nous développerons différents points, qui semblent importants pour chaque auteur, en relation avec la question de la musique dans les trois fonctions ; cela pourrait avoir comme conséquence l'impression que les auteurs ont traité le mythe de Tristan de façon très variable. En réalité, si nous mettons en valeur

Dans le texte de Gorgâni lui-même, il apparaît que Râmîn est de famille royale et qu'il deviendra roi à la fin du récit (I), que c'est un guerrier (II) et que tout le récit raconte l'histoire de son amour avec Wîs (III). Cependant, ceci n'est qu'une vue globale et aucune formulation concise dans le texte ne nous permet de confirmer cette impression. Mais Râmîn joue aussi de la harpe et deux choses méritent d'être soulignées à ce sujet :

1^o le jeu de la harpe par Râmîn a un effet sur les rochers : ils remontent à la surface de l'eau (GORGÂNI, **Le Roman de Wîs et Râmîn**, § 214, p. 196 et § 217, p. 199) : nous retrouvons les effets de la lyre d'Orphée ou de celle d'Amphion sur les pierres ;

2^o une fois devenu roi, Râmîn est également reconnu comme étant un initiateur dans le domaine musical, voir *ibidem*, § 505, p. 466 : « Râmîn fut roi de bon renom, et bon vivant. Nul ne fut si glorieux en royauté que lui ni aussi musicien que lui, dans le loisir : voyez donc comme il a bien établi la harpe ! nul n'a découvert mieux que cette création ; ce qui montre qu'il fit une harpe excellente, c'est qu'on l'a dénommée « harpe râmînienne ». »

Nous ne pouvons cependant pas considérer que la harpe de Râmîn participe à la progression de l'intrigue.

⁴²¹ PEATE, I. C., « Welsh Musical Instruments ». La rote a été remplacée peu à peu par la harpe lors des invasions successives : STOOKES, S., « Before the Conquest », p. 288.

⁴²² JACKSON, W. T. H., « German Literature: Romance », p. 454.

⁴²³ Nombreux exemples dans PAGE, C., « Music and Chivalric Fiction in France, 1150-1300 ».

⁴²⁴ CLOUZOT, M., **Images de Musiciens...**, pp. 259 à 261, d'après Lacroix, D. et Waqter, P. (éditeurs scientifiques), *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, in coll. : « Le Livre de Poche, Lettres Gothiques », n°4521, Paris, 1989, [Ed. : Librairie Générale Française], pp. 224 à 227 et le *Roman de Tristan et de la demoiselle*, manuscrit du XV^e siècle conservé à Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2537, folio 103.

certaines idées chez un auteur, cela n'implique pas que cette idée soit absente chez les autres auteurs. Nous ne prétendons pas faire un travail de synthèse sur Tristan et nous préférons varier les lectures pour avoir un large éventail d'interprétations à la fin de ce chapitre. Ainsi, nous essaierons de donner pour chaque auteur un élément d'interprétation différent, plutôt que de répéter ce que nous pourrions retrouver dans toutes les versions du mythe.

II. 7. vi. a. Tristan chez Thomas de Bretagne

Chez Thomas d'Angleterre, les éléments qui nous permettent d'établir une construction en trois points sont étalés sur une longue partie de la composition⁴²⁵ :

I / Yseut envoie un joueur de vielle pour tenir Tristan informé de son état et le faire venir ;

II / Tristan et Kaherdin participent avec brio aux jeux à la cour du roi d'Angleterre : escrime, lutte, sauts, joutes, lancers d'armes, vengeant leur honneur ;

III / Tristan et Yseut sont animés d'un amour mutuel.

Chez Thomas d'Angleterre, Tristan n'est pas vraiment musicien. Le système trifonctionnel que nous avons dégagé semble un peu forcé, il ne tourne autour d'aucune idée directrice, et s'étend sur tout le long du récit : aucun épisode n'est spécifiquement, ou ponctuellement, trifonctionnel. Ce qui tiendrait lieu de troisième fonction dans notre proposition est également bien maigre, puisqu'il s'agit plus de l'argument principal que d'un symbole participant à une interaction avec les deux premières fonctions. Nous ne pouvons donc pas dire que Thomas d'Angleterre s'est basé sur la structure tripartite indo-européenne pour construire son personnage littéraire de Tristan.

Tristan, même s'il n'est pas harpiste dans le texte de Thomas, revêt un déguisement de lépreux, dans un épisode qui sera souvent repris par les auteurs suivants. Il joue de la crécelle devant Yseut qui ne le reconnaît pas dès le premier abord : « Il se donne exactement l'allure d'un lépreux, et puis prend un hanap de bois que la reine lui avait donné la première année de leur amour ; il y met une grosse

⁴²⁵ Thomas, *Tristan et Yseut*, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 129 à 212.

bille de buis et se fabrique une cliquette de lépreux. Il se rend à la cour du roi et s'installe près de l'entrée, car il brûle d'observer et de savoir ce qui se passe à la cour. Il ne cesse de quémander et d'agiter sa cliquette, il ne recueille cependant aucune nouvelle qui puisse réjouir son cœur. Un jour, le roi célébrait une fête ; il se rendit à l'église principale pour y entendre la grand-messe. Il venait de sortir du palais : la reine le suivait. L'apercevant, Tristan lui réclama l'aumône, mais Yseut ne le reconnut pas. Et Tristan la suit, agitant sa crécelle, l'appelant à haute voix et lui demandant l'aumône pour l'amour de Dieu, sur un ton pitoyable et fort émouvant. Les serviteurs se moquent cruellement de lui, tandis que la reine poursuit son chemin. L'un le bouscule, l'autre le pousse, ils le jettent hors du cortège, un autre le menace, un autre encore le frappe. Il les suit, et leur demande qu'au nom de Dieu ils lui donnent un petit quelque chose. Aucune menace ne le décourage. Tous en sont importunés, mais ils ne savent pas à quel point il est dans le besoin ! Il les suit jusqu'à l'intérieur de l'église, criant et agitant son hanap. Yseut s'arrête, tout excédée, elle le regarde d'un air de colère, et se demande ce qu'il a pour vouloir ainsi s'approcher d'elle. Elle finit par apercevoir le hanap qu'elle reconnut, et à l'élégance de sa silhouette, à son allure, à sa stature, elle comprit que c'était Tristan. »⁴²⁶

Ceci nous prouve que l'épisode de la crécelle est indépendant, il n'est pas en relation directe avec la capacité de Tristan de jouer de la harpe : l'un va sans l'autre. Nous pouvons en conclure que l'épisode du déguisement en lépreux est à distinguer de notre problématique et que la crécelle n'est pas considérée dans le cycle de Tristan comme un instrument de musique, mais comme un outil de signalement, ce que le contexte de son utilisation confirme explicitement.

Yseut, de son côté, joue de la musique pour faire mémoire de son amour auprès de Tristan⁴²⁷, élément qui sera repris par ailleurs pour symboliser par la musique la relation mutuelle entre Tristan et Yseut. Nous passons de suite aux versions suivantes, bien plus intéressantes pour ce qui nous occupe.

⁴²⁶ *Ibidem*, « Fin du roman », 1927 à 2008, pp. 176 à 178, traduction de Christiane Marchello-Nizia.

⁴²⁷ *Ibidem*, « Le Mariage », 987 à 1064, pp. 150 à 152.

II. 7. vi. b. Tristan chez Bérout

Tout au long du récit de Bérout, nous trouvons des éléments représentatifs des trois fonctions (voir notre tableau en annexe pour les références précises) :

I / Tristan est de souche royale, il est le neveu du roi Marc, Iseut est mariée avec le roi ; Tristan se réconcilie avec le roi, qui lui autorise l'accès à sa chambre ; Tristan s'échappe en sautant du haut de la chapelle ; Marc, ayant rejoint les amants dans la forêt, profite de leur sommeil pour échanger son anneau avec celui d'Iseut ; Tristan rend Iseut à Marc, elle lui donne son anneau, Marc lui donne de l'argent ; Iseut fait réunir tout le monde pour prêter serment ;

II / Tristan a tué le Morholt ; l'amour de Tristan et Iseut pourrait conduire à une guerre avec les trois félons (Godoïne, Ganelon et Denoalain) ; Tristan perd du sang d'une ancienne blessure dans la chambre du roi, leur amour est démasqué, grâce à un piège ; Gouvernal lui apporte des armes ; Gouvernal tue l'un des trois félons ; Marc échange son épée avec celle de Tristan ; Marc chasse les trois félons de son royaume ; Tristan porte Iseut sur son dos pour traverser le gué ; les trois félons sont expulsés de la cour ; Tristan tue Denoalain par l'épée et Godoïne avec son arc ;

III / Iseut, vierge, aime Tristan ; elle a guéri sa blessure ; Yvain le lépreux reçoit Iseut pour la punir, mais la remet à Tristan ; Tristan chasse à l'arc avec Husdent en lui apprenant à ne pas aboyer ; le breuvage d'amour bu par Tristan et Iseut ne fonctionne plus au bout des trois ans ; Tristan donne à Iseut son chien Husdent ; Tristan se déguise en mendiant et lépreux, il se poste près du gué ; le contenu du serment est que seuls Marc et Tristan ont été entre ses jambes.

L'idée sous-jacente d'un Tristan trifonctionnel est bien plus avérée chez Bérout que chez Thomas. Chaque fonction peut être tour à tour symbolisée par un grand nombre d'attributs, de représentations ou d'actions. L'idée qui permet de faire la synthèse de tous ces symboles est celle du rapport à la royauté et à la loyauté chez Tristan : ils s'y rapportent tous et ils participent à l'avancée de l'intrigue, basée avant tout sur l'amour qui anime Tristan et Iseut, mais qui trouve le moyen de sa réalisation dans cette quête de la royauté par la loyauté. Pour y parvenir, les héros doivent suivre des épisodes ayant trait aux trois fonctions, afin que la réalisation de leur quête soit entière et sans réserve. Le paradoxe réside dans la mort des amants, qui empêche tout épanouissement de cette royauté, du moins sur la terre. Il en va d'une autre manière si nous considérons que le mythe de Tristan a vécu dans un

contexte où le christianisme avait un impact considérable et que la royauté dans l'au-delà était un thème important de cette religion.

Il n'existe pas de mention de la harpe dans le Tristan de Béroul qui nous est parvenu (il nous manque en effet la fin), mais l'épisode du déguisement en lépreux avec l'utilisation de la crécelle est bien présent : « Tant que j'étais en bonne santé, j'avais une amie bien courtoise. C'est à cause d'elle que j'ai attrapé ces gros boutons. Elle me fait sonner nuit et jour cette crécelle, dont le bois, à force, s'est usé, et dont le bruit assourdissant frappe tous ceux à qui je demande l'aumône pour l'amour de Dieu, le Créateur. »⁴²⁸ L'absence de la harpe peut être due à deux raisons : soit Béroul n'a pas jugé utile de la mentionner, soit elle était mentionnée dans la partie perdue (la fin) du texte de Béroul.

II. 7. vi. c. Tristan chez Marie de France

Le texte du *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France est assez court (118 vers), cela nous permet d'avoir assez facilement une vue globale et d'en tirer les éléments fondamentaux. Dans le cadre d'une lecture trifonctionnelle, nous avons retenu que :

I / Tristan est mis à l'écart du royaume de Marc à cause d'une dénonciation calomnieuse ; il revient à la cour ; il sait bien jouer de la harpe, il compose un lai pour préserver les mots de l'oubli ;

II / Tristan s'expose à tous les dangers, au péril de sa vie ; les barons sont convoqués à Tintagel et Tristan en profite pour rejoindre le cortège ;

III / Tristan aime la reine, il se cache dans la forêt, chez les paysans et les pauvres gens, il transmet un message à la reine en le gravant sur une branche de coudrier.

La structure fonctionnelle que nous avons établie montre que Tristan est banni, menacé et qu'il doit se cacher. Dans un second temps, Tristan tente de renouer un contact avec la société et de reprendre la place où il vivait, à savoir dans l'entourage du roi. Pour y parvenir, il écrit à la reine, qui le reconnaît et lui fait

⁴²⁸ Béroul, *Tristan et Iseut*, 3761 à 3768, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, p. 102, traduction de Daniel Poirion.

intégrer à nouveau la cour. Tristan alors joue de la harpe et compose un lai afin de ne pas oublier, mais également afin de ne pas se faire oublier.

C'est par la musique que Tristan pérennise sa place auprès du roi ; c'est bien de cette façon que Marie de France nous le présente, puisque la seule mention du Tristan musicien et compositeur se trouve tout à la fin de son texte, alors que l'intrigue a déjà trouvé sa résolution : « Pour la joie qu'il avait éprouvée à revoir son amie, grâce au bâton qu'il avait gravé, à la demande de la reine, pour préserver les mots de l'oubli, Tristan, qui jouait bien de la harpe, composa un nouveau lai. Je vais vous le nommer sans plus tarder : on l'appelle *Gotelef* en anglais, *Chèvrefeuille* en français. Telle est la véritable histoire du lai que je viens de vous raconter. »⁴²⁹ L'instrument de musique n'intervient pas pour faire revenir Tristan à la cour, mais il lui permet d'en confirmer le bien-fondé et d'entretenir la mémoire de sa place dans cette cour. Indirectement, la harpe de Tristan est liée à la première fonction.

II. 7. vi. d. Tristan dans La Folie de Tristan, version d'Oxford

La Folie de Tristan dans la version dite d'Oxford est une œuvre conservée sur un manuscrit qui reprend une partie du *Tristan* de Thomas d'Angleterre (vers 1422 à 3241), à laquelle est adjoint le texte de *La Folie*⁴³⁰ ; mais, comme nous avons pu le remarquer, Thomas ne montre pas explicitement une volonté de construire son Tristan selon une structure trifonctionnelle. C'est dans *La Folie de Tristan* qu'un auteur a intégré à la fois des structures tripartites et l'instrument de musique.

A trois reprises, la version d'Oxford nous offre un regroupement des trois fonctions : autour du combat contre Morholt et de ses conséquences sur la santé de Tristan⁴³¹, autour des différentes aptitudes de Tristan⁴³² et enfin autour de la reconnaissance de Tristan par Yseut⁴³³. Regardons d'abord les deux premières triades :

1° autour du combat contre Morholt :

⁴²⁹ Marie de France, *Le Lai du Chèvrefeuille*, 107 à 118, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 215 et 216, traduction de Mireille Demaules.

⁴³⁰ DEMAULES, M., « La Folie de Tristan, Version d'Oxford, Note sur le Texte et sur la Traduction », p. 1325.

⁴³¹ *La Folie de Tristan*, version d'Oxford, 327 à 372, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 225 et 226. Cet épisode sera souvent repris par les auteurs postérieurs.

⁴³² *Ibidem*, 503 à 528, pp. 230 et 231.

⁴³³ *Ibidem*, 715 à 894, pp. 235 à 240.

I / Tristan, arrivé blessé en Irlande dans sa barque, essaye de se distraire avec sa harpe, on le fait venir à la cour, la reine le guérit et Tristan lui enseigne quelques lais ;

II / Tristan a été blessé par le Morholt, dont l'épée était empoisonnée ; il l'a tué ;

III / Tristan aime Yseut ; aucun médecin ne pouvait soigner la blessure de Tristan, sauf la reine d'Irlande, Yseut ;

2° autour de ses aptitudes :

I / il se vante de savoir bien s'accompagner de la harpe et de la rote en chantant juste ; il aime une reine ;

II / il se vante de savoir chasser les loups, les ours, les sangliers ; avec des faucons, il prend des chevreuils et des daims, avec l'épervier des renards, avec l'émerillon des lièvres et avec le hobereau des chats sauvages ; il manie le bâton pour se battre ;

III / il se vante d'aimer une reine.

La première triade concerne la blessure de Tristan par le Morholt et les soins prodigués à cette blessure ; la deuxième triade traite des aptitudes de Tristan après sa guérison : elle en exprime les résultats. La harpe entre en scène pour que le temps passe de façon à ce que Tristan puisse survivre, elle lui donne du temps, du répit, tant lorsqu'il est livré aux flots dans sa barque (il attend d'arriver en Irlande pour se faire soigner) que devant le roi, qui ne peut qu'en rire tant il ne comprend pas la raison de la présence de Tristan devant lui (il attend que la reine le reconnaisse). En réalité, tout ce dont Tristan a besoin pour se faire reconnaître et accepter, c'est de ce temps, qui est symbolisé par sa harpe.

Dans l'épisode de la reconnaissance de Tristan par Yseut, ce n'est ni un instrument de musique à cordes, ni la crécelle qui intervient, mais le chien Husdent. Néanmoins, la structure pourrait s'avérer trifonctionnelle à cette occasion, puisque Tristan rappelle les faits suivants pour se faire reconnaître :

I / le bannissement par le roi Marc, la reprise d'Yseut hors des mains du chevalier d'Irlande grâce à la rote, et les différentes réconciliations avec Marc ;

II / les blessures rouvertes ensanglantant les draps, la capture d'Yseut par le chevalier irlandais et sa harpe, le roi Marc qui les trouve endormis dans la forêt avec une épée entre eux deux ;

III / leurs rencontres amoureuses clandestines, l'amour du chevalier irlandais pour Yseut, leur fuite dans la forêt avec le chien Husdent.

Cette troisième triade condense les épisodes les plus importants de la vie de Tristan depuis qu'il connaît Yseut et, puisqu'il en parle, ce sont aussi les épisodes les plus révélateurs. Tristan les relate dans un long monologue (180 vers) qui débouche sur la venue du chien Husdent, qui reconnaît tout de suite son ancien maître. Puis les choses se précipitent, Tristan montre l'anneau qu'Yseut lui avait donné, puis il reprend sa voix normale. Enfin, Yseut le reconnaît. Le fait qu'il retienne sa voix naturelle pour l'épisode décisif de la reconnaissance mériterait que l'on s'y attarde, mais nous pouvons en déduire par défaut que ce n'est pas la musique qui est décisive ; la musique sert donc à une autre fin que la simple reconnaissance, pour laquelle elle n'est pas opérante.

L'instrument de musique ne survient qu'au second plan, dans l'épisode du harpiste irlandais. Il permet à cette occasion de maintenir Tristan et Yseut en relation avec la deuxième fonction (lié au rapt par un chevalier) et avec la première fonction (lié au retour de la reine à la cour) par le moyen de la rote, outil efficace de la résolution de l'épisode, qui sert à lier les trois fonctions les unes avec les autres.

La harpe et la rote sont les seuls instruments apparaissant dans la version d'Oxford ; à chaque fois, l'instrument est dans les mains de Tristan, mis à part la mention de la harpe du musicien irlandais qui avait enlevé Yseut.

Citons les extraits mentionnant les instruments de musique en précisant dans quel contexte ils interviennent :

-Tristan tente de se faire reconnaître par Yseut alors qu'il s'était présenté en tant que Tantris : « Alors il poursuit en ces termes : « Reine Yseut, je suis Tantris qui vous aime avec fidélité. Souvenez-vous ! J'ai été blessé – bien des gens l'ont appris – lors du combat contre le Morholt qui voulait prélever un tribut sur le peuple de Marc. Par chance, je l'ai vaincu au combat, je l'ai tué, je le reconnais. Mais je fus grièvement blessé, car son épée était empoisonnée. Il m'entailla l'os de la hanche et le puissant venin s'échauffa, attaqua l'os et le pourrit, provoquant alors une telle souffrance qu'aucun médecin ne pouvait la soulager : j'ai bien cru mourir. J'ai pris la mer, c'est là que je voulais mourir tant les souffrances de l'agonie m'étaient insupportables. Le vent déchaîna une violente tempête et chassa mon navire vers l'Irlande. Il me fallut accoster dans ce pays que j'avais le plus à redouter car j'avais

tué le Morholt : il était votre oncle, reine Yseut ; c'est pourquoi mes craintes étaient grandes en arrivant dans ce pays. De plus j'étais blessé et sans forces. Avec ma harpe, j'essayais de me distraire, mais la musique que j'aimais tant ne m'apporta aucun réconfort. Bientôt vous avez entendu parler de ce blessé qui savait si bien jouer de la harpe. On me fit venir aussitôt à la cour où je me rendis malgré mes blessures. Là, la reine guérit ma plaie – qu'elle en soit remerciée ! Je vous appris de beaux lais qu'on joue à la harpe, des lais bretons de notre pays. Souvenez-vous, dame reine, comment je fus guéri grâce à un baume. A la cour je me fis nommer Tantris : n'est-ce donc pas moi ? Qu'en pensez-vous ? »

- Tu ne l'es certainement pas, répond Yseut, car Tantris est beau et il a de nobles manières ! Et toi qui te fais passer pour lui, tu es gros, hideux et difforme. Tais-toi donc, ne me crie plus dans les oreilles. Ni tes plaisanteries ni ta personne ne sont de mon goût. » »

-Tristan se présente devant le roi, toujours sous l'identité du fou Tantris : « Je sais bien m'accompagner de la harpe et de la rote, et ma voix est juste. J'aime avec ferveur une puissante reine : il n'y a pas au monde d'amoureux qui m'égale. Je sais tailler les copeaux au couteau pour les jeter dans les ruisseaux. Roi, ne suis-je pas un bon ménestrel ? »

-Tristan tente encore de réveiller les souvenirs d'Yseut : « Quand le chevalier d'Irlande arriva à la cour, le roi l'accueillit avec des marques d'honneur et d'amitié. Il était harpeur et jouait avec art de son instrument : vous le connaissiez bien. Le roi vous livra au harpeur qui vous emmena, tout joyeux, jusqu'à son navire où il allait embarquer. J'étais dans la forêt, mais la nouvelle me parvint. Je pris une rote et je chevauchai à bride abattue jusqu'à vous. Il vous avait conquise avec la harpe, et moi, je vous conquis avec la rote. Reine, souvenez-vous... »⁴³⁴

Tristan a donc usé de sa harpe pour mieux passer le temps des souffrances dans sa barque, pour enseigner la musique à Yseut⁴³⁵ et pour divertir la cour. Vers le dénouement final, il rappelle qu'il s'est servi de la rote pour reprendre Yseut des mains du harpiste irlandais.

C'est seulement après tout cela que Tristan pense avoir recouru à Husdent et à l'anneau d'or pour convaincre Yseut. L'élément musical n'a donc pas été

⁴³⁴ *Ibidem*, 327 à 372, pp. 225 et 226 ; 521 à 528, pp. 230 et 231 et 765 à 777, p. 237, traduction de Mireille Demaules.

⁴³⁵ « Par son enseignement, Tristan élève Isolde à son niveau, ce qui annonce l'harmonie entre les deux cœurs » : BUSCHINGER, D., « La Musique dans le *Tristan* de Thomas et le *Tristan* de Gottfried », p. 40.

déterminant dans la reconnaissance de Tristan par Yseut. Là encore, il a servi à faire passer le temps. Ce n'est pas par plaisir, mais plutôt par besoin que Tristan se sert de sa harpe ou de sa rote. Ses instruments lui permettent de marquer des étapes, puis de faire mémoire de ces étapes, afin d'arriver à construire son histoire avec Yseut. Plus qu'un marqueur de temps, l'instrument de Tristan lui sert d'outil pour passer et faire avancer le temps tout en faisant mémoire, pour provoquer sa relation mutuelle avec Yseut. Les étapes ont, de plus, revêtu une structure se déployant sur les trois fonctions. Nous pensons pouvoir relier l'instrument de musique à la première fonction dans la mesure où il préside au lien entre ces trois fonctions.

II. 7. vi. e. Tristant chez Eilhart d'Oberg

Nous avons retenu trois épisodes trifonctionnels dans le récit d'Eilhart d'Oberg, l'un relatif à l'éducation de Tristant⁴³⁶, le deuxième relatant son combat contre le Morholt⁴³⁷ et le dernier concernant son combat contre le dragon⁴³⁸. Ces trois épisodes constituent à nos yeux un point commun entre les versions d'Eilhart d'Oberg, de Gottfried de Strasbourg, de Frère Robert et la version islandaise *Sire Tristrem* ; ils sont toujours présentés avant l'épisode funeste du philtre d'amour, partagé lors du voyage durant lequel Tristant a pour mission d'amener Isald pour qu'elle devienne l'épouse du roi Marck. Une fois le philtre bu, les trois fonctions ne semblent plus être le système de référence pour la construction des personnages ni pour l'avancée de l'intrigue.

Nous étudierons les aspects fonctionnels en distinguant bien chaque auteur afin de ne pas brouiller les différents systèmes, qui ne s'organisent pas tous de la même façon. Dans le texte d'Eilhart d'Oberg, chaque fonction se voit dotée des caractéristiques suivantes :

⁴³⁶ Eilhart d'Oberg, *Tristant*, « Comment Tristant vint au monde, tiré du ventre de sa mère, et quelle éducation il reçut », in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, p. 265.

⁴³⁷ *Ibidem*, « Tristan combattit contre Morholt, le second mourut, le premier perdit connaissance » et « Le poison rendit Tristant très malade. Isald lui rendit la santé », pp. 274 à 280.

⁴³⁸ *Ibidem*, « Tristant abattit le dragon, mais l'épée ébréchée le trahit », pp. 285 à 294. Il serait intéressant de savoir pourquoi Tristant est amené à prouver à deux reprises (épisodes du Morholt et du dragon) ses compétences guerrières.

1° Son éducation :

I / Kurnewal a appris à Tristant à jouer de la harpe, chanter avec art, s'exprimer avec distinction, tenir ses promesses, être loyal et courtois, faire preuve de discernement, savoir ce qu'est le bien et l'honneur ;

II / Kurnewal lui a appris à jouer avec les autres enfants, maîtriser son corps, lancer les pierres, courir, sauter, pratiquer la lutte, lancer le javelot, manier le bouclier en selle, frapper de l'épée dans les combats ;

III / Kurnewal lui a appris à faire preuve de largesse et à servir les dames en mettant sa personne et ses biens à leur disposition.

2° Son combat contre le Morholt :

I / Tristant est le neveu du roi Marck ; Isald est la nièce de Morholt, roi d'Irlande ; on met dans la barque de Tristant sa harpe ;

II / Tristant combat seul contre Morholt et le tue, son épée est abîmée durant le combat ;

III / Tristant souffre d'une blessure empoisonnée que lui a infligée Morholt ; Isald connaît la médecine ; elle soignera Tristant à son arrivée en Irlande.

3° Son combat contre le dragon :

I / Tristant et ses hommes sont accueillis au château du roi d'Irlande en remerciement pour la mort du dragon ; la victoire de Tristant contre le dragon lui permet d'emmener Isald avec lui (pour la donner comme épouse à Marck) ;

II / on met dans la barque de Tristant son épée ; il tue le dragon, mais il est fortement brûlé ; son épée, dont il manque un morceau récupéré par Isald à la suite du combat contre Morholt, le trahit ;

III / il est recueilli et soigné par Isald, qui devient sa compagne ; la mère d'Isald donne à Brangene le philtre d'amour.

La construction en trois fonctions semble faire de Tristant un personnage qui ne cesse d'apprendre, et qui, de fait, est en permanence dépendant d'autres personnes. Même devant Morholt ou le dragon, il n'est pas encore assez fort pour vaincre sans être blessé. Il a toujours besoin d'une aide extérieure. Il est donc en situation d'apprentissage. La deuxième partie du mythe, marquée par le partage du philtre et l'amour de Tristant et d'Isald, rompt cet apprentissage : peut-être est-ce là une façon de nous faire comprendre qu'il est accompli. Tristant est enfin prêt à vivre et à gérer seul sa propre histoire, qui se résumera à l'amour qu'il partage avec Isald.

La harpe n'est présente dans le texte d'Eilhart d'Oberg et dans les mains de Tristant que lors de son éducation :

« A ce moment-là, le roi Rifalin confia l'enfant à un homme du nom de Kurnewal, qui était à même de lui procurer une éducation courtoise. Kurnewal lui apprit à jouer de la harpe et à chanter avec art. Jamais enfant ne fut mieux éduqué. »⁴³⁹

La suite du texte nous dit qu'au même titre que son épée, sa harpe accompagne Tristant lors de son voyage vers l'Irlande afin d'y trouver un remède à sa blessure pourrissante⁴⁴⁰, mais il n'est pas dit pourquoi cette harpe fait partie des effets que Tristant tient à emporter avec lui, ni s'il l'utilise durant la traversée, et jamais plus elle n'est mentionnée dans la suite du récit ; elle n'est pas pour autant utilisée d'un point de vue littéraire sans raison. Plus loin encore, Tristant joue de la crécelle pour se faire passer pour un lépreux⁴⁴¹, mais comme nous l'avons déjà signalé, cet épisode doit être considéré indépendamment de la construction trifonctionnelle et de la symbolique de l'instrument de musique.

Malgré le fait que nous disposions de l'intégralité du texte d'Eilhart d'Oberg, qui est un texte très complet sur la mythologie de Tristant⁴⁴², la relation entre la musique et les trois fonctions ne porte pas beaucoup de sens et ne semble pas être un élément important du développement de l'intrigue. Deux possibilités d'interprétation se manifestent à nos yeux :

1° Eilhart d'Oberg, en parlant de la harpe accompagnant Tristant dans sa barque, aurait repris une tradition extérieure à son texte⁴⁴³ plus qu'il n'aurait fait usage d'un matériau mythologique structuré (cela resterait étonnant dans la mesure où le projet d'Eilhart d'Oberg était justement de rassembler, en une œuvre unique, tout ce qui constituait la matière du mythe de Tristant : l'objectif d'Eilhart d'Oberg pouvait être précisément de se passer de ces références implicites ; de plus, ce phénomène est rare en matière de mythologie : si un symbole perd son sens, il disparaît du mythe) ;

⁴³⁹ *Ibidem*, « Comment Tristant vint au monde, tiré du ventre de sa mère, et quelle éducation il reçut », p. 265, traduction de René Pérennec.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, « Le poison rendit Tristant très malade. Isald lui rendit la santé », pp. 278 et 280.

⁴⁴¹ *Ibidem*, « Comment Tristant se serait trouvé dans un mauvais pas s'il n'y avait pas eu le chien », p. 355.

⁴⁴² PERENNEC, R., « Eilhart d'Oberg, Tristant, Notice », p. 1359.

⁴⁴³ Cette tradition est peut-être même celle contenue dans *La Folie de Tristan* dans la version d'Oxford que nous avons citée ci-dessus et qui explique la présence de la harpe de Tristant (dans le texte d'Eilhart d'Oberg) dans sa barque lors de son voyage de quête de guérison.

2° en favorisant une interprétation interne, nous pouvons présupposer que les interventions de la harpe sont liées entre elles : la première est placée dans le contexte de l'éducation de l'enfant Tristan, les deuxième et troisième interventions (qui n'en forment en réalité qu'une seule) sont situées dans un contexte de voyage, dont le but (la guérison de la blessure putride) sous-entend un nouveau départ, une nouvelle jeunesse. Ainsi, les dernières interventions de la harpe dans le texte d'Eilhart pourraient ne pas renvoyer à un évènement ultérieur dans le récit (évènement qui aurait pu être perdu ou tronqué et dont l'absence empêcherait d'interpréter la présence de la harpe dans le bateau de Tristan), mais elles pourraient tout à fait faire référence à l'intervention antérieure, relative à l'éducation de Tristan, signifiant ainsi que son voyage est à nouveau un processus éducatif. Le texte entier prend la forme d'un voyage initiatique, perpétuel recommencement de l'apprentissage de la vie, menant à la mort des amants, mais cette mort peut également signifier une nouvelle naissance, renaissance parfaite après tous ces épisodes censés former, élever et éduquer le couple héroïque.

II. 7. vi. f. Tristan chez Gottfried de Strasbourg

Le récit de Gottfried, même s'il n'a pas pu être terminé par son auteur, est le plus long texte sur Tristan et c'est dans cette version que la musique est la plus présente, tant par le nombre d'occurrences que par le nombre des instruments nommés.

Trois évènements doivent être étudiés dans le *Tristan et Isolde* de Gottfried, comparables à ceux évoqués par Eilhart d'Oberg : son éducation⁴⁴⁴, le combat contre Morolt⁴⁴⁵ et le combat contre le dragon⁴⁴⁶, que Gottfried de Strasbourg préfère développer en mettant en avant la vie de Tristan à Dublin. Chaque fonction progresse ainsi en trois temps :

1° Son éducation :

I / Tristan étudie les sciences et les langues dans les livres, il apprend plus que les autres enfants, il joue de toutes sortes d'instruments de musique à cordes ;

⁴⁴⁴ Gottfried de Strasbourg, *Tristan et Isolde*, II. « La jeunesse de Tristan », 1. « Enfances », 2043 à 2148, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 416 à 418. Pour une numérotation précise des vers : GOTTFRIED VON STRASSBURG, **Tristan**.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, III. « Les exploits de Tristan », 2. « Le Combat contre Morolt », 5845 à 7230, pp. 465 à 483.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, 7231 à 8225, pp. 483 à 495 et 5. « Le Combat contre le Dragon », 8897 à 11366, pp. 503 à 534.

II / il apprend à chevaucher en portant le bouclier et la lance, à guider sa monture, la faire sauter, volter ou galoper ; il s'exerce à lutter, courir, sauter, lancer le javelot, chasser avec des chiens et chasser à courre ;

III / il est devenu maître en passe-temps courtois, il est beau.

2° Son combat contre Morolt :

I / Tristan est le neveu du roi Marke ; Isolde (la mère) est la sœur de Morolt et la femme du roi d'Irlande, Gormon ; la victoire de Tristan contre le dragon lui permet d'emmener Isolde (la fille, pour la donner comme épouse à Marke) ;

II / Tristan combat seul contre Morolt et le tue, son épée est abîmée durant le combat ;

III / Tristan souffre d'une blessure empoisonnée que lui a infligée Morolt ; Isolde connaît la médecine, sa fille homonyme aussi.

3° Son combat contre le dragon :

I / Tristan joue de la harpe pour se faire secourir ; il enseigne tous les arts à Isolde (la fille) ;

II / Tristan tue le dragon ; il doit livrer un duel contre le sénéchal, qui se vante d'avoir tué le dragon ; Isolde (la fille) découvre que l'épée de Tristan est celle qui a tué Morolt ; le duel est évité grâce à la langue prélevée sur le dragon par Tristan et présentée comme preuve devant le roi ;

III / Isolde (la mère) soigne Tristan, empoisonné par l'épée de Morolt ; elle et sa fille le soignent après son combat contre le dragon ; Tristan emmène Isolde (la fille) pour qu'elle devienne l'épouse du roi Marke.

Les trois fonctions ne concernent que la vie de Tristan avant qu'il ne boive le philtre. Elles répondent à la problématique de l'identité (qui est vraiment Tristan : jongleur, marchand, descendant de famille royale, guerrier, savant, amant de la reine, Tantris ? Et qui est Isolde : la mère, la fille et plus tard, la sœur de Kaedin ?) et de la création de la personnalité : Tristan doit se construire et être capable de maîtriser totalement ses domaines d'activité (langues, sciences, musique, guerre, chasse, chevalerie, courtoisie), puis mettre en pratique toutes ses facultés, dont la ruse, lors des combats qu'il doit mener contre Morolt, le dragon, mais aussi contre Marke, son rival non désiré. Mais, Tristan est dépendant des Isolde pour sa survie, il n'existe personne qui soit capable de le soigner après ses combats, à part elles deux. Le système trifonctionnel est réalisé de façon à intégrer obligatoirement la gent féminine, dépositaire des connaissances médicales indispensables.

Les moments durant lesquels Tristan joue de la harpe sont nombreux, nous distinguerons ceux qui se sont déroulés avant l'épisode du philtre d'amour et ceux qui se sont déroulés après. Ainsi, avant le partage du philtre d'amour :

-Tristan joue de la musique dans son enfance, alors qu'il apprend toutes sortes de choses de façon très rapide et efficace (sciences, langues, utilisation des livres, usage de toutes sortes d'instruments à cordes)⁴⁴⁷ ;

-après s'être déjà fait remarquer pour ses connaissances en vénerie et son aptitude à jouer du cor, il joue des instruments à cordes à la cour du roi Marke et devient son intime⁴⁴⁸ ;

-il emporte sa harpe dans sa barque lorsqu'il tente de rejoindre l'Irlande pour s'y faire soigner⁴⁴⁹ et il en joue au moment où il aborde les rivages de Dublin et se fait passer pour un ancien jongleur et un marchand ruiné⁴⁵⁰ ;

-il rentre en contact avec les Isolde (reine-mère et fille) grâce à sa renommée : elles rencontreraient volontiers ce si bon musicien qu'il faut guérir⁴⁵¹ ;

-il complète l'enseignement en sciences et en musique d'Isolde (la fille) en échange des soins prodigués par Isolde (la mère)⁴⁵².

L'utilisation des instruments de musique à cordes est mise en parallèle avec la science, l'éducation et l'enseignement, ainsi que l'exercice de la royauté, autrement dit avec les aptitudes intellectuelles relatives, dans le cadre indo-européen, à la première fonction. La musique de Tristan répond à un besoin impérieux : construire et dire (faire savoir) qui il est.

Relevons que si Tristan arrive en Irlande avec une harpe dans sa barque, il n'a pas d'argent et pas d'arme non plus⁴⁵³, il ne s'y rend donc pas pour faire la guerre ou pour faire fortune ; il s'y rend pour y guérir et la suite du texte nous dit que non seulement il y trouve la guérison, mais aussi un enseignement à donner, des épreuves guerrières, une épouse pour Marke et un amour à partager.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, II. « La jeunesse de Tristan », 1. « Enfances », 2043 à 2148, pp. 416 à 418.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, 3. « La Chasse », 3505 à 3756, pp. 435 à 438.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, III. « Les exploits de Tristan », 3. « Tristan est soigné en Irlande », 7339 à 7362, p. 484.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, 7507 à 7617, pp. 486 et 487.

⁴⁵¹ *Ibidem*, 7631 à 7910, pp. 488 à 491.

⁴⁵² *Ibidem*, 7962 à 8141, pp. 492 à 494.

⁴⁵³ JACKSON, W. T. H., « Tristan the Artist in Gottfried's Poem », p. 367.

Après avoir bu du philtre d'amour, Tristan entretient encore des relations avec les instruments à cordes :

-en jouant de la harpe, il tire Isolde des mains du chevalier irlandais joueur de rote, qui l'avait enlevée par ruse⁴⁵⁴ ;

-il emporte sa harpe, son épée, son arbalète et son cor lorsqu'il doit quitter avec Isolde le royaume de Marke⁴⁵⁵ ;

-durant leur exil, ils se distraient en chantant des chansons d'amour⁴⁵⁶ ;

-enfin, dans un duché entre la Bretagne et l'Angleterre (Arundel), Tristan joue aussi d'un instrument pour Isolde aux Blanches Mains, la seconde Isolde, sœur de Kaedin, que Tristan épousa⁴⁵⁷.

Un changement s'opère quant au rôle de la musique depuis le partage du philtre : Tristan ne la pratique plus que pour les deux Isolde (la nièce de Morolt ou la sœur de Kaedin), en dehors de toute structure trifonctionnelle. Le rôle de la musique est plutôt de confirmer l'attachement de Tristan à Isolde (quelle qu'elle soit). Tristan n'a plus à prouver qui il est, mais il doit dire qui il aime et il fait l'un et l'autre en musique.

Tristan joue aussi du cor, alors qu'il vient d'arriver dans le royaume de Marke et qu'il enseigne la chasse aux hommes de cette contrée, qui semblaient ne pas la maîtriser totalement⁴⁵⁸. En guise de remerciement pour cet enseignement, il est accueilli en grande pompe à la cour du roi Marke. Plus loin⁴⁵⁹, le cor revient, à l'occasion du bannissement de Tristan et d'Isolde : il fait partie des effets personnels emportés par les exilés, avec la harpe, l'épée et l'arbalète. En citant le cor à cet endroit, Gottfried nous signifie que la présence de Tristan à la cour du roi Marke est remise en question depuis qu'il y a été accueilli. Enfin, la dernière mention du cor se trouve juste avant une réconciliation entre Marke et Tristan et Isolde⁴⁶⁰ : les amoureux exilés ont entendu les cors des chasseurs de Marke ; cette chasse fut particulièrement infructueuse, mais elle permit aux amants de renouer un contact

⁴⁵⁴ Gottfried de Strasbourg, *Tristan et Isolde*, IV. « L'amour de Tristan et d'Isolde », 3. « La Harpe et la Rote », 13098 à 13536, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 556 à 561. Dans cet épisode, la musique que joue Tristan n'est pas destinée au chevalier irlandais, mais à Isolde.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, IV. « L'amour de Tristan et d'Isolde », 10. « Le Bannissement », 16621 à 16678, pp. 599 et 600.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, 11. « La Grotte d'amour », 17182 à 17224, p. 606.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, 15. « Isolde aux Blanches Mains », 19183 à 19220, p. 631.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, II. « La jeunesse de Tristan », 3. « La Chasse » et 4. « La Cour de Marke », 2759 à 3458, pp. 425 à 435. Tristan revêt à cette occasion l'aspect de héros civilisateur.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, IV. « L'amour de Tristan et d'Isolde », 10. « Le Bannissement », 16621 à 16678, pp. 599 et 600.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, 12. « Tristan et Isolde sont découverts », 17309 à 17326, p. 608.

avec le roi. Ces cors, qui signalent la présence des hommes de Marke, font en sorte que la chasse n'ait finalement pas été vaine, puisqu'elle a été l'occasion de vérifier la pseudo-innocence des amants. C'est bien pour cela que ce n'est pas Tristan qui joue alors du cor, mais les hommes de Marke.

La musique dans le mythe de Tristan est forcément en relation avec le sujet principal du mythe, l'histoire d'amour entre Tristan et Isolde, avec tous les obstacles et les dénouements que l'on peut y lire. Dans ce sens, la musique sert à l'élévation de l'âme, à l'éducation, à la recherche de la moralité, puisqu'en fin de compte, de l'amour vient la sagesse⁴⁶¹. Ainsi, même si la musique semble se rapprocher de la notion de l'amour dans le mythe de Tristan et Isolde, c'est parce que l'amour, sujet du mythe, participe à la première fonction.

Souvenons-nous que le texte de Gottfried n'est pas achevé est que son auteur avait peut-être comme projet d'approfondir à l'occasion la symbolique musicale, faisant par voie de conséquence du matériel dont nous disposons un ensemble de données incomplet. Néanmoins, le matériel disponible est déjà conséquent et il peut être étudié tel quel.

Chez Ulrich de Türheim, continuateur du *Tristan et Isolde* de Gottfried de Strasbourg, la crécelle est utilisée par Tristan déguisé en lépreux⁴⁶² et les clochettes composent en partie son déguisement de fou⁴⁶³. La harpe n'apparaît plus dans les mains de Tristan et nous n'avons décelé aucune construction trifonctionnelle dans la fin proposée par Ulrich de Türheim.

La seconde continuation de l'œuvre de Gottfried de Strasbourg est due à Heinrich de Freiberg⁴⁶⁴, mais Tristan n'y est ni musicien, ni trifonctionnel.

⁴⁶¹ JACKSON, W. T. H., « Tristan the Artist in Gottfried's Poem », pp. 368 et suivantes.

⁴⁶² Ulrich de Türheim, *Première continuation*, VIII. « Deuxième rencontre de Tristan et d'Isolde la Blonde (Tristan lépreux) », 2229 à 2262, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 668 et 669.

⁴⁶³ *Ibidem*, X. « Quatrième rencontre de Tristan et d'Isolde la Blonde (Tristan fou) », 2498 et suivants, p. 672.

⁴⁶⁴ Heinrich de Freiberg, *Deuxième Continuation*, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 691 à 779.

II. 7. vi. g. Tristram chez Frère Robert

Une fois de plus, les trois événements importants, pour notre lecture trifonctionnelle du *Tristram* de Frère Robert, sont : l'éducation de Tristram⁴⁶⁵, son combat contre Mórold⁴⁶⁶ et son combat contre le dragon⁴⁶⁷ :

1° Son éducation :

I / on lui enseigne le savoir des livres, les sept arts principaux, toutes sortes de langues et sept sortes d'instruments à cordes ; il n'est pas de plus savant, de plus intelligent ni de plus sage que lui ; son père adoptif l'honore par toutes sortes de divertissements ;

II / il n'est pas de plus vaillant ni de plus doué que lui ; son père lui donne des chevaux excellents ;

III / il n'est pas de plus magnanime, de plus généreux ni de plus courtois que lui ; son père lui donne de riches équipements.

2° Son combat contre Mórold :

I / Tristram est de souche royale ; Ísönd est la fille d'Ísodd, reine d'Irlande ; arrivé chez Ísodd, Tristram se fait connaître par son jeu de harpe ;

II / il décide d'attaquer seul Mórold ; il laisse un éclat de son épée dans le crâne de Mórold ;

III / Mórold blesse Tristram et sa blessure est empoisonnée ; Ísodd connaît la médecine et soigne Tristram.

3° Son combat contre le dragon :

I / la victoire de Tristram sur le dragon lui fait remporter Ísönd (pour la donner comme épouse à Markis) ;

II / Tristram tue le dragon ; le sénéchal revendique aussi la victoire et s'oppose à Tristram en duel ; Tristram est reconnu grâce à l'éclat de son épée perdu lors de son combat avec Mórold ;

III / Tristram est empoisonné par la langue du dragon qu'il garde comme preuve de sa victoire ; Ísodd et Ísönd ramènent Tristram et le soignent après son combat avec le dragon.

⁴⁶⁵ Frère Robert, *La Saga de Tristram et d'Ísönd*, XVII, « Education de Tristram », in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, p. 799.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, XXVI à XXX, pp. 815 à 825.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, XXXVI à XLV, pp. 833 à 847.

La construction du personnage de Tristram avant que le philtre ne soit bu se base encore sur les trois fonctions, de façon analogue à ce que nous avons pu déceler chez Gottfried de Strasbourg. Mais avec Frère Robert, nous disposons de la fin du récit : Tristram est blessé par une épée empoisonnée lors d'un combat censé apporter de l'aide à Tristram le Nain, et en l'absence d'Ísönd, il ne peut être soigné, il meurt donc. Les circonstances de sa mort nous ramènent aux trois fonctions, vu qu'il y est question de combat (II) et de guérison (III) par une reine (I). En d'autres mots, la structure tripartite nous dit ce qui est indispensable à la survie de Tristram et d'Ísönd, puisque leurs destins sont intimement liés : l'un ne peut mourir sans provoquer la mort de l'autre.

La distinction entre les deux époques (avant et après avoir bu le philtre) conditionne également la façon de comprendre la musique : avant d'avoir bu le philtre, Tristram apprend la musique en même temps que le savoir des livres : les langues et les sept arts principaux. La musique est symbolisée par les sept sortes d'instruments de musique à cordes dont Tristram apprend l'usage. Cette précision nous pousse à rapprocher la musique des sept arts, dont elle fait partie, mais elle semble ici prendre le dessus sur tous les autres arts, puisqu'elle les intègre par la même occasion⁴⁶⁸. Tristram apprend donc l'intégralité des sciences, ce qui le rend comparable à Lug Samildanach, le dieu celtique polytechnicien que nous avons déjà mentionné auparavant.

Tristram, encore inconnu à Tintajol, joue de la harpe devant le roi Markis, qui en est émerveillé et qui l'engage à jouer dans sa chambre le soir pour le reconforter⁴⁶⁹ : ce trait reprend le mytheme de David jouant du *kinnor* devant Saül dans la *Bible* (nous y reviendrons lors de notre chapitre sur David), il est tout à fait envisageable que cet épisode soit directement inspiré de la *Bible*.

Après avoir été blessé lors de son combat contre Mórold, Tristram va en Irlande pour se faire soigner, et sous le nom de Trantris, il se fait connaître afin qu'Ísönd le demande pour être son maître de musique. Après sa guérison, Tristram

⁴⁶⁸ *Ibidem*, XVII, « Education de Tristram », p. 799. Rappelons la liste des sept arts, avec ses deux composantes majeures, le *trivium* : grammaire, rhétorique et dialectique et le *quadrivium* : arithmétique, géométrie, astronomie et musique.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, XXII, « Tristram fait preuve de ses accomplissements à la cour », pp. 807 et 808.

rentre en Cornouailles et Frère Robert nous précise bien qu'il emporte sa harpe pour ce voyage de retour⁴⁷⁰.

Comme un parallèle à cette première guérison, après avoir été blessé par le dragon, Tristram est recueilli par Ísönd pour être soigné, mais elle s'aperçoit qu'elle a affaire au meurtrier de son oncle Mórold. Tristram lui rappelle alors comment elle l'a déjà épargné et ce qu'elle a gagné en échange : l'enseignement du toucher de la harpe⁴⁷¹. Les personnages sont donc avertis que leurs destins sont dorénavant liés, ils ont une histoire en commun et ne peuvent nier l'existence de l'autre ni l'importance de l'un pour l'autre.

Ainsi donc, lorsque Tristram est conçu de façon trifonctionnelle, son activité musicale a pour fonction d'assurer la rencontre, la vie et la survie des deux membres du couple : c'est pour cela que c'est la musique qui fait rentrer Tristram dans les appartements privés du roi (en le préparant à la manière d'un futur roi lors de son enfance et en le faisant rentrer au service de Markis : il a besoin de passer par toutes ces étapes pour pouvoir approcher un jour Ísönd) ; c'est aussi dans ce sens que la musique intervient pour lier entre elles les deux guérisons de Tristram par Ísönd et éviter qu'Ísönd ne tue Tristram lors de la seconde guérison.

Après que le philtre a été bu, Tristram est amené à jouer de la vielle pour retirer Ísönd des mains du baron harpiste irlandais⁴⁷². Cet épisode constitue la seule occasion où Tristram reprend un instrument de musique à cordes (sa vielle) après avoir bu le philtre. Il n'est pas caractérisé par une structure tripartite, mais l'utilisation de l'instrument démontre que la relation entre Tristram et Ísönd (puisque là encore, Tristram joue pour Ísönd et pas pour le baron, qui, lui, avait joué pour le roi et non pas pour Ísönd) est d'un ordre très spécifique, et la musique manifeste cette spécificité.

Dans le récit de Frère Robert, nous remarquons que Tristram est amené à tuer beaucoup plus de personnages que dans les autres versions : ainsi, Morgan (ennemi du royaume du père de Tristram, XXIV, pp. 810 à 813), Mórold (XXVIII, pp. 819 à 822), le dragon (XXXVI, pp. 833 et 834) et le géant Urgan (LXII, pp. 872 à 875)

⁴⁷⁰ *Ibidem*, XXX et XXXI, pp. 824 à 826.

⁴⁷¹ *Ibidem*, XLIII, « Ísönd découvre que Tristram est le meurtrier de Mórold », pp. 844 et 845.

⁴⁷² *Ibidem*, XLIX, « Le harpiste irlandais réclame Ísönd » et L, « Tristram sauve Ísönd du harpiste irlandais », pp. 853 à 856.

périssent sous les coups de Tristram. De plus, dans un épisode propre à Frère Robert (épisode de la salle voûtée, permettant à Tristram de montrer à Kardín, le frère d'Ísodd, qui il aime réellement et pourquoi il n'accomplit pas son devoir de mari), Tristram doit amadouer le géant Moldagog (LXXV et LXXVI, pp. 889 à 892). A l'occasion des épisodes du dragon et du géant Urgan, le roi Markis fait un appel à la population pour motiver un guerrier volontaire à se charger de la mission. Pour ce faire, l'appel est lancé avec le soutien d'une trompe⁴⁷³.

Malgré le caractère anodin de cette remarque, elle a son importance parce que Tristram, de son côté, n'utilise pas une trompe, mais un cor. Il l'utilise peu de temps après son arrivée dans le royaume de Markis, pour instruire les chasseurs locaux⁴⁷⁴. Il acquiert par ce geste une grande reconnaissance de la part des gens du pays et accède à la cour royale. Il souffle encore de son cor bien plus tard, pour faire venir le géant Moldagog et conclure un pacte avec lui⁴⁷⁵. Enfin, Tristram soufflera encore dans son cor pour avertir Moldagog que cette fois, il sera accompagné d'un chevalier (Kardín, le frère d'Ísodd) et qu'il ne faudra pas l'attaquer⁴⁷⁶.

A une autre occasion, alors que les chasseurs de Markis sont à la besogne, qu'ils sonnent allègrement de leurs cors, et que Tristram et Ísönd sont en exil, Kanuest, le veneur du roi, découvre les amoureux exilés, dormant l'un à côté de l'autre, mais en toute innocence. Cela leur permettra de rentrer à la cour du roi Markis, lavés de tout soupçon⁴⁷⁷.

La trompe du roi d'Irlande provoque donc la mort d'un ennemi, tandis que le cor (de Tristram ou des chasseurs du roi Markis) institutionnalise de façon rituelle une relation interactive, une coopération, un partage des connaissances et des techniques⁴⁷⁸.

La trompe et le cor pourraient constituer des exceptions à notre hypothèse de départ, mais ils sont surtout des instruments de signalement, pas de musique. Dans ce sens, ils symbolisent tout à fait autre chose qu'un instrument de musique à cordes – à

⁴⁷³ *Ibidem*, XXXIII, p. 832 et XXXVIII, p. 836 pour l'épisode du dragon et LXIII, p. 872 pour celui du géant Urgan.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, XXI, « Tristram instruit les chasseurs » et XXII, « Tristram fait preuve de ses accomplissements à la cour », pp. 806 et 807.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, LXXV, « Tristram pénètre dans la forêt de Moldagog », pp. 889 et 890.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, LXXXV, « Tristram emmène Kardín dans la salle voûtée », p. 902.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, LXV, « Kanuest découvre Tristram et Ísönd » et LXVI, « Le roi reprend en grâce Tristram et Ísönd », pp. 877 à 879.

⁴⁷⁸ Au sujet de l'aspect rituel du cor de chasse : BRETON, L., « La Trompe dans le Christianisme », p. 186.

croire que dans la pensée mythique indo-européenne, seul l'instrument à cordes ne pouvait servir à faire de la musique !

Il reste deux instruments sonores cités par Frère Robert : la clochette du chien de l'île Polin, joli mytheme qui mériterait lui aussi un approfondissement sérieux⁴⁷⁹, et la cloche publiant la mort de Tristram, notamment à Ísönd⁴⁸⁰, mais il peut tout simplement s'agir de deux interventions musicales liées à l'influence du christianisme.

II. 7. vi. h. Sire Tristrem

Le récit anglais sur Tristrem⁴⁸¹ est relativement concis, il contient 3344 vers, répartis en 304 strophes de 11 vers, avec des lacunes ; il est transmis par un manuscrit daté de 1330-1340 conservé à Edimbourg, qui contient après *Sire Tristrem* un *Sire Orfeo*⁴⁸². Le récit, qui résume et versifie le mythe de Tristrem, comporte tout de même des résidus de ce que nous avons pu utiliser pour construire les triades dans les textes plus anciens, notamment en ce qui concerne son éducation⁴⁸³, son combat contre Moraunt⁴⁸⁴ et son combat contre le dragon⁴⁸⁵ :

1° Son éducation :

I / Rohand le fidèle enseigne à Tristrem tous les genres de chants ;

II / Rohand le fidèle lui enseigne les jeux des différentes nations ;

III / Rohand le fidèle lui enseigne les us et coutumes d'hier et d'aujourd'hui ;

Tristrem va à la chasse et est un très bon veneur.

2° Son combat contre Moraunt :

I / Tristrem tue Moraunt, qui est le frère de la reine d'Irlande ; puisqu'il a libéré le pays, il deviendra roi après Mark ;

⁴⁷⁹ Frère Robert, *La Saga de Tristram et d'Ísönd*, LXI, « Un chien venu du royaume des Alfes » et son rappel en LXXX, « Les statues de la salle voûtée », in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 872 et 896.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, C. « Ísönd débarque et apprend la mort de Tristram », p. 919.

⁴⁸¹ *Sire Tristrem*, « Poème traduit du moyen anglais », in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 923 à 964.

⁴⁸² CREPIN, A., « Sire Tristrem, Notice » et « Note sur le Texte et sur la Traduction ».

⁴⁸³ *Sire Tristrem*, « Poème traduit du moyen anglais », 276 à 451, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, p. 926.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, 771 à 1210, pp. 934 à 937.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, 1442 à 1628, pp. 940 à 942.

II / il tue Moraunt et laisse un fragment brillant de son épée dans sa cervelle ; il est blessé et empoisonné durant le combat ;

III / il libère le pays du tribut exigé par Moraunt ; personne ne peut soigner sa blessure, excepté la reine d'Irlande à Dublin.

3° Son combat contre le dragon :

I / Tristrem promet à Ysonde de l'emmener auprès du roi Mark pour l'épouser et sauve ainsi sa peau ;

II / Tristrem attaque le dragon comme un lion ; le sénéchal revendique la victoire, il devra s'opposer en duel à Tristrem, mais abandonnera ; Ysonde découvre que le tueur du dragon est Tristrem, le tueur de Moraunt, son oncle, grâce au fragment de l'épée ;

III / Ysonde est la récompense promise à qui tuera le dragon ; Tristrem met la langue du dragon, prise comme preuve de l'exploit, dans sa chausse, il en est empoisonné ; Ysonde et sa mère soignent Tristrem après le combat.

Malgré sa concision, le texte fait référence à des événements bien précis, qui sont facilement identifiables pour qui connaît un tant soit peu le mythe de Tristrem. Malheureusement, nous ne disposons pas de la fin du texte, il manque un feuillet du manuscrit Auchinleck, pouvant comporter douze ou quatorze strophes⁴⁸⁶. Ainsi, la fin dont nous disposons raconte qu'un jeune Tristrem implore l'aide de Tristrem pour combattre quinze chevaliers afin de retrouver son amie par eux enlevée. Le combat débouche sur la victoire de Tristrem, mais le jeune Tristrem y trouve la mort. En dépit de sa victoire, Tristrem a été blessé par une flèche. Le texte s'arrête là. Nous pouvons supposer que cette flèche aura raison de lui et qu'Ysonde ne supportera pas de connaître la mort de son amant.

Sire Tristrem met l'accent sur le Tristrem chevalier plus que sur le Tristrem amant. Les répartitions en trois fonctions ont pour objectif de montrer comment Tristrem se prépare pour venger la mort de son père. C'est une question d'honneur, qui surgit à nouveau à la fin du texte, puisque si Tristrem tue les quinze chevaliers, c'est pour venger la mort du jeune Tristrem. Les trois triades nous montrent que Tristrem est tout à fait apte à mener ce combat pour la réhabilitation, mais qu'il ne peut se passer de l'aide d'Ysonde et de sa mère, malgré le mal qu'il leur a fait en tuant Moraunt : l'amour qui les lie les aide à surmonter cet obstacle.

⁴⁸⁶ CREPIN, A., « Notes », pp. 1565 et 1566.

Qu'en est-il de la musique ? En plus du chant qu'il a appris dans son enfance, Tristrem se présente comme le fils d'un très bon joueur de cor et il est reconnu comme étant un très bon harpiste, à tel point qu'il surpasse le harpiste de la cour du roi Mark et qu'il est invité à rejoindre le roi dans sa chambre pour y jouer de sa musique (l'objectif de cette embauche n'est pas précisé)⁴⁸⁷. Il emporte sa harpe dans le bateau qui l'emmène malade à Dublin, ce qui lui permet d'être reçu et soigné par la reine⁴⁸⁸. Tristrem, sous l'identité de Tramtris, est le précepteur d'Ysonde⁴⁸⁹, il lui a composé un chant qu'elle a appris à jouer seule⁴⁹⁰. L'épisode du comte harpiste irlandais, qui enlève Ysonde et que Tristrem bat au concours musical, est placé comme d'habitude après l'épisode du philtre d'amour⁴⁹¹. Tristrem joue de sa rote pour Ysonde et cela a pour effet de la guérir de sa tristesse et de permettre à Tristrem de l'approcher pour en déposséder le comte. Tristrem utilise une triple sonnerie, certainement de cor de chasse, pour faire venir le géant Béliagog, afin de le combattre et d'occuper ses terres pour construire sa salle aux statues⁴⁹². Enfin, Tristrem se fait passer pour un lépreux pour rester au courant des rumeurs au sujet d'Ysonde, il joue à cette occasion de la crécelle⁴⁹³.

La musique de Tristrem ne se réduit pas à celle d'un instrument de musique à cordes, son cor est tout aussi important : il marque sa filiation royale et lui permet de convoquer à son gré le géant Béliagog. Sa harpe ne lui sert que de laissez-passer pour profiter ultérieurement de l'aide d'Ysonde et de sa mère. Sa rote est l'instrument de son intimité avec Ysonde, il n'en joue pas en public et n'en joue que pour Ysonde, même si le comte est présent lors de sa prestation.

En rapport avec les trois fonctions, l'éducation que Tristrem a reçue est toutefois révélatrice : les livres et les chants sont les références de l'éducation intellectuelle. Ce qui symbolise la première fonction est une musique de la parole en connaissance de cause ; la musique pourrait donc être une majoration de cette parole, une démarche de diffusion du savoir. L'apprentissage des jeux de toutes les nations et des us et coutumes du passé et du présent fait de Tristrem un connaisseur de

⁴⁸⁷ *Sire Tristrem*, « Poème traduit du moyen anglais », 529 à 572, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, p. 929.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, 771 à 1254, pp. 936 à 938.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, 1255 à 1441, p. 938 et rappel en 1541 à 1628, p. 942.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, 2850 à 3234, p. 960.

⁴⁹¹ *Ibidem*, 1805 à 1925, pp. 945 et 946.

⁴⁹² *Ibidem*, 2707 à 2750, p. 956.

⁴⁹³ *Ibidem*, 2850 à 3234, p. 962.

l'universel (espace et temps). La musique vient compléter cette universalité dans la mesure où elle intègre la dimension de la transmission.

II. 7. vi. i. « Tristan Ménestrel », dans Gerbert de Montreuil, La Continuation de Perceval

L'extrait de l'œuvre de Gerbert de Montreuil concernant l'histoire de Tristan⁴⁹⁴ comporte 1456 vers issus de l'une des continuations du *Conte du Graal*, composé entre 1226 et 1230. Cet extrait traite du tournoi organisé par le roi Arthur ; nous retenons les trois éléments suivants :

I / Tristan joue de la vielle ;

II / Tristan se bat contre les meilleurs joueurs, il se fait embaucher comme guetteur par le roi Marc pour protéger son domaine ;

III / Tristan aime Yseut.

Les trois fonctions ne sont pas solidement établies : nous ne sommes, à ce stade de notre enquête, pas encore en mesure de nous contenter du jeu d'une vielle pour admettre qu'il s'agit d'une caractéristique choisie par l'auteur pour signifier une activité du héros dans la première fonction et pour signifier que Tristrem participe à une structure trifonctionnelle complète. De plus, nous ne pouvons pas utiliser uniquement l'amour de Tristan et d'Yseut pour occuper la troisième fonction, cela n'est pas assez consistant. Cet élément est avéré par ailleurs et n'est pas limité à la troisième fonction : l'amour qui les anime est le thème principal, pas une entité structurelle. De plus, l'auteur fait explicitement référence au fait que Tristan connaît déjà Yseut, mais il considère que le lecteur n'a pas besoin de plus de précisions : ce que nous pouvons considérer comme une glose sur Tristan au sein du récit de Gerbert de Montreuil traitant du Graal ne peut pas prendre la forme d'un récit exhaustif et structuré tel celui des autres versions. Ainsi, il est tout à fait normal que nous ne puissions pas trouver une intention profonde du rédacteur de construire le

⁴⁹⁴ Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval*, « Tristan Ménestrel », in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 975 à 1010. La *Continuation de Perceval* est éditée par M. Williams et M. Oswald en trois tomes dans la collection « Classiques français du Moyen Âge » chez Champion, 1922-1925 et 1975 ; l'épisode du « Tristan Ménestrel » y correspond aux vers 3377 à 4832 : MARCHELLO-NIZIA, C., « Gerbert de Montreuil, La Continuation de Perceval (*Tristan Ménestrel*), Notice » et « Note sur le Texte et sur la Traduction ».

personnage de Tristan selon un système complexe basé sur un grand nombre de péripéties structurées.

Toutefois, une structure tripartite pourrait être sous-jacente dans le court extrait où Tristan propose au roi Marc de Cornouailles de protéger sa maison :

« Tristan dit alors : « Roi de Cornouailles, garde-nous auprès de toi et donne-nous de l'argent, et nous te fournirons un service appréciable. – De quel service s'agit-il ? – Sire, de vous protéger vous et vos tours, si besoin est. Nous sommes prêts à vous montrer ce que nous savons faire ! » Il ordonna alors à ses compagnons de sortir leurs instruments, ce qu'ils firent tout aussitôt dès qu'il le leur eut ordonné, et chacun se mit en demeure d'accorder son propre instrument. Puis ils jouèrent ensemble de si belle façon que personne n'eût pu y trouver rien à redire, si douce était la mélodie ; les chevaliers disaient que jamais auparavant ils n'avaient entendu si douce musique. « Seigneurs, dit le roi, vous allez donc surveiller ma maison, car je vous garde auprès de moi. » »⁴⁹⁵

Les trois fonctions forment une structure symétrique (proposition – acceptation), avec l'évocation des fonctions dans l'ordre III, II, I puis I, II et III :

III / Tristan demande de quoi être logé et de l'argent ;

II / il promet en échange un grand service : protéger la population et les tours en cas de besoin ;

I / la démonstration des compétences prend l'allure d'une démonstration musicale ;

I / la démonstration musicale est tout à fait concluante ;

II / les chevaliers disent n'avoir jamais entendu si douce musique ;

III / le roi accepte d'accueillir les membres de la troupe de Tristan, de les intégrer à son peuple.

L'objectif de cette démonstration est de rentrer au service du roi et de vivre à sa dépendance. La compétence musicale suffit à la troupe pour être crédible d'un point de vue militaire. Dans cette structure, ce n'est pas un instrument à cordes qui

⁴⁹⁵ Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval*, « Tristan Ménestrel », 3900 à 3919, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, p. 988, traduction de Christiane Marchello-Nizia.

symbolise la première fonction, mais c'est la musique, représentée par les instruments cités auparavant⁴⁹⁶, qui amène la résolution de l'épisode.

Les autres occasions où la musique rentre en compte sont assez variées et originales au vu des différentes versions du mythe de Tristan que nous avons déjà pu étudier :

-après un combat, Tristan veut revoir Yseut, il se met en route, accompagné d'une troupe de chevaliers : « Tous portaient des instruments de musique de diverses sortes, cor, flutiau ou chalumeau, ou encore cornemuse ; tel avait une harpe, tel autre une vielle à roue, un flageolet, un psaltérion ou une harmonie ; l'un portait un tambour, un autre une flûte sans doute, un autre encore un fifre de Cornouailles. Tristan, lui, porte une vielle, car nul mieux que lui ne joue de cet instrument »⁴⁹⁷ ;

-un soir au milieu d'un tournoi chez le roi Marc, Tristan « est très malheureux de ce qu'Yseut ne se soit pas aperçue de sa présence ; il en est fort désappointé, et se dit que s'il le pouvait il allait imaginer une ruse pour pouvoir lui parler. Il ne la quitte guère de son seul œil valide ; se saisissant d'un flageolet, il se mit à en jouer de très douce façon, et sur son instrument il a joué le *Lai du Chèvrefeuille* ; puis a déposé son flageolet. Le roi et les barons l'entendirent et y prirent un très grand plaisir ; Yseut l'entendit aussi, et en fut profondément troublée. « Ah ! se dit-elle, sainte Marie, je crois bien que c'est Tristan, mon bien-aimé, qui est venu ici ainsi accoutré pour me voir ; j'en suis certaine ! Mais non, ce n'est pas lui, je déraisonne : Tristan possède ses deux yeux, et celui-ci a perdu le gauche. Ce n'est pas lui, j'en suis certaine, car Tristan n'éprouve plus rien pour moi. Il m'a trompée et a manqué à sa parole, puisqu'il a appris à quelqu'un d'autre le lai que lui et moi avions composé. Ou bien il faut croire que c'est Tristan lui-même, car jamais jusqu'ici il ne m'a été déloyal. C'est lui ! Je le vois bien de mes deux yeux, je suis à présent persuadée que c'est lui. Je ne dois pas le prendre pour un inférieur : c'est pour moi qu'il s'est habillé ainsi ; il se conduit en mai loyal, il a beaucoup souffert pour moi ». C'est ainsi qu'Yseut a reconnu Tristan grâce au lai qu'il avait chanté »⁴⁹⁸ ;

-l'épisode de la démonstration musicale en vue de l'entrée au service du roi Marc se concrétise dans un combat réel : les instruments que portent les membres de

⁴⁹⁶ *Ibidem*, 3822 à 3830, p. 986.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, 3822 à 3830, p. 986, traduction de Christiane Marchello-Nizia, avec un rappel en 4236 à 4239, p. 996.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, 4060 à 4095, p. 992, traduction de Christian Marchello-Nizia, avec un rappel en 4119 à 4219, p. 995.

la troupe de Tristan ne sont en réalité qu'un stratagème afin de faire croire qu'ils ne sont que des ménestrels et en aucun cas des guerriers⁴⁹⁹ ;

-une cloche est également mentionnée lors d'une messe pour les barons et les chevaliers, à l'aube d'une journée de tournoi⁵⁰⁰.

Tristan est donc un musicien excellent sur la vielle, il compose, mais il joue surtout du flageolet (une flûte assez proche du sifflet) dans un contexte important : c'est pour se faire reconnaître par Yseut, et ce besoin a été clairement indiqué par Gerbert de Montreuil pour motiver la participation de Tristan au tournoi⁵⁰¹. Une fois de plus, l'instrument à cordes n'est pas très important pour Gerbert de Montreuil, cela nous pousse à penser que la structure habituelle d'un Tristan trifonctionnel joueur d'un instrument de musique à cordes n'était pas un impératif narratif ou traditionnel.

II. 7. vi. j. Conclusion

Nous avons pu remarquer que chaque auteur traite Tristan d'après un canevas traditionnel, mais aussi que chacun prend la liberté de construire ses personnages d'après ses objectifs propres. Les trois fonctions, qu'elles soient présentes grâce à la volonté d'un auteur où qu'elles résultent d'un héritage inconscient, sont tournées vers l'avenir de Tristan, c'est pour cette raison qu'elles sont liées à sa jeunesse : elles participent à la maturation du héros. L'instrument de musique de Tristan est un objet ficelle qui revient lorsque sa personne passée, présente et à venir est au centre du propos ; les événements qu'il est amené à vivre s'étalent sur les trois fonctions et l'instrument de musique lie ces trois fonctions entre elles et les insère dans un cadre temporel défini. La musique fait en sorte que Tristan ne soit jamais démuni face aux obstacles qu'il rencontre, quelle que soit l'impression que ces obstacles puissent laisser quant à la possibilité de les surmonter. Que ce soit de l'oubli ou de la séparation d'avec son amante, la musique sauve Tristan. Également, elle l'assiste lorsqu'il doit faire preuve d'une certaine maîtrise du temps, d'une capacité à

⁴⁹⁹ *Ibidem*, 4272 à 4283, p. 997 ; 4308 à 4313, p. 998 ; 4430 à 4445, p. 1001 ; 4549 à 4561, p. 1004 ; 4648 à 4662, p. 1006 et 4711 à 4717, pp. 1007 et 1008.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, 4100 à 4110, p. 993.

⁵⁰¹ *Ibidem*, 3798 à 3800, p. 985.

transmettre des savoirs ou encore de l'habileté à gérer un conflit. Enfin, la musique accompagne Tristan lors des moments durant lesquels se forme l'amour et durant lesquels la conservation de cet amour est en jeu. La musique n'est pas un supplément de compétence qui rend Tristan meilleur et mémorable, elle est indispensable à la vie qu'il doit affronter.

Nous avons laissé dans notre tableau synthétique en annexe l'adaptation moderne du mythe de Tristan et Iseut par Michel Cazenave⁵⁰², qui compile les épisodes de façon harmonisée, mais nous n'en ferons pas l'analyse, car les éléments sont tirés de différentes sources non spécifiées ; des rapprochements pourraient donc être faits sans raison valable et biaiser une interprétation.

La version du mythe de Tristan par Wagner⁵⁰³ diffère quelque peu de la présentation traditionnelle, mais cela est dû au fait que l'adaptation avait été prévue pour un opéra. Tout est centré sur l'amour et la trahison. Le drame commence sur le bateau ramenant Tristan et Isolde au royaume de Marke, donc la présentation de l'éducation et des combats de Tristan est économisée, Tristan n'est jamais décrit comme étant un musicien, et les seules mentions de la musique se résument à deux interventions : l'une avec les cors de chasse du roi Marke et l'autre avec le chalumeau du berger jouant l'« antique mélodie » du pays d'origine de Tristan et guettant l'arrivée du bateau d'Isolde qui doit lui permettre de rejoindre Tristan en exil en son pays natal.

II. 7. vii. Merlin

Merlin est un magicien dont le nom gallois était Myrddin et Geoffroy de Monmouth, au XII^e siècle, l'a volontairement assimilé au prophète Ambrosius de son *Historia Britonum*. Il participe aux côtés d'Arthur à la création de la Table Ronde. La mythologie de Merlin puise dans différentes sources, tant bibliques qu'autochtones pour former un cycle autonome à partir du V^e siècle. Merlin est un personnage important de la mythologie celtique, il est, sur l'ensemble de son mythe, trifonctionnel : il est *rex* (I), chef de guerre (II) et il vient au mariage de Gwendolena

⁵⁰² **Le Mythe de Tristan et Iseut.**

⁵⁰³ WAGNER, R., **Tristan et Isolde.**

à la tête d'un troupeau d'herbivores (III)⁵⁰⁴. De plus, une triade très précise a été détectée dans ses prophéties au sujet de la triple mort d'une seule et même personne⁵⁰⁵ : par pendaison (I), par coup violent sur la tête ou par brisure du cou (II) et par noyade (III) (cette triade qui fait profondément partie de la tradition, puisqu'elle est reprise plusieurs fois : par Geoffroy de Monmouth⁵⁰⁶, mais aussi dans le *Merlin*⁵⁰⁷ du *Livre du Graal*).

Merlin a été comparé à Taliesin au sein de la tradition galloise : ils sont tous deux des bardes⁵⁰⁸, des prophètes et des magiciens, en lien étroit avec le pouvoir, et c'est dans ce contexte que Merlin a reçu magiquement une harpe⁵⁰⁹. Nous verrons plus tard que Taliesin participe également à la trifonctionnalité.

Le texte le plus précis que nous ayons au sujet de Merlin et de son rapport à la musique est celui de Geoffroy de Monmouth, la *Vita Merlini*, qui a été rédigée en 1148 ou 1149 ; elle est conservée en entier dans un seul manuscrit du XIII^e siècle, certains de ses épisodes ont été utilisés par Robert de Boron pour la rédaction de son *Merlin*⁵¹⁰. Pour situer notre citation au sein de l'histoire de Merlin, rappelons que le roi veut faire ramener Merlin dans sa ville et envoie un messager musicien pour le calmer, le raisonner et le convaincre :

« Le messager a écouté le devin ; il interrompt ses plaintes avec les accords d'une cithare, qu'il avait emportée à dessein, dans l'espoir d'amadouer ainsi le dément et de l'attendrir grâce au charme de la musique. Effleurant en mesure les cordes plaintives, d'une voix qui porte bien, il chante tout en se tenant en retrait :

« Ô gémississements déchirants de Gwendolene en deuil ! Ô larmes touchantes de Gwendolene éplorée ! Quelle pitié m'inspire le sort de Gwendolene consumée de chagrin ! Il n'existait pas dans tout le royaume de Galles de femme plus parfaite : elle éclipsait les déesses par la pureté de son teint, et la feuille de troène, et les roses nouvelles et les lys parfumés des prés ; elle rayonnait de la beauté inégalable du printemps, elle renfermait dans ses yeux toute la splendeur des astres et sa chevelure

⁵⁰⁴ SERGENT, B., « Merlin et Zarathuštra », p. 43.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁵⁰⁶ *Vita Merlini*, 295 à 451, in : MONMOUTH, G. de, **La Vie de Merlin**.

⁵⁰⁷ *Merlin*, 103 à 107, in : **Le Livre du Graal, I...** En dehors de la triade prophétique sur la triple mort, Merlin est beaucoup moins trifonctionnel dans *Le Livre du Graal* que chez Geoffroy de Monmouth.

⁵⁰⁸ Sur la qualité de barde de Merlin : FROMAGE, H., « La Musique dans la Mythologie Celtique », p. 4, d'après Schuré, E., *Les Grandes Légendes de France*, Paris, 1892, [Ed. : Perrin].

⁵⁰⁹ WOOD, J., « Virgil and Taliesin: The Concept of the Magician in Medieval Folklore », pp. 97 à 99.

⁵¹⁰ KELLER, H.-E., « Geoffroy of Monmouth », pp. 389 et 390.

extraordinaire brillait comme l'or. Eh bien, tout cela s'en est allé : d'elle a disparu toute beauté ; et la fraîcheur, la douceur et l'éclat de sa carnation de neige. Elle n'est plus ce qu'elle était, victime de trop nombreux chagrins. Elle ignore en effet où est parti le roi, et s'il est vivant ou mort. Depuis ce temps, elle languit, impitoyable, et se meurt, tout entière minée par une douleur sans fin. Ganieda mêle ses pleurs aux siens, et se lamente elle aussi sur son frère perdu sans parvenir à trouver la moindre consolation. Celle-ci pleure son frère et celle-là son époux. Toutes deux ne font rien d'autre que pleurer et mènent une bien triste existence. Elles ne prennent plus aucune nourriture ; et le sommeil ne leur offre pas non plus son doux refuge, à elles qui errent la nuit sous les branches tant est profond le chagrin qui les dévore l'un et l'autre. C'est la même douleur qu'éprouva Didon de Sidon, lorsqu'elle vit s'éloigner la flotte d'Enée, au moment où il se hâtait de la quitter. Et lorsque Démophon ne revint pas à la date convenue, c'est ainsi que gémit et pleura Phillis au comble du malheur ; et c'est ainsi que se lamenta Briseis durant l'absence d'Achille. Sœur et épouse mêlent leurs larmes de la sorte et se consomment de douleur, endurent jusqu'au plus profond d'elles-mêmes mille tourments. »

Voilà comment se lamente l'envoyé du roi en jouant de la lyre sur un mode plaintif, et par ce biais il parvient à charmer le devin qui s'est adouci et se complaît dans la compagnie du chanteur. Le devin se lève promptement, tient au jeune homme d'aimables propos et le prie de reprendre le poème qu'il vient de déclamer. L'envoyé approche ses doigts de la lyre et satisfait à sa demande en chantant une seconde fois ; en lui jouant une fois de plus la même mélodie, il oblige notre homme, séduit par la douceur de l'instrument à renoncer peu à peu à sa folie.

Il arrive donc que la mémoire revient à Merlin, qu'il se rappelle qui il est et ce qu'il a coutume d'être ; il s'étonne de son accès de folie et maudit son égarement.

Son bon sens lui revient ; lui revient aussi son jugement ; pris de pitié, il pleure à la fois sa sœur et son épouse et une fois sa raison recouvrée, demande qu'on le conduise à la cour de Rodarchus. Son compagnon se conforme à ses vœux ; ils quittent immédiatement les bois et, heureux autant l'un que l'autre, se rendent ensemble dans la ville du roi.

[...] Mais lorsque Merlin se rend compte de la foule qui est rassemblée là, et, comme il n'a pas encore la force de l'affronter, il retombe dans la fureur, et de nouveau en proie à l'égarement cherche à regagner les bois et tente de prendre la fuite en catimini. Rodarchus ordonne alors de le retenir en postant un gardien à ses

côtés, de calmer à l'aide de la cithare sa crise de démence et, se tenant plein de tristesse auprès de lui, le conjure de faire usage de sa raison et de demeurer avec eux au lieu de chercher à retourner dans la forêt et à vivre à la manière d'une bête sauvage, sans autre abri que les arbres, alors qu'il pourrait détenir le pouvoir royal et faire régner la justice auprès de peuples intrépides. Il lui promet ensuite de le combler de dons et ordonne qu'on lui apporte des vêtements, des oiseaux, des chiens, des chevaux rapides, de l'or, des pierres précieuses étincelantes, des coupes ciselées par Guielandus dans la ville de Sigène : chacun de ces dons, Rodarchus les tend au devin, et les lui propose en l'exhortant à renoncer à ses forêts. »⁵¹¹

Les deux épisodes sont très étroitement liés, le rôle de la musique y est le même : il s'agit de calmer, de raisonner Merlin. Ainsi est-il le destinataire et non le producteur de la musique, comme c'était aussi le cas pour Cûchulainn. Il apparaît de plus en plus que dans l'espace celtique, la musique est utilisée en tant que « technique thérapeutique »⁵¹² : Merlin, mais aussi Tristan (qui joue lui-même de sa harpe alors qu'il est blessé) et Cûchulainn (atteint par un sortilège abrutissant), profitent de la musique pour subir plus facilement une affection dont ils ne sont pas responsables. Des parallèles ont été faits entre la musique qui calme la folie de Merlin et celle de David calmant Saül⁵¹³ ; nous rajoutons même comme point de comparaison le fait que le musicien occupe dans les deux cas une place de serviteur de l'auditeur. Mais, beaucoup de choses divergent, notamment la place du musicien et de l'auditeur dans l'ensemble de l'histoire ou l'issue de la prestation musicale : apaisement, retour à la ville... et s'il fallait élargir à la comparaison entre David et Saül d'un côté et Tristan ou Cûchulainn de l'autre, les divergences n'en seraient que plus nombreuses.

Nous ne pensons pas que la musique qui raisonne Merlin soit un symbole de la troisième fonction en vertu de sa relation avec la thérapie. Cette musique permet à Merlin de retrouver son bon sens, sa raison et sa mémoire (son identité, même !) et de ne pas se perdre dans la folie, la démence ou l'égaré. Une fois que la musique a produit son effet, Merlin accepte de retourner dans la ville du roi. Nous

⁵¹¹ MONMOUTH, G. de, *La Vie de Merlin*, 165 à 237, pp. 21 à 25, traduction d'Isabelle Jourdan ; texte latin dans *Vie de Merlin, Attribuée à Geoffroy de Monmouth...* et FARAL, E., *La Légende Arthurienne...*, t. III, pp. 312 à 314. Voir aussi le *Merlin* de Robert de Boron, où un messager calme Merlin avec une cithare : BORON, R. de, *Merlin, Roman du XIII^e Siècle, Vita Merlini*, pp. 217 à 219.

⁵¹² FROMAGE, H., « La Musique dans la Mythologie Celtique », p. 5.

⁵¹³ TATLOCK, J. S. P., « Geoffrey of Monmouth's *Vita Merlini* », p. 280.

avons bien affaire à une visée de première fonction, d'autant plus que la troisième fonction est déjà présente dans cet extrait, par l'objet du chant du messager : l'amour et le chagrin de Gwendolene. Ainsi, même si la musique est thérapie, elle est de première fonction. La musique participe à un système trifonctionnel dans la mesure où Merlin s'éloigne de la société suite à son implication dans chacune de ces fonctions et que la musique l'aide à s'en remettre.

Notons encore que Merlin est capable de s'entourer d'animaux sauvages et de les diriger où bon lui semble, ce qui nous permet de le mettre en parallèle avec le personnage d'Orphée.

En dehors de quelques rares messes sonnées ou chantées, il n'y a pas de mention de la musique dans le *Merlin* du triptyque du *Livre du Graal* (*Joseph d'Armathie – Merlin – Les Premiers Faits du Roi Arthur*), compilé entre 1225 et 1230⁵¹⁴. Cela peut signifier que le rapport entre Merlin et la musique n'est pas primordial pour les auteurs, qu'il ne constitue pas un point sur lequel tout le personnage est construit et que ce rapport pourrait être tardif.

II. 7. viii. L'île d'Avallon ou des Pommiers

Avallon est l'équivalent irlandais des Champs-Élysées⁵¹⁵. C'est là que fut forgée Excalibur d'après l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, mais l'appellation en elle-même correspond à plusieurs lieux plus ou moins légendaires⁵¹⁶. Toutefois, d'un point de vue lexical et dans l'esprit de Geoffroy de Monmouth, « Avallon » signifie « pomme »⁵¹⁷. Un rapprochement tardif avec le dieu grec Apollon n'est pas à exclure, ni une tradition plus ancienne, qui ferait de l'ambre la matière précieuse symbolique de l'île⁵¹⁸.

⁵¹⁴ *Merlin*, in : *Le Livre du Graal, I...*, pp. 569 à 805.

⁵¹⁵ MACCULLOCH, J. A. et MÁCHAL, J., *The Mythology of All Races...*, pp. 122 et 123 ; VRIES, J. de, *La Religion des Celtes*, p. 266 et WILLIAMS, M., « King Arthur in History and Legend », pp. 83 et 84.

⁵¹⁶ FARAL, E., *La Légende Arthurienne...*, t. II, pp. 425 à 432 ; SLOVER, C. H., « Avalon », p. 397 et GIFFIN, M. E., « A Reading of Robert de Boron ».

⁵¹⁷ CONS, L., « Avallo » et AHL, F. M., « Amber, Avallon, and Apollo's Singing Swan », pp. 402 à 404.

⁵¹⁸ KRAPPE, A. H., « Avallon », qui reprend et approfondit l'hypothèse *Avallon = Pomme* et AHL, F. M., « Amber, Avallon, and Apollo's Singing Swan ».

L'extrait qui nous intéresse est lui aussi dû à Geoffroy de Monmouth, il est issu de sa *Vie de Merlin*. Pour introduire l'extrait que nous citons, le narrateur (du nom de Taliesin, que nous retrouverons plus tard) nous entretient plus particulièrement au sujet de l'Île d'Avallon et de la vie qui y règne : cette île offre une végétation naturellement abondante et on y vit exceptionnellement longtemps⁵¹⁹.

Aux dires de Taliesin, « c'est là (dans l'Île des Fruits ou Île Fortunée) que, selon leur douce loi neuf sœurs rendent la justice à ceux qui vont vers elles depuis nos régions : l'aînée des neufs est particulièrement compétente dans l'art de guérir et surpasse ses sœurs par son exceptionnelle beauté ; elle a pour nom Morgane et a étudié les vertus médicinales de toutes les plantes pour soulager les corps souffrants ; elle est aussi passée maîtresse dans l'art fameux de la métamorphose et dans celui de fendre les airs de ses ailes neuves, comme Dédale : quand elle le veut, elle peut se trouver à Brest, à Chartres ou à Pavie ; quand elle le veut, elle se pose sur nos rivages ; on dit qu'elle a appris les mathématiques à ses sœurs : Moronoe, Mazoe, Gliten, Glitonea, Gliton, Tyronoe, Thiten et Thiton, qui se distingue à la cithare »⁵²⁰.

L'Île d'Avallon est donc très fertile, elle doit être interprétée comme un lieu où la troisième fonction prospère. Nous savons, par la suite du texte, que cette île est le refuge du roi Arthur alors qu'il a été blessé lors de la bataille de Camblan ; l'île est donc aux antipodes de la guerre, elle ne la connaît jamais et c'est bien pour cela qu'Arthur s'y rend⁵²¹, en plus de cet autre motif que les soins que Morgane lui prodiguera là-bas (en outre, si Excalibur a été forgée à Avallon, elle y est également scellée) : la deuxième fonction est représentée par ce qu'elle peut avoir de plus séduisant⁵²². Enfin, sur cette île, neuf sœurs gouvernent et font la justice au moyen d'une loi douce, ce qui nous amène à la première fonction. Il s'agit donc d'une île idéale dans les trois fonctions : elle est fertile (III), paisible (II) et la justice y règne (I).

⁵¹⁹ Dans les vers 908 à 915.

⁵²⁰ MONMOUTH, G. de, *La Vie de Merlin*, 915 à 940, pp. 54 et 55, traduction d'Isabelle Jourdan. Le texte latin se trouve dans FARAL, E., *La Légende Arthurienne...*, t. III, pp. 334 et 335, *Vita Merlini*, 908 à 940 (voir aussi le t. II, pp. 28 à 36 pour les commentaires) ou dans *Vie de Merlin, Attribuée à Geoffroy de Monmouth...*

⁵²¹ MACCULLOCH, J. A. et MÁCHAL, J., *The Mythology of All Races...*, pp. 193 à 195.

⁵²² Certes, nous pourrions penser qu'Arthur se rend à Avallon pour y guérir (ce qui ferait de sa venue en Avallon un trait de troisième fonction et rendrait impossible l'analyse trifonctionnelle), mais le texte n'est pas explicite à ce sujet : Arthur y est emmené sans que nous ne sachions s'il est conscient ou pas, et c'est une fois sur place que Morgane l'accueille et le soigne. Ainsi, il est tout à fait possible d'interpréter le voyage d'Arthur à Avallon comme une fuite loin de la guerre et non uniquement comme une quête de guérison. Pour appuyer notre hypothèse, nous rappelons qu'Avallon entretient un lien avec la deuxième fonction puisque c'est là qu'a été forgée Excalibur.

Morgane, de son côté, semble bien cumuler plusieurs attributs habituels de plusieurs fonctions : elle est d'une grande beauté et elle connaît la médecine (III), elle enseigne à ses sœurs les mathématiques (I^{ère} fonction pour l'enseignement, mais la matière enseignée est originale par rapport à ce que nous avons pu voir en Grèce par exemple). De son côté, Thiton joue de la cithare remarquablement bien⁵²³. Malheureusement, le texte ne nous informe pas davantage sur la cithare de Thiton. Les neuf sœurs n'interviennent pas directement dans la deuxième fonction, ce qui rend la répartition inégale, à moins que nous ne considérions que les soins donnés par Morgane à Arthur participent à cette deuxième fonction, en tant que « réparation des dommages de guerre » ; mais nous ne pouvons pas formuler une telle paraphrase préalablement orientée dans le souci de soutenir notre hypothèse. Nous n'insisterons pas sur ce point, qui n'est pas assez établi pour que nous puissions proposer une répartition faisant intervenir cette hypothèse.

En tout cas, dans la *Vita Merlini*, Avallon est trifonctionnelle et Thiton y joue merveilleusement de la cithare. Les données rassemblées dans le texte que nous avons relevé ne nous permet pas d'établir un lien entre les trois fonctions et le jeu de la cithare par Thiton.

Nous ne pouvons pas accepter l'interprétation d'Henri Fromage, pour qui « il est évident que la musique est un art d'origine et d'essence surnaturelles. Elle est liée à l'au-delà. Elle est l'une des trois satisfactions de la "Terre de Jeunes", les Champs Elysées des héros irlandais et celtes, après les plaisirs de la bonne table et ceux de l'amour. Elle appartient donc à la catégorie de la troisième fonction : celle des biens physiques et de la fécondité, elle peut même tenir lieu de nourriture. Mais par sa situation géographique dans l'univers à quatre quartiers de l'Irlande, à égale distance du quart riche de biens matériels et du quart illuminé par la connaissance, elle participe donc de la prospérité et de la Science. En même temps, étant aux antipodes du pays de la guerre et de la violence, elle en est comme l'antidote. »⁵²⁴ Cette assertion témoigne d'une interprétation générale forcée, notamment au sujet de la relation de la musique avec la deuxième fonction. De plus, l'auteur ne tient pas compte des détails et des particularités de chaque texte ou de chaque situation. Nous

⁵²³ Certains commentateurs traduisent de façon à ce que toutes les sœurs jouent de la cithare : MARKALE, J., *L'Épopée Celtique en Bretagne*, pp. 120 et 121.

⁵²⁴ FROMAGE, H., « La Musique dans la Mythologie Celtique », p. 10.

ne pouvons pas considérer que cette assertion vienne à l'encontre de notre hypothèse de départ.

II. 7. ix. Taliesin

Taliesin est un personnage gallois dont l'histoire apparaît en marge des *Mabinogion*, dans les contes qui ont été adjoints aux quatre « branches » ou récits constituant pour leur part ces *Mabinogion*. Georges Dumézil avait déjà indiqué l'existence des trois fonctions dans la quatrième branche des *Mabinogion*⁵²⁵ et Patrick K. Ford, l'éditeur moderne de *l'Histoire de Taliesin*, a également mis en avant une structure trifonctionnelle dans ce texte⁵²⁶.

Un poète du nom de Taliesin a réellement existé dans la seconde moitié du VI^e siècle⁵²⁷, mais il va sans dire que l'extrait qui suit ne tente pas d'en tracer la biographie historique. *L'Histoire de Taliesin (Hanes Taliesin)* est bien plus tardive que les *Mabinogion* ou que les poèmes écrits par le poète historique (réunis dans le *Livre de Taliesin*, en 1275)⁵²⁸ : sa première attestation matérielle remonte au XVI^e siècle⁵²⁹ et c'est pour cela que nous l'abordons en le séparant du domaine celtique. Si un lien existe entre les *Mabinogion* et *l'Histoire de Taliesin*, c'est parce que *l'Histoire de Taliesin* a été éditée avec les *Mabinogion* par Lady Guest⁵³⁰. Dans le cadre de notre recherche, nous nous intéresserons aux caractéristiques mythologiques de Taliesin⁵³¹.

Dans le récit qui nous occupe, alors que Taliesin est menacé, il est amené à dire qui il est :

« Le roi lui demanda alors où il avait vécu ; il raconta son histoire au roi comme le dit la suite de l'ouvrage :

⁵²⁵ DUMEZIL, G., *L'Oubli de l'Homme...*, esquisse 59 : « La quatrième branche du Mabinogi et la théologie des trois fonctions », pp. 95 à 97 ; une publication précédente du même travail in : *Rencontres de religions, Actes du colloque du Collège des Irlandais (juin 1981)*, Paris, Belles-Lettres, 1986, pp. 25 à 38.

⁵²⁶ **Les Quatre Branches du Mabinogi...**, « Histoire de Taliesin », pp. 341 et 342 et note 22 de P.-Y. Lambert, p. 402.

⁵²⁷ Certains de ses poèmes sont parvenus jusqu'à nous et nous y apprenons qu'il était apprécié par le roi Urien, qui le lui rendait bien : STOOKES, « Before the Conquest », p. 287.

⁵²⁸ ACKERMAN, R. W., « Arthurian Literature », p. 565 et KENNEY, M. K., « Arthurian Literature, Welsh », p. 577.

⁵²⁹ FORD, P. K., « Taliesin ».

⁵³⁰ **Les Quatre Branches du Mabinogi...**, commentaire introductif de P.-Y. Lambert, pp. 333 à 336.

⁵³¹ WOOD, J., « Virgil and Taliesin: The Concept of the Magician in Medieval Folklore », pp. 97 à 99 trace quelques parallèles avec Merlin et en général avec la littérature épique indo-européenne.

« J'ai été avec mon Seigneur dans les hauteurs
 « Lorsque Lucifer est tombé dans les infernales profondeurs ;
 « J'ai porté une bannière devant Alexandre
 « Et je sais le nom des étoiles, du Nord à l'Autan ;
 « J'ai été avec le "tétragramme" dans la cité de Gwydion,
 « J'ai été à Chanaan lorsque Absalon fut tué,
 « J'ai apporté les graines à la terre de la vallée d'Ebron,
 « J'ai été dans la cour des nobles avant la naissance de Gwydion.
 « J'ai été "quadrangle" pour Elie et Enoch
 « J'ai été chef des gardes pendant la construction de la tour de Nemrod,
 « J'ai été au sommet de la croix du fils de Dieu, le Dieu miséricordieux,
 « J'ai été pendant trois périodes dans la prison d'Arianrhod,
 « J'ai été dans l'arche avec Noé et Alpha,
 « J'ai vu l'anéantissement de Sodome et Gomorrhe,
 « J'ai été en Afrique avant la construction de Rome,
 « Je suis venu à Rome pour retrouver les réfugiés de Troie.
 « J'ai été avec mon Seigneur dans la crèche avec le bœuf et l'âne ;
 « J'ai raffermi Moïse avec l'eau du Jourdain,
 « J'ai été sur la nuée avec Marie-Madeleine.
 « J'ai reçu l'inspiration poétique du chaudron de Keridwen,
 « J'ai été harpiste et poète pour les légions de Norvège,
 « J'ai été sur la Colline Blanche, à la cour de Kynvelin (Cunobelinus)
 « Mais attaché aux fers et aux chaînes pendant un an et un jour ;
 « J'ai fait connaître la Trinité dans le pays,
 « Et j'ai suscité des missionnaires ;
 « Je resterai jusqu'au jour du Jugement sur la face de la terre.
 « Personne ne sait si mon corps est chair ou poisson,
 « J'ai été à peine neuf mois dans la matrice de Keridwen la sorcière,
 « J'étais auparavant Gwion Bach, mais je suis désormais Taliesin. » »⁵³²

⁵³² **Les Quatre Branches du Mabinogi...**, « L'Histoire de Taliesin », pp. 346 et 347, traduction de Pierre-Yves Lambert, d'après « La Chronique des six âges du monde » d'Elis Gruffudd (soldat gallois de la garnison de Calais au début du XVI^e siècle), texte édité par Ford, P. K., *Ystoria Taliesin*, Cardiff, 1992, University of Wales Press, d'après le manuscrit NLW 5276D.

Ce texte rappelle un tant soit peu la liste des compétences de Lug Samildanach, mais l'objectif est différent : il s'agit de faire de Taliesin un barde omniprésent et omniscient, à l'image des chamanes qui ont voyagé dans l'espace et dans le temps. D'autres relations mythologiques ont été mises en évidence entre Irlandais et Gallois, notamment entre le chant d'Amairgen et le personnage de Taliesin⁵³³.

Il est difficile de dire que Taliesin est trifonctionnel : la liste qui forme sa biographie énumère vingt-huit faits sous une forme la plus concise possible et sans aucun ordre particulier, ni fonctionnel, ni chronologique, ni thématique. Certains faits sont tirés de la *Bible*, d'autres de la mythologie celtique ou encore romaine. Nous ne pouvons proposer aucune répartition en trois fonctions égales : chaque ligne par laquelle Taliesin se décrit n'est qu'un fait isolé, qui ne rentre dans aucune structure générale.

La musique qu'il joue rentre dans un contexte militaire : il joue « pour les légions de Norvège », mais nous n'avons pas suffisamment d'éléments pour comprendre ce que cela implique en profondeur. En bref, nous ne pouvons rien faire de satisfaisant en vue de répondre à notre question de départ à l'aide de cet extrait pseudo-auto-biographique de l'*Histoire de Taliesin*.

Une spécificité de la culture celtique en ce qui concerne la musique est qu'elle y fait référence très régulièrement dans un contexte thérapeutique, qui pourrait donc se laisser interpréter comme un caractère de troisième fonction, mais qui, selon les contextes, n'est jamais incompatible avec la première fonction (si la maladie est due à un sortilège ou si la guérison résulte de l'usage de la magie). Cela est certainement amplifié par le fait que les druides étaient les dépositaires de toutes les sciences, y compris les sciences artistiques. Il n'est pas étonnant dès lors de voir la médecine et la musique dans les mains des druides ou de ceux qui se rattachent à la première fonction.

⁵³³ MACCULLOCH, J. A. et MÁCHAL, J., *The Mythology of All Races...*, pp. 43, 57, 93 et 111.

II. 8. Milieux scandinaves

Six personnages nous semblent intéressants dans la mythologie scandinave. Deux auteurs nous fournissent la majorité de la matière à étudier : Saxo Grammaticus et Snorri Sturluson ; ces deux érudits sont reconnus pour nous avoir transmis des sources riches et importantes pour la connaissance des Scandinaves⁵³⁴. Nous avons inclus dans ce chapitre un personnage islandais, afin de vérifier si le phénomène que nous étudions se retrouve jusqu'à ces endroits en marge de l'espace indo-européen.

II. 8. i. Høtherus

La *Geste des Danois* est un écrit de la fin du XII^e siècle et peut-être du début du XIII^e, dû à Saxo Grammaticus. Cet ouvrage retrace l'histoire du Danemark depuis les origines mythologiques jusqu'aux jours de l'auteur, il participe à un mouvement assez répandu à cette époque, qui tend à faire l'apologie d'une organisation politique sous toutes ses formes, y compris par la mythologie, afin de justifier et de fortifier un certain type de pouvoir, à l'image de ce qui s'était déjà fait dans l'Empire Romain. Son auteur était un érudit, qui avait voyagé, notamment en France, afin de découvrir d'autres auteurs, vivants ou déjà entrés dans la postérité⁵³⁵.

L'extrait que nous considérons se situe dans la première partie de la *Geste des Danois*, la plus emprunte de mythologie. L'histoire concernant Høtherus est assez courte, mais elle est très condensée en ce qui concerne les symboles des trois fonctions :

I / il fait de la musique (nous y reviendrons) ; il va à la rencontre des nymphes pour connaître le projet de Balderus ; il subtilise les objets magiques à Mimingus ; il devient roi du Danemark ; il retournera voir les nymphes en prouvant ses qualités de musicien ;

II / il est robuste, sait nager, tirer à l'arc, pratiquer la lutte, il est habile dans ces sports, il a une force naturelle faisant de lui un champion ; il affronte Balderus

⁵³⁴ Signalons pour la conception de la musique chez les Scandinaves : BERGSAGEL, J., « Music and Musical Instruments », avec bibliographie.

⁵³⁵ LACROIX, D. W., « Saxo Grammaticus, XII^e s. », p. 1286 et MARTÍNEZ-PIZARRO, J., « Saxo Grammaticus », p. 676.

(l'amour de Nanna est en jeu) et l'issue de ce conflit est déterminée par les nymphes ; il utilise l'épée de Mimingus pour parvenir à la victoire ; il combat également contre Thor et coupe le manche de son gourdin ravageur, l'armée qui le soutient coule la flotte ennemie et Balderus s'enfuit ; habituellement réservée à Balderus, la nourriture préparée pour Høtherus augmente ses forces physiques, elle contient le poison de trois serpents prélevé pour Balderus ; Høtherus blesse mortellement Balderus ;

III / Høtherus est jeune mais bien en avance physiquement ; il est riche ; il est aimé par Nanna, qu'il aime en retour et qu'il épouse, mais Balderus aime aussi Nanna ; le bracelet de Mimingus lui octroie une fortune matérielle ; les nymphes nourrissent les combattants.

La répartition trifonctionnelle est à la fois cohérente, large et limpide. Le système proposé fonctionne bien, dans la mesure où les fonctions se répondent mutuellement afin de parvenir à des objectifs précis : la royauté, la victoire et le mariage.

Précisons les choses quant à la musique que joue Høtherus et citons le texte :

« Hothbrodus ayant été tué par Helgo, Høtherus (son fils) grandit sous la tutelle du roi Gevarus. Tout jeune, il l'emporta par sa robustesse sur ses frères de lait et sur les garçons de son âge. Mais, à la vérité, il eut tous les dons, sachant nager, tirer à l'arc, pratiquer la lutte, se révélant aussi habile dans ces sports que n'importe quel jeune pouvait l'être. Sa force naturelle et ses exercices d'entraînement faisaient de lui un champion. Il était bien avancé pour son âge, tant il avait de richesses personnelles. Nul mieux que lui ne savait jouer de la harpe ou de la lyre. Il connaissait l'art du cistre, du luth et de tout instrument à cordes. Au gré des harmonies diverses, il créait l'émotion qu'il voulait dans le cœur des hommes, suscitant la joie, la tristesse, la pitié ou la haine, charmant ou choquant des oreilles qu'il ne laissait pas indifférentes.

[...] En arrivant dans le camp des ennemis, Høtherus apprit que les trois nymphes étaient parties avec la nourriture de Balderus. Il suivit rapidement dans la rosée la trace de leurs pas (elle trahissait leur route !) et finit par arriver à leur habitation.

Lorsqu'elles lui demandèrent qui il était, il répondit qu'il était un citharède et en fournit la preuve, sans fausse note ! Prenant en effet la lyre qu'on lui présentait, il

accorda l'instrument, y essaya son plectre et se répandit en une suite soutenue de mélodies ravissantes. »⁵³⁶

Ces deux extraits insistent sur la qualité de l'instrument joué par Høtherus : c'est un instrument de musique à cordes⁵³⁷. Peu importe lequel, il ne peut appartenir qu'à cette famille organologique. Nous trouvons donc la confirmation de l'idée selon laquelle l'important en ce qui concerne l'instrument de musique, c'est qu'il soit un instrument à cordes. Dans le premier extrait, le rôle de la musique est de créer des émotions, ce qui n'est pas sans rappeler les trois airs que nous avons déjà rencontrés, surtout dans la mesure où nous retrouvons deux des trois émotions habituelles : la joie et la tristesse ; le sommeil est ici absent, au profit de la pitié ou de la haine. Nous ne pouvons pas nous permettre d'écrire qu'il s'agit d'une variante. Nous ne disposons d'aucun élément direct pour rattacher la pratique musicale à la première fonction, mais sachant que l'histoire racontée sur Høtherus est trifonctionnelle et que, dans le premier extrait, les capacités physiques et la richesse du héros sont mentionnées, nous pouvons déduire par élimination que l'instrument de musique symbolise la première fonction.

Dans le second extrait, Høtherus retrouve les nymphes, pour profiter de leur nourriture⁵³⁸. Il est amené à décliner son identité devant elles et il prouve la véracité de ses dires en jouant merveilleusement bien de la lyre, tâche d'autant plus difficile qu'il n'avait pas cette lyre avec lui jusqu'à ce moment précis (les musiciens savent bien qu'il n'est pas aisé de jouer directement sur un instrument, un certain temps d'adaptation est nécessaire, mais Høtherus s'en passe). Il est possible de voir dans ce trait la même image que celle d'Ulysse jouant de la lyre dans son palais pour prouver son identité. Høtherus est déjà le roi du Danemark, mais il doit encore mener un ultime combat. Il en est de même pour Ulysse : il est roi d'Ithaque, mais une fois son identité révélée au grand jour au sein de son palais, il faut en éliminer les prétendants à la main de Pénélope, ce qui constitue son dernier combat. De plus, Ulysse joue sur sa *phorminx* après un long moment d'absence et sans préparation, il se passe également d'un temps de réadaptation. Peu importe l'instrument, le tout est de pouvoir en jouer correctement dans l'instant. Dans le cas d'Ulysse, néanmoins, la

⁵³⁶ SAXO GRAMMATICUS, *La Geste des Danois...*, livre troisième, chapitres II, § 1 et III, § 6, pp. 99 et 109, traduction de Jean-Pierre Troadec.

⁵³⁷ JONSSON, F., « Das Harfenspiel des Nordens in der Alten Zeit », p. 537.

⁵³⁸ Voir aussi le commentaire de DUMEZIL, G., *Loki*, p. 41.

symbolique est plus forte puisqu'il s'agit de son propre instrument et que lui seul peut en jouer.

Remarquons encore que les instruments de musique à cordes ne sont mentionnés dans la *Geste des Danois* qu'à ces deux occasions, toujours au sujet de Høtherus. Ces mentions sont donc volontaires et déterminées par un projet significatif. Høtherus correspond tout à fait à notre recherche, il est en tout point conforme à notre hypothèse.

II. 8. ii. Hatherus

Encore dans la *Geste des Danois* de Saxo Grammaticus, mais un peu plus loin dans le texte, nous trouvons un autre roi, Hatherus, dont le nom rappelle sensiblement celui d'Høtherus. En réalité, cette ressemblance n'est pas anodine, elle indique une relation d'opposition. Nous sommes dans l'avant-dernier livre de la partie mythologie de la *Geste des Danois* et Starcatherus parle à Hatherus, qui est censé être un roi :

« Comment trouverais-je honnête cette démarche pour obtenir une épée que, eu égard à vos forces, je ne juge pas faite pour vous ? Ce fer n'est pas une arme qui puisse pendre à la ceinture d'une mauviette, ni qui convienne à la main d'un bouvier habitué à égrener les notes d'un chalumeau, à garder un troupeau, à surveiller des bêtes dans les champs. J'imagine que votre place est parmi les serviteurs, tout près de la marmite graisseuse. Là, vous plongez des morceaux dans le bouillon d'une cocotte écumante, vous faites revenir dans l'huile de petits croûtons et vous léchez furtivement vos doigts que vous avez retirés d'un brouet fumant. Vous savez étendre votre manteau sur la cendre, dormir près de l'âtre, somnoler pendant le jour, être à votre affaire dans les vapeurs de la cuisine, mais jamais vous n'avez le courage de prendre les armes pour verser le sang sur un champ de bataille. Fuyant la lumière, ayant une prédilection pour les antres crasseux, vous êtes tristement esclave de votre tente, et vous n'êtes pas plus estimé qu'un chiot qui promène sa langue sur des déchets et des pelures. »⁵³⁹

⁵³⁹ SAXO GRAMMATICUS, *La Geste des Danois...*, livre huitième, chapitre VIII, § 8, p. 350, traduction de Jean-Pierre Troadec.

Tentons de vérifier si Hatherus est présenté d'après un schéma triparti :

I / sa place est parmi les serviteurs ; il fuit la lumière ;

II / Hatherus tente de s'emparer de l'épée de Starcatherus, alors qu'il n'est qu'une mauviette ; il n'a jamais le courage de prendre les armes pour verser le sang sur le champ de bataille ;

III / Hatherus est un bouvier qui garde un troupeau et surveille des bêtes dans les champs en jouant du chalumeau ; sa place est près de la marmite graisseuse et près de l'âtre ; il est esclave de sa tente ; il est moins qu'un chiot léchant les déchets et les pelures.

Pour un roi, Hatherus a tout de son contraire et les contraires peuvent s'étaler sur les trois fonctions : incapacité d'exercer son pouvoir (I), incapacité de mener une bataille (II), incapacité de maîtriser son rapport à la nourriture, ce qui a pour conséquence l'incapacité de nourrir son peuple (III). Il est une sorte d'anti-héros trifonctionnel

Et de quel instrument joue-t-il ? Du chalumeau, une flûte rudimentaire. La flûte est présente deux fois dans la *Geste des Danois*, la première fois lorsque la dame du palais tente d'amadouer Starcatherus, mais il reste insensible face à cette musique : la flûte est méprisante à ses oreilles, il envoie un os déjà rongé en guise de cadeau au musicien⁵⁴⁰. Ainsi, si la flûte est à nouveau présente ici, et d'autant plus qu'elle figure dans les propos de Starcatherus, nous devons nous souvenir du mépris qu'il lui porte. Certes, Hatherus joue du chalumeau alors qu'il est dans les champs à garder son troupeau, ce qui fait qu'il joue d'un instrument de musique au sein de la troisième fonction. Mais d'autres interprétations s'offrent à nous :

-Premièrement, admettons que le chalumeau symbolise la troisième fonction. Dans ce cas, le fait que Hatherus joue d'un instrument de musique qui n'est pas à cordes le confirme dans son incapacité à régner. Ainsi, s'il fallait absolument qu'Hatherus jouasse d'un instrument de musique, en aucun cas alors ce dernier ne pourrait être un instrument à cordes.

-Cela ne nous prouve pas que seule la première fonction soit symbolisée par un instrument de musique. Mais n'oublions pas que nous examinons une description moqueuse, faisant la critique d'un roi incompetent. Hatherus n'a pas pu franchir les

⁵⁴⁰ *Ibidem*, livre sixième, chapitre VIII, §§ 11 et 12, pp. 267 et 268.

étapes qui mènent le bouvier à la royauté, c'est pourquoi il ne peut jouer que d'un instrument de musique à vent, au contraire des rois qui peuvent (et nous pourrions dire : « qui doivent ») jouer d'un instrument de musique à cordes : du point de vue de la structure fonctionnelle et ce qu'elle tente d'exprimer, le chalumeau n'est alors plus un symbole de la troisième fonction, mais un symbole antithétique de la première fonction, tout comme l'état de bouvier de Hatherus est un symbole antithétique de la royauté plus qu'un symbole de troisième fonction. Le système débouche sur l'énoncé de l'échec d'un roi, qui ne peut être compétent dans un système trifonctionnel complet et qui ne peut donc jouer que de la flûte, tel un bouvier.

Nous avons déjà rencontré une façon différente d'énoncer l'incapacité d'un personnage à régner, lorsque nous avons abordé Bres : sa cour était dépourvue de musiciens. Ici, la démonstration se fait non par l'absence des musiciens, mais par l'usage d'un symbole contraire à l'instrument de musique à cordes : l'instrument à vent.

Le cas de Hatherus constitue une bonne occasion de tenter une réfutation de notre hypothèse de départ et de vérifier si un instrument de musique autre qu'à cordes peut représenter la première fonction. Nous pensons pouvoir utiliser le cas de Hatherus comme une double preuve par le contraire : soit le chalumeau est bien de troisième fonction, mais c'est parce que le personnage ne peut pas exercer la royauté et doit rester confiné dans la troisième fonction⁵⁴¹ ; soit le chalumeau symbolise sur un mode antithétique la première fonction.

L'autre partie de notre hypothèse consiste à dire que seule la première fonction est symbolisée par un instrument de musique. Là encore, les mêmes arguments servent à répondre : la troisième fonction est symbolisée par un instrument de musique à vent parce que la première ne peut pas être symbolisée par un instrument de musique à cordes. En effet, ce roi incompetent n'est ni digne ni capable d'en jouer.

⁵⁴¹ Il s'agirait de plus d'une exception qui ne peut pas tenir lieu de règle générale.

II. 8. iii. Gunnar

Revenons dans le domaine de la culture scandinave, bien plus significative pour notre sujet que la culture germanique. Nous avons en effet trouvé plusieurs personnages dans l'*Edda*, dans l'*Edda Poétique* et dans l'*Histoire des Rois de Norvège*, qui pourraient nous intéresser.

L'*Edda*⁵⁴² est une compilation de textes scaldiques mythologiques et poétiques composés en Scandinavie entre le IX^e et le XII^e siècle. Nous connaissons deux versions de l'*Edda* : une version anonyme du XIII^e siècle (l'*Edda Poétique*) et celle de Snorri Sturluson⁵⁴³. Ce dernier était un Islandais chrétien, mais il respectait suffisamment les mythes païens pour les transcrire sans les modifier (non sans avertir son lecteur qu'il ne s'agissait pas de quelque chose de fiable en matière religieuse) ; il était aussi un homme politique important du XII^e siècle, issu des milieux cultivés, ayant grandi en Islande dans un foyer proche du pouvoir. L'*Edda* de Snorri Sturluson commence avec des récits mythologiques, parfois explicitement empruntés à la Grèce et à Rome, mais aussi germaniques, pour traiter ensuite de façon poétique des faits plus proches dans le temps et dans l'espace. Nous proposons de commencer par la notice sur Gunnar selon Snorri Sturluson, tirée de la partie poétique de son *Edda* (la *Skaldskaparmal*). C'est la seule apparition de Gunnar sous la plume de Snorri Sturluson :

« Le roi Atli, le fils de Budli et le frère de Brynhild, reçut alors en mariage Gudrun, qui avait été l'épouse de Sigurd, et ils eurent des enfants. Le roi Atli convia chez lui Gunnar et Hogni, qui acceptèrent cette invitation. Mais, avant leur départ, ils cachèrent dans le Rhin l'or qui provenait de l'héritage de Fafnir, et cet or ne fut jamais retrouvé par la suite. Cependant, le roi Atli, qui avait rassemblé une grande armée avant leur arrivée, livra bataille à Gunnar et Hogni, et ces derniers furent capturés. Puis Atli fit arracher le cœur de Hogni, alors qu'il était encore en vie, et ce fut ainsi que Hogni trouva la mort. Quant à Gunnar, il le fit jeter dans une fosse aux serpents, mais Gunnar reçut secrètement une harpe, qu'il pinça à l'aide de ses orteils, car ses mains étaient attachées. Il joua si bien de la harpe que tous les serpents

⁵⁴² HARRIS, J., « Eddic Poetry » ; LACROIX, D. W., « Snorri Sturluson, 1179-1251 », et LACROIX, D. W., « Edda Poétique ».

⁵⁴³ VRIES, J. de, « La Religion des Germains », pp. 747 à 753 ; CIKLAMINI, M., « Snorri Sturluson » et LACROIX, D. W., « Snorri Sturluson, 1179-1251 ».

s'endormirent, à l'exception d'une vipère qui se jeta sur lui : elle le frappa à la hauteur du sternum avec une telle force qu'elle plongeait sa gueule à l'intérieur de la plaie, puis se pendit à son foie jusqu'à ce qu'il mourût. »⁵⁴⁴

Cette notice contient en elle-même tous les éléments permettant de procéder à une analyse trifonctionnelle, qui remonte de la troisième à la première fonction :

III / Gunnar et Hogni ont caché l'or de l'héritage de Fafnir dans le Rhin avant de se rendre chez Atli ;

II / Atli leur livre bataille et capture Gunnar et Hogni, il tue Hogni et met Gunnar dans une fosse aux serpents, les mains liées ;

I / Gunnar, qui est un roi, se protège des serpents en jouant de la harpe avec ses pieds, ce qui, finalement, ne sera pas suffisant.

Il est possible que la fosse aux serpents symbolise la mort⁵⁴⁵, le jeu de la harpe est donc une lutte contre la mort, voire une adaptation du voyage orphique aux Enfers⁵⁴⁶. Une étude approfondie sur la symbolique des serpents en Scandinavie ou en Islande permettrait certainement d'éclairer un peu plus cet épisode.

L'instrument de musique revêt des caractères magiques : Gunnar le reçoit secrètement, alors qu'il est détenu par un ennemi, il en joue avec ses orteils, il s'en sert pour se protéger des serpents ; il s'agit donc bien d'un instrument de première fonction. Son rôle au sein de la structure trifonctionnelle est de protéger Gunnar contre les serpents, donc contre la mort que veulent ses ennemis, afin de récupérer l'or de Fafnir. La structure forme un déroulement narratif qui suit une logique explicative.

Le jeu de la harpe se révèle en fin de compte inefficace⁵⁴⁷, puisqu'un serpent attaque Gunnar et finit par le tuer ; mais l'or de Fafnir est protégé, puisque personne

⁵⁴⁴ SNORRI STURLUSON, *L'Edda, Récits de Mythologie Nordique*, pp. 124 et 125, « Art Poétique », 6^{ème} chapitre, « Skaldskaparmál », traduction de François-Xavier Dillmann. Voir aussi *L'Edda Poétique*, p. 364, strophes 28 à 30 de la Lamentation d'Oddrún, « Oddrúnargrátr » : « On entendit fracas de sabots tout dorés / Quand au palais entrèrent les héritiers de Gjúki ; / De Högni ils tranchèrent le cœur / Et, dans la fosse aux serpents, l'autre placèrent.

Il se trouva qu'alors je m'en étais allée / Chez Geirmundr brasser la bière ; / Le sage roi (Gunnar) se mit à jouer de la harpe, / Parce qu'il supposait, le roi de haut lignage, / Que, pour le secourir, vite j'arriverais. Or je vins à entendre depuis Hlésey / Comme les cordes de combats parlaient ; / Ordonnai aux serves de se préparer, / Je voulais du prince sauver la vie », traduction de Régis Boyer.

⁵⁴⁵ Sur la symbolique de la fosse aux serpents (*ormgarthr*) comparée à une tombe ou à un tertre funéraire : CHADWICK, N. K., « Norse Ghosts II (Continued) », pp. 110 et 111. Les serpents eux-mêmes pourraient symboliser la mort : *Encyclopédie des Symboles*, « Serpent », p. 623, ou être mis en relation avec les dragons.

⁵⁴⁶ Régis Boyer l'avait déjà signalé : *L'Edda Poétique*, p. 359.

⁵⁴⁷ Seul Snorri Sturluson précise que Gunnar meurt dans la fosse aux serpents.

ne peut plus savoir où il se trouve. Quel est alors le point le plus important pour décider s'il s'agit d'une réussite ou d'un échec : la survie du roi ou la préservation du secret ? Tout comme dans le récit d'Orphée aux Enfers, il ne s'agit pas d'échec ou de réussite, mais plutôt de signification : l'or de Fafnir ne prend du sens que s'il est caché pour tout le monde et à la suite d'évènements où la magie a sa part.

Il est difficile d'aller plus loin dans l'interprétation de la symbolique de la harpe, vu que rien n'est précisé à son sujet.

Dans l'*Edda Poétique*, en plus de la paraphrase de la notice sur Gunnar dans la fosse aux serpents, nous retrouvons également deux allusions à cette péripétie :

1° « La troupe des guerriers / Plaça dedans la fosse / Le roi vivant encore / Au milieu des serpents / Glissants et rampants ; / Mais Gunnar, forcené, / De ses mains touchait / Les cordes de la harpe⁵⁴⁸ ; / Vibraient les cordes : / Ainsi garde son or / Contre ses ennemis / Le roi vaillant, le libéral. »⁵⁴⁹

La structure tripartite qui en découle prend la forme suivante :

I / le roi Gunnar joue sur une harpe avec ses mains ;

II / alors qu'il est placé par des guerriers dans une fosse aux serpents ;

III / afin de préserver son or.

Gunnar ne joue plus de la harpe avec ses pieds, mais avec ses mains, ce qui sous-entend qu'elles ne sont pas liées. De plus, le jeu de la harpe n'est pas exécuté par Gunnar pour se protéger personnellement et directement des serpents, mais pour protéger sa richesse : le système est ainsi entièrement tourné vers cette troisième fonction. La fosse aux serpents représente assez bien la mort dans le sens où l'auteur est obligé de préciser que Gunnar est encore vivant lorsqu'on l'y met.

Deux strophes plus loin (36), Gudrún apparaît pour donner à Atli une coupe d'or. La mention de ce personnage ne peut être qu'importante à cet endroit, puisque la harpe sur laquelle joue Gunnar lui aurait été procurée par elle-même et que Gudrún se rend auprès d'Atli pour lui donner une coupe symbolisant peut-être la richesse, cause de la position difficile de Gunnar. Les informations livrées dans

⁵⁴⁸ *L'Edda Poétique*, p. 373, note 3 de Régis Boyer : « Que, selon la *Völsunga Saga*, Gudrún lui aurait donnée. »

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 373, strophe 34 du Chant d'Atli, « Atlakvida », traduction de Régis Boyer.

l'extrait que nous avons retenu trouvent un écho dans le reste de la mythologie de l'*Edda Poétique*.

L'allusion suivante dans l'*Edda Poétique* prend une allure différente, un peu moins signifiante :

2° « Gunnar prit sa harpe, / Crispa les orteils ; / Il savait jouer si bien / Que les femmes pleuraient ; / Sanglotaient les hommes / Qui purent entendre le mieux ; / Invoqua l'aide la puissante ; / Les poutres volaient en éclats.

Moururent alors les nobles, / C'était très tôt le matin, / Montrèrent jusqu'à la fin / Qu'ils avaient vécu en hommes. »⁵⁵⁰

Par manque de contenu significatif, la structure trifonctionnelle ne forme pas un système très élaboré et cohérent ; nous pourrions la résumer à ceci :

- I / Gunnar joue de la harpe avec ses orteils et invoque l'aide de la puissante ;
- II / les nobles meurent, les poutres volent en éclats ;
- III / les femmes et les hommes pleurent.

Gunnar joue donc à nouveau avec ses orteils plutôt qu'avec ses doigts, et son jeu a pour effet les pleurs et les sanglots des êtres humains, en plus de la destruction des poutres. Les poutres ne peuvent pas faire référence à la situation du Gunnar détenu : il était dans une fosse et casser les poutres ne lui est d'aucune aide pour s'échapper, ce qui, de plus, n'est pas sa priorité dans les textes précédents. Les poutres ne symbolisent donc pas la possibilité d'une libération pour Gunnar. Si les poutres cassent suite au jeu de harpe de Gunnar, c'est peut-être simplement pour montrer que ce que l'Homme a fait de plus solide peut être détruit par la puissance de cette musique. Les poutres qui cassent symbolisent donc la force de la musique de Gunnar.

Les serpents ne sont pas mentionnés, pas plus que la raison pour laquelle Gunnar joue avec ses orteils. Le texte le sous-entend tout de même : Gunnar ne joue de la harpe dans l'*Edda* de Snorri Sturluson et dans l'*Edda Poétique* que dans le contexte de son emprisonnement dans la fosse aux serpents. Le lecteur est donc censé connaître le mythe de Gunnar, cela explique pourquoi la structure

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 390, strophes 66 à 67 des Dits Groenlandais d'Atli, « Atlamál », traduction de Régis Boyer.

fonctionnelle ne reprend pas tous les éléments et semble souffrir d'un déséquilibre dans la symbolisation des fonctions. La deuxième fonction n'est évoquée que d'une façon très inhabituelle. Nous n'avons pas assez d'arguments à disposition pour dégager une structure tripartite intentionnelle, mais la comparaison avec les autres textes sur Gunnar s'impose, car les éléments symboliques sont largement repris. Il est possible que l'auteur de cette notice ait repris Snorri Sturluson ou une source commune plus ancienne sans prendre en considération la possibilité de construire un personnage à trois aspects fonctionnels.

Enfin, l'objet central des structures fonctionnelles précédentes sur Gunnar était l'or de Fafnir. Ici, il n'en est rien, il est même difficile de déterminer vers quoi nous mène le rappel de l'efficacité de la harpe de Gunnar.

Ainsi, cette dernière mention ne peut pas être comprise dans un sens trifonctionnel ; ce n'est qu'un rappel de l'efficacité de la musique de Gunnar, mais sans objectif narratif intrinsèque.

Les récits sur Gunnar font de ce personnage un roi dont l'acte principal est de cacher l'or de Fafnir. Le moyen qu'il utilise en dernier lieu pour protéger la cache est de jouer sur une harpe, même s'il lui faut le faire avec ses orteils. Cette harpe ne permet même pas à Gunnar de survivre avec le secret qu'il connaît. Elle tient une place très spéciale, qui ne correspond pas à ses utilisations habituelles : Gunnar est dans une fosse aux serpents, il joue avec ses orteils et il se sert de cette technique comme d'une protection. Jamais une harpe ne sert dans ces conditions.

La raison que nous apportons, bien qu'elle se concentre plus sur le comment que sur le pourquoi, est que la harpe est issue d'un emprunt à la mythologie trifonctionnelle indo-européenne, dans laquelle l'instrument de musique à cordes apparaît. Mais si la harpe est maintenue, c'est parce qu'elle répond à une question ou à un besoin interne. Il pourrait s'agir d'une question en lien avec la thématique de la connaissance, puisque l'enjeu est un secret. Ce secret concerne l'or de Fafnir, ce qui n'est pas rien. Mettre le lecteur dans la confidence (nous savons où est l'or), c'est poser des jalons pour comprendre la suite de la mythologie. L'or sera recherché et il nous aura fallu savoir qu'il a été caché. La harpe nous dit à la fois le contenu du secret et le fait que c'est un secret, devant lequel même les serpents se taisent et s'endorment. En d'autres mots : même la mort ne percera pas le secret de l'or de

Fafnir. Plus clairement, la harpe de Gunnar participe à une structure trifonctionnelle dans laquelle la musique a une valeur incantatoire, l'objectif étant de garder le secret.

Il existe en Norvège plusieurs illustrations représentant le roi Gunnar dans la fosse aux serpents, les mains liées, avec un instrument de musique à cordes (harpe ou luth) à ses pieds. Ces bas-reliefs sur bois font tous partie d'ensembles iconographiques pour montants de portes d'églises⁵⁵¹, qui comportent aussi la représentation de l'épée de Sigurdr en train d'être forgée.

⁵⁵¹ Illustration 10 : détail du montant de l'église d'Opdal, Numedal, Norvège, in : PANUM, H., « Harfe und Lyra im alten Nordeuropa », p. 8, figure 14, X^e-XIII^e siècle ;

illustration 11 : détail du montant de l'église d'Austad, Saetersdal, in : *Ibidem*, p. 15, figure 24 ;

illustration 12 : détail du montant de l'église de Hyllestad, Setesdal, côte Ouest de la Norvège, au Nord de Bergen, in : SNORRI STURLUSON, **L'Edda, Récits de Mythologie Nordique**, planche VII ; PANUM, H., « Harfe und Lyra im alten Nordeuropa », p. 16, figure 25 ; EVANS, E. P., **Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture**, pp. 160 et 161 ; BUTLER, J. F., « Nineteen Centuries of Christian Missionary Architecture », p. 7, figure 2 et ANKER, P., **L'Art Scandinave**, vol. I, pp. 413 à 415 et planche 220, XII^e siècle, Musée Universitaire d'Oslo.

Il existe encore des fonts baptismaux des églises de Näs et de Norum, Bohuslän, Suède (Historiska Museet, Stockholm), où Gunnar dans la fosse aux serpents est représenté sous une inscription runique : illustrations des fonts de Norum dans ANDERSSON, A., **L'Art Scandinave**, vol. II, planche 134 et SNORRI STURLUSON, **L'Edda, Récits de Mythologie Nordique**, planche VIII.



ill. 10



ill. 11



ill. 12

L'illustration 10 nous montre un roi debout (mais c'est peut-être le support de la composition qui explique cette posture) avec une harpe proche de celles que l'on trouve en Norvège à cette époque⁵⁵². L'illustration 11 met Gunnar dans la position couchée, sans couronne, les pieds sur les cordes d'une harpe plutôt stylisée ; un serpent l'attaque au sternum. Enfin, l'illustration 12 fait intervenir un instrument de la famille du luth, sur lequel le pied de Gunnar prend la position habituelle de la main pour y jouer.

Ce thème iconographique ne reprend pas la formulation trifonctionnelle, il manque la troisième fonction. L'instrument n'est jamais représenté de la même façon, cela nous pousse à le considérer comme symbolique et mythologique.

L'interprétation donnée par A. Andersson est la suivante : Gunnar est « le simple symbole de la vie périlleuse de l'âme humaine en ce monde, condamnée à périr si elle ne trouvait son salut dans l'Eglise ; car selon la saga le héros finit par succomber aux piqûres des vipères. »⁵⁵³ En effet, l'Eglise a pu récupérer ce symbole

⁵⁵² JONSSON, F., « Das Harfenspiel des Nordens in der Alten Zeit ».

⁵⁵³ ANDERSSON, A., *L'Art Scandinave*, vol. II, p. 168.

de cette façon, mais le mythe de Gunnar existait certainement avant l'arrivée du christianisme en Scandinavie, le fait que l'Eglise l'ait réutilisé tend même à le prouver. Cela pourrait nous faire croire que l'Eglise n'a pas du tout cherché à comprendre le mythe préchrétien, qu'elle aurait simplement voulu prendre un exemple sans vraiment mesurer la portée de cette comparaison. Or, il nous semble que la présence de Gunnar, que ce soit sur des montants de porte ou sur des fonts baptismaux, ne prouve en rien que l'Eglise se soit passée du mythe de Gunnar dans sa signification originelle. Dans ce sens, la mort de Gunnar, qui a pour conséquence l'oubli de l'emplacement de l'or de Fafnir, ouvre un avenir mythologique pour cet or : il n'est pas accessible à tout le monde et, comme nous l'avons vu, la mort elle-même (ou son représentant) ne pourra pas non plus y accéder. Si l'Eglise a repris le mythe de Gunnar, c'était peut-être pour la même raison : la richesse tirée de la mort du plus grand ennemi (le dragon ou le diable) ne pourra se trouver que dans l'avenir d'une autre réalité. Quant à parler de salut à cette occasion, il nous semble qu'A. Andersson va trop loin.

Des comparaisons ont été faites dès 1882 sur le mythe de Gunnar ; ainsi, il existe des parallèles entre les mythologies germaniques, galloises, scandinaves et celtiques (ce qui n'est pas nouveau), auxquels participe Gunnar (ce qui permet d'approfondir ces parallèles)⁵⁵⁴, mais sans rapport avec la harpe dont se sert Gunnar pour charmer les serpents. Par exemple, dans *l'Or du Rhin* et la mythologie des Nibelungen, Gunnar est l'équivalent de Gunther, roi des Burgondes et instigateur du meurtre de Sigurdr-Siegfried. Nous reviendrons plus tard sur ce dernier personnage.

⁵⁵⁴ NUTT, A., « Mabinogion Studies », pp. 18 et 19.

II. 8. iv. Eggthér

A nouveau dans l'*Edda Poétique*, nous disposons d'un court extrait sur le géant Eggthér :

« Assis là sur un tertre / En jouant de la harpe, / Le gardien de la sorcière, / Le joyeux Eggthér⁵⁵⁵ ; / Chantait auprès de lui / Sur le bois de la potence / Un coq vermeil / Qui s'appelait Fjalarr.

Chantait chez les Ases / Crête d'Or. / Il éveille les hommes / Du Père des Armées ; / Mais un autre chante / Sous terre, / Un coq d'un rouge de suie / Dans les halles de Hel. »⁵⁵⁶

Le personnage d'Eggthér doit être analysé de façon plus particulière, en tenant compte notamment de la signification de son nom :

I / il chante et joue de la harpe ;

II / il est gardien de l'épée (d'après son nom) et de la sorcière ;

III / il est bouvier, berger.

Eggthér assure trois activités : la musique, la surveillance des armes et l'élevage. Les trois fonctions sont donc déclinées à condition que l'on présume que le chant et le jeu de harpe soient des activités de première fonction.

Rappelons que le texte est issu de la prédiction d'une prophétesse, ce qui obscurcit forcément notre lecture si nous ne sommes pas habitués aux symboles utilisés. A côté d'Eggthér, un coq, du nom de Fjalarr (guetteur), chante aussi. Ce coq a son parallèle dans le monde des morts, sous terre. Eggthér et les deux coqs ont pour rôle de veiller et de chanter. D'ailleurs Eggthér veille dans les deuxième et troisième fonctions : sur un troupeau et sur les armes. Est-ce que jouer de la harpe s'assimile à veiller ? Si tel était le cas, cela aurait pour conséquence que la harpe, étant liée aux deux autres objets de veille, s'imbriquerait dans une structure trifonctionnelle. En tout cas, ce n'est pas simplement passer le temps⁵⁵⁷ : ne croyons pas qu'Eggthér s'ennuie.

⁵⁵⁵ *L'Edda Poétique*, p. 543, note 4 de Régis Boyer : « Un berger ou un bouvier, litt. « le gardien de l'épée » ».

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 543, strophes 42 et 43 de la Prédiction de la Prophétesse, « Völva », traduction de Régis Boyer.

⁵⁵⁷ JONSSON, F., « Das Harfenspiel des Nordens in der Alten Zeit », p. 531.

Le coq Crête d'Or garde la demeure des dieux, le mont de l'Arc-en-ciel. Eggthér, de son côté, garde la demeure des hommes. Il le fait en chantant et en jouant de la harpe, meilleurs moyens de veiller sur les hommes, dans le sens de « conserver » leur histoire.

Il est difficile d'approfondir l'étude du personnage d'Eggthér tellement les données sont fragmentaires et la structure dans laquelle il se développe n'est pas de façon sûre trifonctionnelle. Nous ne pouvons rien dire de plus à son sujet, nous pensons même en avoir trop dit par rapport à ce que le texte peut nous apporter.

II. 8. v. Huggleik

Revenons à Snorri Sturluson, mais dans un autre de ses ouvrages : l'*Histoire des Rois de Norvège*, où Huggleik apparaît rapidement :

« Huggleik était le nom du fils d'Alf qui devint roi des Suédois après les deux frères, car les fils d'Yngvi étaient encore enfants. Le roi Huggleik n'était pas un homme de guerre ; il gouverna tranquillement le pays ; il était très riche et avide de biens. Sa suite comprenait le plus souvent toutes sortes de jongleurs et de joueurs de harpe, de gigue et de viole⁵⁵⁸ ; il avait également auprès de lui des sorciers et toutes sortes de gens versés dans la magie. »⁵⁵⁹

Huggleik n'a pas de compétences personnelles trifonctionnelles. Chaque fonction en rapport avec Huggleik concerne une caractéristique importante de sa façon de régner :

I / il est roi en Suède ; sa cour était composée de jongleurs, de musiciens, de sorciers et de magiciens ;

II / pour gérer son territoire, il n'usait pas de la guerre, il gouvernait le pays tranquillement ;

III / ses intérêts particuliers relevaient de la soif de richesse et de l'avidité.

⁵⁵⁸ SNORRI STURLUSON, *Histoire des Rois de Norvège...*, p. 397, note 1 de François-Xavier Dillmann : « [...] toutes sortes de jongleurs et de joueurs de harpe, de gigue et de viole : Snorri emploie d'abord le mot *leikarar* (plur. de *leikari*, qui dans les textes norrois est volontiers utilisé pour traduire le latin *joculator*), puis trois appellations de musiciens, *harparar*, *gígjarar*, et *filðarar*, qui paraissent correspondre à plusieurs instruments à cordes ; en raison de l'imprécision des sources, il est cependant délicat de vouloir les distinguer nettement, si bien que la traduction française comporte nécessairement une part d'incertitude. »

⁵⁵⁹ SNORRI STURLUSON, *Histoire des Rois de Norvège...*, « Histoire des Ynglingar », Vingt-deuxième chapitre, p. 77, traduction de François-Xavier Dillmann.

Ainsi, tout n'est pas idéal chez Huggleik ; il a un défaut, c'est d'aimer la possession de richesses et de biens. Cette notion n'est pas si péjorative en Scandinavie, la richesse, par exemple chez les Vikings, était simplement la preuve de leur efficacité au combat.

Le refus de faire la guerre ne doit pas être pris dans le sens de la lâcheté, il s'agirait plutôt de savoir-faire en matière diplomatique et en politique intérieure, c'est pourquoi nous regroupons dans la deuxième fonction la guerre et la gouvernance tranquille. Certes, ces deux notions renvoient aussi à la première fonction si on les considère comme les résultats des décisions du détenteur du pouvoir, dans le sens où ce pouvoir est exercé d'une façon telle que le royaume est bien tenu, ces deux notions relèveraient alors également de l'exercice du pouvoir politique. Mais ces notions doivent plutôt être analysées comme étant de deuxième fonction, puisqu'elles prennent en compte la thématique de la guerre et de la paix.

Le personnage de Huggleik connaît une originalité : il n'est pas le musicien en personne, mais il sait s'entourer de musiciens pour constituer une cour royale digne de ce nom. Dans cette cour se trouvent aussi des sorciers et des magiciens, qui rentrent également très bien dans le cadre de la première fonction. Étonnamment, et si la traduction en français est assez fidèle au texte original, les musiciens sont grammaticalement plus proches des jongleurs et pas des sorciers ou des magiciens, à croire qu'ils participent plus à un divertissement qu'à une pratique intellectuelle ou religieuse. Par ailleurs, le fait que ce ne soit pas Huggleik qui soit le musicien permet de citer plusieurs instruments : harpe, gigue⁵⁶⁰ et viole. Ce sont les instruments traditionnels de la fête et du divertissement. Nous sommes loin des conceptions prophétiques ou des rapports avec l'arc de chasse que nous avons croisés auparavant. Cependant, d'après des études de médiévistes⁵⁶¹, l'image du musicien de cour se réfère au personnage de David faisant le fou à la cour d'Akiš (1 Samuel 21, 11 à 16). Tristan et Merlin correspondraient également à cette imagerie. Cet argument pourrait être valable dans le cas de Huggleik, mais que signifie alors le fou-musicien de cour ?

⁵⁶⁰ Il s'agit bien, dans ce contexte, d'un instrument de musique, du type du luth, avec lequel on joue une musique de danse, d'où le nom de gigue en France pour la danse qui y correspond : BELTRANDO-PATIER, M. Cl., « Gigue ».

⁵⁶¹ CLOUZOT, M., *Images de Musiciens...*, p. 93.

Le texte ne paraît pas être écrit pour transmettre une structure tripartite de façon à faire référence à une idéologie ancienne. La place de la musique à la cour du roi Huggleik nous rapproche du système habituel, mais sa fonction au sein de la cour nous en écarte. En revanche, les éléments contenus dans le texte permettent de dire que cette structure persiste dans des éléments regroupés au sujet d'un seul personnage, sans qu'elle forme vraiment un système tel qu'il était établi et cohérent en Grèce ou en Inde. Nous pouvons ainsi prouver que l'idéologie trifonctionnelle indo-européenne a eu un impact sur la culture scandinave, mais que cette culture scandinave traduit plus ou moins sciemment cet impact. Ceci nous montre l'importance de cet impact, qui a pu être transmis et reconnu malgré le fait que son utilisateur n'en était pas forcément conscient.

Avec Gunnar, Eggthér et Huggleik, nous avons fait le tour de toutes les mentions d'instruments de musique à cordes dans l'*Edda Poétique*, dans l'*Edda* de Snorri Sturluson et dans son *Histoire des Rois de Norvège*. A chaque fois, il y a des traces de trifonctionnalité. Nous pouvons donc supposer que l'instrument de musique à cordes dans la mythologie scandinave est issu du symbole propre à l'idéologie trifonctionnelle et aux empreintes qu'elle a laissées. La faiblesse de cette affirmation réside dans le fait que la première fonction se résume souvent à l'évocation de la musique.

II. 8. vi. Mördr la Viole

Dans l'ensemble des sagas islandaises réunis par Régis Boyer⁵⁶², Mördr la Viole n'est pas un personnage très important. De plus, mis à part la cloche et le lur⁵⁶³ en quelques rares occasions, aucun instrument de musique n'apparaît dans ces sagas. Seule la viole intervient dans le nom de Mördr la Viole, à deux reprises, dont voici un exemple :

« Il y avait un homme qui s'appelait Mördr, surnommé la Viole ; c'était le fils de Sighvatr le Rouge ; il habitait à Völlr dans les Rangárvellir. C'était un puissant

⁵⁶² Sagas Islandaises.

⁵⁶³ Le lur est un instrument datant de l'âge du Bronze récent, du type de la trompette, mais dont le pavillon est remplacé par un disque aplati. Il est attesté au Danemark, en Suède, en Norvège et en Allemagne du Nord : McKINNON, J., « Lur » et HONEGGER, M., « Lur ».

chef, grand entrepreneur de procès et si versé dans la connaissance des lois qu'il n'y avait pas de jugement rendu qui parût légal s'il n'y avait pris part. Il avait une fille qui s'appelait Unnr ; c'était une belle femme, courtoise et accomplie, et on la tenait pour le meilleur parti des Rangárvellir. »⁵⁶⁴

Nous pourrions supposer la répartition suivante :

I / Mördr serait, d'après son nom, musicien, mais aussi un connaisseur des lois et un puissant chef ;

II / le contexte général des sagas islandaises est un climat de batailles, de trahisons et de pillages ;

III / Mördr a une fille belle, courtoise et accomplie ; le contexte général des sagas islandaises est lié à la recherche de richesses et de terres fertiles.

Cette répartition est totalement artificielle et absurde. Le fait que Mördr soit musicien n'est qu'une supposition, et même si cela était bien le cas, nous n'en serions pas plus avancé, puisque rien n'est dit de plus précis au sujet de cette viole. Il n'est nul besoin de s'appesantir sur Mördr la Viole, nous sommes certain qu'il ne peut en aucun cas entrer en compte dans le traitement de notre problématique.

L'important à nos yeux était de vérifier si notre hypothèse était effective jusqu'en Islande. Snorri Sturluson⁵⁶⁵, dont nous savons qu'il connaissait bien ce pays, nous a transmis par ses propres textes des structures trifonctionnelles, et s'il avait voulu le faire au sujet des traditions islandaises, il aurait été plus explicite. Il aurait donc pu constituer un lien, un vecteur culturel entre le monde indo-européen et la culture islandaise. De plus, le corpus des sagas islandaises réunies par Régis Boyer est assez large, les occasions de placer une triade n'auraient pas manqué si l'occasion s'en était présentée. Il était ainsi tout à fait envisageable de trouver une triade fonctionnelle avec la mention d'un instrument de musique dans ces sagas. Après examen, il s'avère que cette association ne s'y retrouve pas.

⁵⁶⁴ **Sagas Islandaises**, « Saga de Njáll le Brûlé » (*Brennu-Njáls Saga*), chapitre premier, p. 1203, traduction de Régis Boyer. L'autre mention de Mördr la Viole se situe dans *Ibidem*, « Saga des Gens du Val-au-Saumon » (*Laxdoela Saga*), chapitre XIX, p. 421, mais elle est sans importance, il ne s'agit que d'une mention d'ordre généalogique.

⁵⁶⁵ CIKLAMINI, M., « Snorri Sturluson » et LACROIX, D. W., « Snorri Sturluson, 1179-1251 ».

II. 9. Milieux germaniques : Volker

Dans l'espace germanique, nous n'avons repéré à présent qu'un seul personnage : Volker (le cas de Siegfried, même s'il est bien germanique, fait exception à cause de la date tardive du texte que nous utiliserons).

La Chanson des Nibelungen est la pièce littéraire la plus importante dans la culture germanique médiévale, composée aux environs de 1200 par un auteur non identifié, dans la région de l'actuelle Bavière, à partir de deux anciens récits héroïques combinés⁵⁶⁶. Des triades fonctionnelles ont été évaluées, l'une d'elles est trifonctionnelle indubitablement⁵⁶⁷. Volker, même s'il n'est pas un personnage principal, profite d'une large composition de caractère, centrée sur la loyauté⁵⁶⁸, il est très fréquemment surnommé « le joueur de vielle ». Volker intervient surtout pour aider Hagen, roi des Burgondes, à mener une bataille contre les Huns.

Tout au long de *La Chanson des Nibelungen*, nous avons relevé les éléments suivants au sujet de Volker, et nous les avons rangés d'après la fonction à laquelle ils peuvent se rattacher :

I / Volker le hardi est un joueur de vielle, seigneur de noble naissance, lui et ses hommes sont habillés comme des rois ; il exprime ses pensées avec art ; il joue de la vielle et chante devant Gotelinde, la femme du margrave Ruedeger ;

II / il soutient Hagen ; il est guerrier, il conduit la troupe, son armure est de couleur éclatante, il a un fanion rouge à la hampe de sa lance ; il accompagne Hagen pour des faits d'armes ; Kriemhild pense qu'il est plus fort que Hagen, déjà très réputé ; Volker a une longue épée, nommée aussi archet ; il menace de son épée (son archet) les Huns, héros de Kriemhild, puis endort les plus inquiets parmi eux par le jeu de sa vielle ; il est l'initiateur d'un *behourd* (championnat sportif et guerrier) ; il fait résonner son archet et tire de sa vielle des accents sauvages, lui et Hagen sont en fureur ; il va porter secours à Dancwart, frère de Hagen : il traverse toute une salle en jouant de la vielle (c'est-à-dire de son épée) ; il se bat comme un sanglier sauvage, ses coups d'archet sont rouges, ses mélodies tuent, les crins de son archet sont frottés

⁵⁶⁶ ANDERSSON, T. M., « Nibelungenlied ».

⁵⁶⁷ Voir DUBUISSON, D., « Dumézil, les Nibelungs et les Trois Fonctions », qui développe la triade « runes – épée – trésor ». Cet auteur critique les triades mises en avant par Jean Amsler dans *La Chanson des Nibelungs*, traduite du haut allemand, Paris, Fayard, 1992, version française intégrale d'après le Manuscrit B dit de « Saint-Gall ».

⁵⁶⁸ ANDERSSON, T. M., « Nibelungenlied », p. 113.

à la colophane rouge ; avec vaillance, il effraie et repousse les Huns en lançant des javelots ; il se défend contre Iring en lui brisant son bouclier, il tue le landgrave Irnfrid ; Wolfhart promet de détruire la vielle de Volker ; Volker tue Wolfhart, mais Hildebrand, un guerrier de Dietrich, tue Volker par vengeance ;

III / tout au long de la troisième partie de la chanson, le but, pour Kriemhild, est de se venger et de savoir où est le trésor des Nibelungen ; Volker le sait mais ne le dira pas avant de mourir ; il connaît les chemins et les routes ; il tient des propos plaisants à destination des femmes et flatte la fille de Ruedeger, le margrave de Pöchlarn ; Hagen dit à Gunther, le roi des Burgondes, que Volker mérite l'or et l'argent royal.

Nous voyons que toutes ces remarques autour de Volker ne fonctionnent pas dans un système centré sur une idée précise, d'autant plus que, mis à part une occasion, toutes ces données ne sont jamais mentionnées par triade au sein d'une seule et même aventure⁵⁶⁹. Les seules données que nous pouvons regrouper en une triade se situent au sein d'une seule et unique aventure (la XXXIII^{ème}), que nous analyserons ci-dessous, en considérant la place de la musique de Volker dans *La Chanson des Nibelungen*. Le tableau général qui se dégage des éléments retenus pourrait nous faire songer à une répartition du type suivant : Volker est de famille royale (I, mais il n'est jamais roi lui-même : il va aider un roi), c'est un grand guerrier (II, mais il meurt à la fin de la bataille), qui sait où se trouve le trésor des Nibelungen (III, mais il n'en jouit pas). Cela n'est pas suffisant pour établir une quelconque volonté de l'auteur de *La Chanson des Nibelungen* de faire de Volker un personnage trifonctionnel, parce que les fonctions ne sont pas reliées entre elles.

Voyons maintenant ce qui est écrit au sujet de la musique que joue Volker :

« Joyeusement ils traversèrent le pays de Gunther. On fit donner des chevaux et aussi des vêtements à tous ceux qui devaient quitter le pays des Burgondes. Le roi réunit autour de lui nombre de guerriers disposés à partir avec lui. Hagen de Tronege demanda à son frère Dancwart d'amener au bord du Rhin quatre-vingts de leurs guerriers à tous les deux. Ils vinrent équipés en chevaliers. Les braves apportaient harnois et vêtements au pays de Gunther. Vint ensuite le hardi Volker, un joueur de

⁵⁶⁹ Nous reprenons le terme « aventure » de : **La Chanson des Nibelungen, La Plainte**, introduction par D. Bushinger et J.-M. Pastré, p. 28.

vielle de noble naissance, pour prendre part au voyage de la cour, avec trente de ses hommes. Ceux-ci avaient des vêtements tels qu'un roi aurait pu les porter. Volker fit savoir à Gunther qu'il voulait se rendre chez les Huns. Qui était ce Volker ? Je vais vous le faire savoir : il était un seigneur de noble naissance. Il avait pour sujets de nombreux valeureux guerriers au pays des Burgondes. C'est parce qu'il savait jouer de la vielle qu'on l'appelait le joueur de vielle.

[...la situation s'envenime, les Burgondes sont chez les Huns et Hagen et Volker sont chargés de monter la garde pendant la nuit pour protéger les soldats burgondes...] Le joueur de vielle, Volker le guerrier, dit alors : « Si vous ne dédaignez pas mon aide, Hagen, j'aimerais monter la garde avec vous cette nuit jusqu'à demain matin. » Le héros remercia Volker très amicalement. « Que le Dieu du ciel vous en récompense, très cher Volker ! Pour partager tous mes soucis, je ne désirerais jamais personne d'autre que vous seul, si j'étais en danger. Je saurai vous payer de retour, à moins que la mort m'en empêche. » Tous deux revêtirent leurs armures brillantes. Chacun d'eux prit son bouclier à la main et, sortant de la maison, ils se placèrent devant la porte. Puis ils veillèrent sur les étrangers. C'était faire acte de loyauté. Volker le vaillant déposa son solide bouclier et l'appuya contre le mur de la salle. Puis il y rentra de nouveau et y prit sa vielle. Et il montra son dévouement à ses mains comme il seyait au héros. Il s'assit sur un banc de pierre, sous la porte de la demeure. Il n'y eut jamais plus hardi joueur de vielle. Quand sous ses doigts les cordes retentirent si délicieusement, les fiers étrangers remercièrent Volker. Puis ses cordes résonnèrent si fort que la maison en retentit tout entière. Sa vaillance et son talent artistique étaient également grands. Son jeu sur la vielle devint de plus en plus doux et paisible. Il endormit de la sorte plus d'un homme soucieux dans son lit. Quand ils se furent endormis et qu'il l'eut remarqué, le guerrier prit de nouveau son bouclier à la main et, sortant de la salle, il alla se placer devant la tour et veilla sur les étrangers pour les protéger contre les hommes de Kriemhild. Au milieu de la nuit, ou même un peu plus tôt, je l'ignore, il advint que Volker le hardi vit luire un heaume au loin dans l'obscurité. Les hommes de Kriemhild auraient bien voulu faire un mauvais parti aux étrangers. Le joueur de vielle dit alors : « Hagen, mon ami, il nous incombe d'affronter ensemble ce danger. Je vois des gens en armes debout à côté de la maison. Si je ne me trompe, je pense bien qu'ils veulent nous attaquer. – Taisez-vous, dit alors Hagen. Laissez-les s'approcher davantage. Avant qu'ils ne nous remarquent, nous aurons de nos deux mains abîmé leur casque avec nos épées. Nous

les renverrons à Kriemhild en bien piteux état. » L'un des guerriers huns s'aperçut tout à coup que la porte était gardée. Il dit aussitôt : « Ce que nous avons l'intention de faire ne peut s'accomplir. Je vois le joueur de vielle qui monte la garde.

[...les Burgondes doivent combattre les Huns...] Alors les Huns qui étaient dehors voulurent rejoindre leurs amis qui étaient à l'intérieur. Mais en s'approchant des tours, ils eurent bien peu de succès. Ceux qui étaient à l'intérieur auraient bien voulu sortir de la salle, mais Dancwart n'en laissa aucun monter ni descendre l'escalier. Il se produisit devant la tour une très grande bousculade, et les heaumes résonnaient fort sous les coups des épées. Cela mit le hardi Dancwart dans une bien mauvaise posture, ce qui remplit Hagen d'inquiétude, comme le lui dictait sa loyauté. Hagen cria bien fort à Volker : « Voyez-vous là-bas, compagnon, mon frère qui fait face aux guerriers huns sous une grêle de coups ? Ami, sauvez mon frère avant que nous ne perdions ce brave. – Je le ferai très certainement », dit le jongleur. Il traversa la salle en jouant de la vielle⁵⁷⁰. Une épée solide résonnait souvent dans sa main. Les guerriers du Rhin lui dirent un grand merci. Volker le hardi dit à Dancwart : « Vous avez aujourd'hui supporté bien de pénibles épreuves. Votre frère m'a prié de venir à votre secours. Si vous voulez vous placer dehors, moi je me mettrai à l'intérieur. » Dancwart le vaillant se posta dehors, devant la porte : il défendait l'accès à l'escalier à tous ceux qui se présentaient. C'est pourquoi on entendait retentir les épées dans les mains des héros. Volker du pays burgonde faisait de même à l'intérieur. Le hardi ménestrel cria par-dessus la foule : « La salle est bien fermée, mon ami, seigneur Hagen. Oui, la porte d'Etzel est bien barrée par les bras des deux héros, qui valent bien mille verrous. »

[...] Quand Ruedeger, le seigneur, quitta la salle, cinq cents hommes ou même davantage le suivirent : c'étaient ceux de Pöchlarn, ses amis et vassaux. Par eux, le roi Gunther eut plus tard à souffrir grand dommage. Un guerrier hun vit alors Etzel qui s'avancait à côté de Dietrich : il voulut en tirer avantage. Le ménestrel lui donna un tel coup d'épée que sa tête roula aussitôt devant les pieds d'Etzel. Quand le seigneur du pays fut sorti de la maison, il se retourna et regarda Volker. « Quel malheur d'avoir de pareils hôtes ! Quel affreux malheur que tous mes guerriers doivent mourir de leurs mains ! Hélas ! quelle fête funeste ! dit le noble roi. Il y en a un dans la salle – il s'appelle Volker – qui se bat comme un sanglier sauvage, et c'est

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 510, note 266 : « C'est-à-dire en donnant des coups d'épée. »

un jongleur. Je dois à ma bonne fortune d'avoir échappé à ce diable. Ses lais ont un son terrible, ses coups d'archet sont rouge ; ses mélodies tuent plus d'un héros. Je ne sais ce que nous reproche ce jongleur. Mais jamais je n'ai eu hôte aussi funeste. » Ceux que les Burgondes avaient bien voulu libérer avaient tous quitté la salle. A l'intérieur, s'éleva un grand tumulte. Les étrangers se vengeaient cruellement de ce qui leur était arrivé auparavant. Ah ! que de heaumes fracassa Volker le très hardi ! Gunther, le noble roi, se tourna du côté d'où venait le bruit : « Entendez-vous, Hagen, les mélodies que Volker joue là-bas aux Huns quand l'un d'eux s'approche de la tour ? C'est de colophane rouge qu'il a frotté les crins de son archet⁵⁷¹. – Je regrette infiniment », ainsi parla Hagen, « d'avoir dans la salle été mieux placé que le héros. J'étais son compagnon d'armes, et il était le mien. Si nous rentrons jamais en notre pays, nous le resterons en toute loyauté. Regarde, noble roi, Volker t'est tout dévoué ! Par son empressement à te servir, il mérite ton argent et ton or. Son archet tranche le dur acier ; il brise sur les heaumes les ornements qui brillent d'un vif éclat. Je n'ai jamais vu joueur de vielle faire aussi superbe contenance que le héros Volker en ce jour. Ses lais retentissaient à travers heaumes et boucliers. En vérité, il devrait chevaucher d'excellents chevaux et porter de magnifiques vêtements. » De tous les Huns qui avaient été dans cette salle, il n'y en avait plus un seul qui fût encore en vie à l'intérieur. Le tumulte s'était apaisé et personne ne combattait plus avec les Burgondes. Les guerriers hardis et valeureux déposèrent les épées qu'ils avaient à la main.

[...les soldats huns sont décimés, il ne reste que les grands guerriers...] Le joueur de vielle dit alors : « C'est éprouver trop de crainte que de vouloir renoncer à faire tout ce qu'on vous interdit. Je ne peux nommer cela de l'héroïsme véritable. » Ces paroles de son compagnon d'armes plurent beaucoup à Hagen. « Ne désirez pas pareille chose, répondit Wolfhart. Je mettrai les cordes de votre instrument en tel désordre que, lorsque vous rentrerez aux bords du Rhin, vous pourrez longtemps en parler. Supporter davantage votre impertinence est contraire à mon honneur. » Le joueur de vielle répondit alors : « Si vous privez les cordes de ma vielle de leurs douces mélodies, il me faudra ternir de ma main l'éclat de votre heaume, que je rentre au pays des Burgondes ou non. » Il allait s'élancer sur lui, mais Hildebrand son oncle l'en empêcha en le retenant près de lui d'une main ferme. « Je crois que tu

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 510, note 276 : « L'épée rouge de sang est comparée à un archet qu'on a frotté avec de la résine, de la colophane rouge. »

voulais, laissant exploser une colère de garçon sans expérience, t'abandonner à la fureur. Tu aurais perdu pour toujours la faveur de mon seigneur. » [...Volker meurt (strophes 2285 à 2287)...] »⁵⁷²

Le premier extrait, dans l'aventure XXIV, mentionne la haute naissance de Volker, le fait qu'il est à la tête de guerriers valeureux et qu'il joue de la vielle. L'aventure XXX associe clairement le jeu de la vielle avec un acte de guerrier, certes inhabituel⁵⁷³, mais tout à fait contextualisé dans un important conflit armé. L'aventure XXXIII, avec les deux extraits que nous avons retenus, nous livre des choses plus intéressantes encore : Volker joue de la vielle et son jeu équivaut à donner des coups d'épée, lui-même devient comme un sanglier sauvage, sa musique tue et Volker s'y emploie délibérément. Enfin, l'aventure XXXVIII relate une dispute entre Wolfhart et Volker, dispute qui annonce la mort de Volker, imagée par celle des cordes de sa vielle. L'instrument de musique de Volker est intimement lié au combat et à sa mort. Nous ne pouvons pas ignorer la ressemblance qui se manifeste entre Volker, Uttara et Ulysse, qui utilisent tous leurs armes (arc ou épée) de façon experte, comme ils le feraient de leurs instruments de musique. Le cas est plus délicat pour Volker, puisque le texte ne nous dit pas qu'il frappe de l'épée aussi bien qu'il joue de la vielle : pour signifier qu'il frappe de l'épée, l'auteur écrit littéralement et il insiste dans l'aventure XXXIII : Volker joue de la musique. La comparaison est donc plus profonde et implicite chez Volker que chez Uttara ou Ulysse.

Sachant que l'instrument de musique à cordes est de façon récurrente en lien avec la première fonction, nous pourrions postuler que c'est aussi le cas pour Volker. Mais alors, dans son histoire, quel élément pourrait faire le lien entre cet instrument et cette fonction ? Est-ce parce que son instrument lui permet d'établir sa domination, d'exercer son pouvoir de vie et de mort sur ses adversaires ? Pourquoi pas, mais dans ce cas, même s'il est question de pouvoir, c'est un pouvoir de deuxième fonction. Nous ne pouvons donc pas utiliser cette idée pour faire la relation entre l'instrument de Volker et la première fonction.

⁵⁷² *Ibidem*, XXIV, 1474 à 1477 ; XXX, 1830 à 1841 ; XXXIII, 1973 à 1979 et 1998 à 2008 ; XXXVIII, 2268 à 2287, traduction de Danielle Buschinger et Jean-Marc Pastré.

⁵⁷³ Inhabituel et qui pourrait rappeler le mytheme des trois airs de musique que nous avons déjà rencontré (rire, pleurs et sommeil).

Nous avons donc pu tisser des liens entre Volker et certaines idées déjà présentes en Inde et en Grèce, nous avons remarqué la possibilité de détecter des traces fonctionnelles dans la description de ce personnage, mais il est difficile de dire, premièrement, que nous devons lire l'histoire de Volker selon le schéma des trois fonctions ; deuxièmement et par conséquent, que l'instrument de musique serait en lien avec la première fonction, puisque cette fonction n'est pas avérée. Troisièmement, il nous faut constater que de toutes façons, l'instrument de musique est cité dans un contexte purement guerrier, sans aucune intention de la part l'auteur de faire de cet instrument un attribut royal.

En aucun cas nous ne pouvons utiliser la description de Volker pour infirmer notre hypothèse de départ, à savoir que l'instrument de musique à cordes est un symbole de la première fonction.

II. 10. Caucase

Le Caucase est une région qui se trouve sur la séparation entre deux continents et malgré son relief difficile, des peuples s'y sont installés et ont hérité de leurs voisins malgré leurs origines distinctes⁵⁷⁴. Des cultures nombreuses, variées et pas forcément indo-européennes ont assimilé des traits indo-européens et ces attestations quelque peu particulières pourraient nous fournir des éléments en vue de préciser notre hypothèse.

II. 10. i. Syrdon

Intéressons-nous maintenant au domaine caucasien. G. Dumézil a résumé dans **Loki**⁵⁷⁵ un mythe narte recueilli à partir d'une tradition orale, dans lequel il est question de la création d'un instrument de musique à cordes par Syrdon : il a deux maisons et pendant son absence, dans l'une d'elles (la secrète, où sont sa femme et ses fils), Xæmyc tue les membres de sa famille et met dans un chaudron les cadavres mutilés. Il est vrai que Syrdon n'avait pas été très soucieux d'évaluer les conséquences du vol puis de la mise à mort de la vache de Xæmyc, afin de venger son agression par ce même Xæmyc. Syrdon devait en effet donner son avis sur la nouvelle maison commune des Nartes et avait fini par refuser à la troisième sollicitation. Ce refus avait causé la première agression de Syrdon par Xæmyc. Quelques années plus tard, en 1965, Georges Dumézil nous livre une nouvelle version du mythe de Syrdon, mais cette fois-ci dans un texte bien plus complet :

« Les Nartes construisirent une maison pour leurs réunions plénières. Soucieux d'éviter les critiques de Syrdon, ils y travaillèrent toute l'année. Quand elle fut prête : – Montrons-la maintenant à Syrdon, dirent-ils, pour voir s'il y trouve ou non quelque défaut. Ils envoyèrent Soslan chez Syrdon. – Les Nartes sont assemblés et te demandent de venir ! – J'y vais ! Ils se rendirent ensemble à la maison commune, où tous les Nartes se trouvaient réunis. – Notre maison te plaît-elle, ou lui trouves-tu quelque défaut ? Il examina la maison dans tous ses coins et recoins, puis :

⁵⁷⁴ Voir par exemple CHARACHIDZE, G., **La Mémoire Indo-Européenne du Caucase**.

⁵⁷⁵ DUMEZIL, G., **Loki**, chapitre II, 4, « Histoires à la Nasreddin Hodja, Récits Ossètes sur les Nartes », p. 149, traduction tirée de Ju. Libedinski, *Narty Kajjyta*, 1946. Une très bonne analyse complémentaire se trouve dans SPERBER, D. et SMITH, P., « Mythologiques de Georges Dumézil », pp. 576 à 579.

– Elle est bien, mais... Et il sortit. Soslan le rejoignit et lui demanda : – Pourquoi te sauves-tu sans rien nous dire ? – Que voulez-vous que je vous dise ? – Que signifie ton « mais... » ? – La maison est bien, mais il y manque quelque chose au milieu, voilà tout ! Syrdon s'éloigna sans parler davantage et Soslan revint auprès des Nartes. – Ce que Syrdon critique dans notre maison, dit-il, c'est qu'il y manque quelque chose au milieu. Les Nartes se demandèrent ce que signifiait cette remarque. Soslan finit par deviner : – Il a fait cette remarque parce que nous n'avons pas accroché la chaîne du foyer ! Les Nartes firent donc fabriquer une grande chaîne et la suspendirent comme il convient au-dessus du foyer, au milieu de la maison. – Il faut aller chercher Syrdon, dirent-ils. Il ne fit pas de difficulté pour venir et les Nartes lui demandèrent : – Regarde, Syrdon, et dis-nous si notre maison a encore un défaut. Syrdon examina longuement la maison, puis dit : – La maison est bien, mais... Et il s'en alla. Hæmyts le rejoignit : – Syrdon, tu as dit que la maison était bien, puis tu as ajouté « mais... » Que signifie ce « mais... » ? – Oui, la maison est bien, seulement il manque quelque chose dans le coin du levant. Voilà ce que signifie mon « mais ». Syrdon rentra chez lui et Hæmyts alla rendre compte aux Nartes : – Syrdon a encore une critique : il manque quelque chose, dit-il, dans le coin du levant. Les Nartes réfléchirent, et finirent par deviner : – Ce que Syrdon trouve à redire, c'est qu'il n'y a pas de femme dans le coin de la maîtresse de maison. Ils firent venir une femme, la parèrent comme une nouvelle mariée et la placèrent dans le coin du levant. – Il faut que Syrdon vienne une dernière fois ! dirent-ils. Comme personne ne voulait se charger de la commission : – J'irai, dit Hæmyts, laissez-moi faire. S'il le faut, je l'amènerai de force. Hæmyts alla donc appeler Syrdon. Syrdon ne répondit d'abord pas, puis à la fin, il parut : – Qu'y a-t-il ? Que te faut-il, Hæmyts ? – Les Nartes sont réunis et te demandent de venir voir leur nouvelle maison. Viens ! – Quand vous êtes installés à festoyer et à boire, est-ce que vous m'invitez ? C'est fini, je n'irai plus. Il voulut rentrer, mais Hæmyts lui prit le bras : – Tu viendras, il le faut. Syrdon refusa et Hæmyts lui donna une tape légère, mais significative. Fort en colère, Syrdon le suivit. Quand il fut dans la nouvelle maison des Nartes, il l'examina soigneusement et dit : – Jusqu'à maintenant, ce n'était pas une maison. A présent, c'en est une. Les Nartes se réjouirent fort d'apprendre que la maison était sans défaut. Quand à Syrdon, il s'en retourna chez lui, ulcéré de l'offense que lui avait faite Hæmyts et ne songea plus qu'au moyen de se venger.

Hæmyts possédait une vache qui n'avait pas mis bas depuis sept ans et qui était si grasse qu'on venait des autres villages pour l'admirer. Syrdon décida de la voler. Une nuit, il alla à l'étable, mais il ne réussit pas à ouvrir la porte. Il s'en retourna chez lui, réfléchit, et, à un moment de la journée, pendant qu'elle était ouverte, s'introduisit dans l'étable. Le soir, lorsque le bétail revint des champs, Hæmyts fit rentrer le sien et l'enferma – avec Syrdon. Quand tout le monde fut endormi, Syrdon démonta facilement la porte de l'intérieur, et poussa la vache dehors. Il l'emmena dans la maison souterraine qu'il avait, sous le pont, et dont personne ne soupçonnait l'existence. C'est là que logeaient sa femme et ses enfants, tandis que lui-même vivait dans une autre maison, pareille aux autres, à la lisière du village. Arrivé dans sa maison secrète, il égorga la vache et, sans perdre de temps, commença à se régaler avec sa famille. Hæmyts explora le village, les villages voisins, ne pensant plus qu'à retrouver sa vache : vainement. Il en éclatait de colère. Il décida alors de consulter une sorcière. – Il m'est arrivé ceci et cela, lui dit-il, et j'ai beau chercher ma vache, je ne la trouve nulle part. Renseigne-moi. – Tu pouvais venir plus tôt : je t'aurais tout de suite mis sur la piste du voleur. Syrdon a quelque part une maison souterraine, que personne ne connaît, pas même moi, et où vivent sa femme et ses enfants. C'est elle qu'il faut trouver, car ta vache y est. – Comment la trouver ? – Chaque matin, tôt, la chienne de Syrdon sort de cette maison. Guette-la et arrange-toi pour l'attraper. Attache-lui à la patte un peloton de fil. Si elle ne veut pas retourner d'où elle vient, roue-la de coups. Quand elle sera à demi morte, elle se décidera bien à courir vers son refuge. Suis-la : elle te montrera le chemin. Hæmyts guetta la chienne de Syrdon et, un matin, réussit à l'attraper. Il attacha une pelote de fil à sa patte et la battit. Mais la chienne courut çà et là, sans prendre le chemin de la maison secrète. Alors il la roua de coups si violents que, épuisée, à demi morte, elle courut sous le pont et se jeta dans la maison souterraine de Syrdon. Pendant sa fuite, le fil s'était déroulé et Hæmyts n'eut qu'à le suivre pour arriver à son but. Syrdon n'était pas dans la maison. Sa femme et ses enfants furent frappés de terreur à l'apparition de Hæmyts. « Quelle catastrophe ! Comment nous a-t-il trouvés ? » Cependant le chaudron était plein de viande. Hæmyts en tira des morceaux : c'était bien sa vache... Alors il ferma soigneusement la porte, égorga la femme et les enfants, les coupa en morceaux, les jeta dans le chaudron, et ranima le feu. Puis, prenant sur l'épaule ce qui restait de sa vache, il le rapporta aux siens. Cela fait, il se rendit sur la Grand-Place, passa près de Syrdon, mais ne lui dit rien. Syrdon, lui, se mit à rire : –

N'est-ce pas pitié, Hæmyts, que quelqu'un savoure la viande de ta grosse vache pendant que tu restes ici, le ventre creux ? – Qui sait ? répondit Hæmyts. Celui qui mange la viande de ma vache mangera peut-être celle de ses enfants. Syrdon pressentit un malheur. Sans un mot, il se leva et courut à sa maison souterraine. Il s'y précipite, regarde de tous côtés : personne ! – Quelle famille ! On ne les trouve donc que quand il s'agit de festoyer ? Mais où sont-ils passés ?... Il saisit la fourche accrochée au chaudron, remue le bouillon, et pique des morceaux de viande : la tête d'un de ses fils, le pied d'un autre, la main d'un troisième... Il resta quelques temps pétrifié. Puis il retira du chaudron les ossements de sa famille. Il prit la main de son fils aîné, attacha dessus douze cordes, – les veines qui sortaient des cœurs de ses autres garçons. Puis il s'assit près du tas d'ossements et se mit à chanter en jouant de cet instrument – la *fændyr* : – Mes fils, je n'ai pas de quoi vous faire d'offrandes funéraires, mais l'un de vous s'appelait Foyer : chaque fois que les hommes déposeront sur le foyer les mets pour leurs morts, ô Foyer – sois assis dans la lumière ! Il continua de jouer et dit : – Et toi, mon second fils, Genou, chaque fois que les hommes s'agenouilleront pour présenter les mets à leurs morts – sois assis dans la lumière ! Il joua encore et dit : – Et toi, mon troisième fils, Souffleur, chaque fois que les hommes souffleront sur les mets de leurs morts – sois assis dans la lumière ! Une fosse s'ouvrait derrière la porte. Il y versa les ossements, puis, prenant sa *fændyr*, alla sur la Grand-Place et se mit à jouer et à chanter. – Nartes, dit-il, voici mon cadeau, laissez-moi désormais vivre avec vous ! – Qu'avons-nous à craindre, se dirent-ils, d'un homme qui nous donne un tel trésor ? Et Uryzmæg dit à Syrdon : – Si vraiment tu nous fais cadeau de ce trésor, tu seras notre frère à tous. Nous t'écouterons dans les assemblées et, comme à un frère, nos maisons te seront ouvertes. Les Nartes prirent la *fændyr* et se dirent les uns aux autres : – Si un jour nous périssons tous, que cette *fændyr*, elle, ne périsse pas ! Quiconque en jouera en évoquant le nom des Nartes, celui-là sera l'un des nôtres ! »⁵⁷⁶

G. Dumézil propose la répartition suivante :

I / les Nartes ont construit une belle maison commune pour les fêtes, Syrdon donne son avis à son sujet ; Syrdon récupère la main d'un de ses fils et les veines des autres, il en fait une *fændyr*, qu'il donnera enfin aux Nartes ;

⁵⁷⁶ DUMEZIL, G., *Le Livre des Héros...*, « Invention de la "fændyr" », pp. 159 à 163, traduction de Georges Dumézil.

II / Xæmyc (ou Hæmyts) bat Syrdon car il refuse de se rendre à la maison commune la troisième fois pour donner son avis, puis il tue sa femme et son fils pour venger sa vache ;

III / Syrdon vole, tue et cuisine la vache de Xæmyc ; Xæmyc trouve, tue et dépèce la femme et les enfants de Syrdon, il met les morceaux dans un chaudron.

Cette répartition est solide et claire, nous ne revenons pas dessus. Nous nous concentrons donc sur l'instrument de musique, la *fændyr*. Nous avons déjà mis en avant la similitude qui rapproche la *fændyr* du *p'andir* arménien, il s'agit d'un luth à deux ou trois cordes⁵⁷⁷, il est peu connu et les musicologues ne s'intéressent que très peu à la musique actuelle de cette région, ce qui fait que nous n'avons pas les moyens d'évaluer l'incidence de la *fændyr* sur la pratique musicale moderne. La *fændyr* est commune aux trois héros caucasiens que nous avons remarqués (Soslan, Batradz et Syrdon), nous la considérerons donc surtout comme un objet symbolique.

Une très bonne analyse de cet instrument de musique dans l'histoire de Syrdon a été donnée par D. Sperber et P. Smith⁵⁷⁸, nous la résumons et lui donnons une suite. D'après ces deux auteurs, l'invention de la *fændyr* prend place après l'établissement d'une paix, symbolisée par la maison, avec la chaîne du foyer et la présence de la femme. Le vol de la vache vient perturber cette paix, tout comme la maison de Syrdon, cachée et située sous un pont, qui est à l'opposé de la maison de réunion. La création de la *fændyr* correspond à la construction de la maison. L'issue du mythe de Syrdon est sa réintégration parmi les Nartes, ce que sa *fændyr* permettra, en lui donnant le rôle de poète et en le transformant en un personnage positif.

Notons bien ce qu'affirment D. Sperber et P. Smith : « Le dépeçage d'un fils de Loki par l'autre fournit les *cordes* qui servent à *éliminer* le personnage démoniaque. Le dépeçage des fils de Syrdon fournit les *cordes* qui servent à le *réintégrer*. La différence essentielle entre le mythe de Kvasir et celui de la *fændyr* tient à ceci : le premier est déployé de la naissance du héros jusqu'à sa transformation posthume. Le mythe de la *fændyr* est comme replié sur lui-même après la mort des fils de Syrdon, qui, personnages insignifiants jusqu'alors, soudain

⁵⁷⁷ DURING, J., HASSAN, S. H. et DICK, A., « Santūr », donne pour origine linguistique l'araméen *psantria* ou l'accadien *pantura*, signifiant « harpe » ; **The New Grove Dictionary of Musical Instruments**, vol. I, p. 537, « Dala-fandir » ; TRANCHEFORT, F.-R., **Les Instruments de Musique dans le Monde**, vol. I, p. 182 et HONEGGER, M., **Dictionnaire du Musicien...**, p. 603 : « Pandûr ».

⁵⁷⁸ SPERBER, D. et SMITH, P., « Mythologiques de Georges Dumézil », pp. 576 à 579, où le mythe de Syrdon est comparé à celui de Loki.

se dédoublent et en tant que morts au royaume des morts sont marqués par l'excès et l'artifice, et en tant que cadavres sur la terre, sont transformés en instruments de musique. C'est après leur décès que se retrouvent de manière quasi-simultanée tous les éléments qui justifient le rapprochement structural. Comme Kvasir naissant, la *fændyr* est faite de déchets rassemblés de plusieurs êtres ; comme Kvasir vivant, elle symbolise la réconciliation générale ; comme Kvasir mort, elle inspire le poète. »⁵⁷⁹ Voilà une première raison qui donne du sens au fait que l'outil de réintégration ou de réconciliation est un instrument de musique à *cordes* : la corde fait appel à une mythologie parallèle où elle est également présente. La corde de l'instrument de musique vient rappeler la caractéristique principale du dieu lieur : elle permet à celui qui l'utilise d'être une réalité donnée ou de mettre en lien (ou pas) avec une réalité donnée. D'un point de vue narratologique, nous pourrions tenter le jeu de mots suivant : la *fændyr* est un objet-ficelle.

Les deux auteurs que nous venons de citer nous poussent à approfondir la comparaison en rapprochant Syrdon d'autres personnages encore et en effet, plusieurs points le permettent :

-Les enfants tués avec lesquels Syrdon va construire sa *fændyr* rappellent la tortue tuée avec laquelle Hermès construit sa lyre dans l'*Hymne Homérique*. La promiscuité (sinon l'identité) qui existe entre la tortue et Hermès se retrouve dans le rapport de filiation entre Syrdon et ses trois fils.

-Alors que, dans le même texte, Hermès vole un troupeau de vaches, Syrdon vole une vache. Que ce soit un troupeau de cinquante têtes ou une seule bête, cela importe peu. Mais la destination finale du bovin constitue encore un point de comparaison : la peau des vaches d'Apollon sert à refermer la caisse de résonance de la lyre et la vache de Xæmyc était dans le chaudron qui servira à recueillir les enfants et la femme de Syrdon une fois dépecés : la vache participe morphologiquement à l'instrument, elle en est une partie intégrante.

-Hermès et Syrdon créent un instrument de musique et tous deux le livrent à leurs cultures respectives de façon à faire de cet instrument un apport fondamental, initiateur d'un renouveau civilisateur.

Par ailleurs, une comparaison avec le '*ūd* de Lémek s'impose. Nous verrons plus loin (dans notre paragraphe sur les traditions arabes au sujet de Lémek) quelles

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 579.

sont les sources et les variantes disponibles. Disons simplement ici que, à la suite de la mort de son fils, Lémek utilise sa dépouille comme modèle pour construire le premier *'ūd*, et Lémek s'inspire des veines du défunt pour réaliser les cordes. Dans le texte de la Genèse, au sujet de l'origine de la musique, avec laquelle la tradition musulmane a des liens indéniables, Lémek, tout comme Syrdon, a trois fils. Nous disposons donc de deux versions apparemment éloignées de l'idéologie trifonctionnelle indo-européenne (l'une caucasienne recueillie oralement au XX^e siècle, l'autre arabe datant de la fin du premier millénaire), mais qui témoignent d'une origine commune. Soit les deux traditions ont évolué au gré de l'histoire, chacune de son côté ; soit l'une a contaminé l'autre lors d'une rencontre historiquement déterminée, par exemple lors de l'arrivée de l'islam dans le Caucase.

Enfin, deux vers ossètes rapportés dans une note de G. Dumézil éveillent notre attention, puisqu'ils autorisent à établir une relation entre la *fændyr* et une arme de combat, tout comme nous avons pu noter une relation entre l'instrument de musique et l'arc chez Uttara, chez Apollon et chez Ulysse ou entre l'instrument de musique et l'épée chez Volker :

« Au loin pareils aux sons de la *fændyr*,
on entendait les hennissements des chevaux, le cliquetis des épées. »⁵⁸⁰

Malheureusement, Georges Dumézil ne nous donne ni la source exacte ni le contexte de ces deux vers, il serait intéressant de vérifier si nous pouvons bien les utiliser dans le but de tracer d'autres lignes de comparaison.

En somme, l'instrument de musique est incorporé dans la structure trifonctionnelle pour signifier le besoin de mémoire au-delà des générations. La musique et donc la culture, l'histoire, ou encore la manifestation de la mémoire dans le présent (symbolisés par la maison des Nartes), sont des éléments structurés sur le schéma trifonctionnel et qui structurent l'idéal de la société narte.

Pour conclure sur la *fændyr* de Syrdon, nous pouvons dire que, par un jeu d'oppositions, elle symbolise la possibilité de la réintégration, de la renaissance après la mort ou d'une régénération après un conflit. La fin du texte insiste sur le fait que l'instrument passera les générations, qu'il sera un objet de transmission et qu'il

⁵⁸⁰ DUMEZIL, G., *Le Roman des Jumeaux...*, esquisse 81 : « Les jumeaux ossètes avec une note sur « L'ancêtre des Nartes » », p. 116, note.

donnera de la substance au peuple narte. Cette espérance de perpétuation culturelle se concrétise dans la pratique de la poésie, détentrice du souvenir et de l'histoire. La *fændyr* symbolise aussi cette concrétisation.

Le texte sur Syrdon nous aide à éclairer le texte homérique sur Hermès. Des relations avec les traditions arabes permettent d'envisager une influence islamique tardive en Ossétie, ce qui constituerait un retour culturel dans le champ indo-européen d'un mytheme qui aurait emprunté des chemins bien inattendus⁵⁸¹.

II. 10. ii. Soslan

La richesse de la mythologie autour de Syrdon nous amène à étudier deux autres personnages du Caucase, Soslan et Batradz, également issus d'une tradition orale recueillie au XX^e siècle et tous deux mis en lien avec le jeu de la *fændyr*.

Soslan est un personnage qui a commis les trois péchés fonctionnels (il disperse les offrandes funéraires –I–, il tue par trahison –II– et il réclame la livraison d'une jeune fille à une famille ne disposant plus de mâle adulte –III–)⁵⁸² et qui participe au processus de civilisation au moyen des trois fonctions (avec un soc, des graines de céréales, une part de gibier, par la protection du bétail, avec le vent et l'eau ; par une épée et par le brassage de la bière qui sera versée au labour du printemps en l'honneur du forgeron céleste)⁵⁸³. Nous voyons dans le texte ci-dessous une nouvelle opportunité pour analyser Soslan sous l'angle des trois fonctions. C'est toujours Georges Dumézil qui est notre meilleur informateur pour ce domaine, nous le citons donc :

« La nuit suivante, Soslan ne put dormir. Il se retournait sans cesse d'un côté sur l'autre. A l'heure où le jour se sépare de la nuit, il jeta son manteau sur ses épaules, prit son arc et son carquois, ceignit son épée et descendit en courant à la jonchaie où Uryzmæg avait rencontré le cerf. Quand le soleil se leva, ses rayons tombèrent sur le cerf. Il était couché et ruminait tranquillement. Son poil réfléchissait la lumière en minces filets d'or qui venaient piquer les yeux de Soslan. « Si j'arrive à

⁵⁸¹ Nous rappelons ici le livre de CHARACHIDZE, G., **La Mémoire Indo-Européenne du Caucase**, dans lequel des phénomènes similaires de résurgence dans la même région sont expliqués toutefois par d'autres raisons.

⁵⁸² DUMEZIL, G., **Heur et Malheur du Guerrier...**, pp. 115 à 124 ; **Le Roman des Jumeaux...**, esquisse 94, pp. 264, 267 et 269, d'après **Le Livre des Héros...**, pp. 102 à 110, *Narty Kajjytæ*, Orjonikidzé, 1946 (2^e éd. 1949).

⁵⁸³ SPERBER, D. et SMITH, P., « Mythologiques de Georges Dumézil », p. 567.

prendre cet animal, se dit-il, quelle ne sera pas ma gloire au pays des Nartes ! » D'herbe en herbe, il rampa silencieusement jusqu'à une portée de flèche. Il arma son arc. « Dieu, dit-il, fais que ce gibier ne m'échappe pas ! » Mais, juste comme il allait tirer, que voit-il ? Toutes ses flèches dispersées, plus une seule dans le carquois ! Le cerf n'avait pas bougé. « Je ne supporterai pas cette honte ! » dit Soslan et, saisissant son épée, il courut vers l'animal. Aussitôt celui-ci détala vers la Montagne Noire. « Je ne le lâcherai pas ! » dit Soslan, et il s'élança à sa poursuite. Le cerf monta sur la Montagne Noire et disparut dans l'ouverture d'une caverne. Il n'était autre que la propre fille du Soleil, Atsyruhs, dont son père avait confié l'éducation à sept géants. Soslan entra à sa suite dans la caverne et vit un grand château de sept étages avec, auprès de lui, un pavillon pour les hôtes. C'était le château des sept géants. Soslan pénétra dans le pavillon et s'assit. Il décrocha du mur une fændyr à deux cordes et se mit à jouer des airs merveilleux. Il joua si bien que les bêtes sauvages et les oiseaux du ciel s'assemblaient pour l'entendre, que les murs du château dansaient et que les montagnes, de loin, accompagnaient la musique. Deux jeunes garçons accoururent. Sans cesser de jouer, Soslan leur dit : « Je suis le Narte Soslan, et je ne sais vivre sans manger ou sans me battre ! » Les jeunes garçons coururent au septième étage et dirent aux géants : – Dans notre pavillon, il y a un hôte qui joue de la fændyr et qui dit : « Je suis le Narte Soslan, et je ne sais pas vivre sans manger ou sans me battre ! » – Courez lui dire : « S'il te faut nourriture et boisson, nous t'enverrons la Mère. Si c'est le combat qu'il te faut, nous t'enverrons le Père ! »

[...Soslan refuse la nourriture et les sept géants veulent l'abattre, mais ils ne peuvent y parvenir ; ils font appel à Atsyruhs, qui les informe que Soslan est son futur mari. Les sept géants lui donnent alors la liste de la dot...] Il (Soslan) se leva, tout triste, la tête basse dans les épaules hautes, rentra chez lui et raconta son aventure à Satana : – Atsyruhs, la fille du Soleil, la pupille des sept géants, sera ma femme, mais voici le prix qu'ils demandent : un château de fer noir au bord de la mer, avec une feuille de l'arbre Aza plantée à chacun des quatre angles ; puis trois centaines d'animaux sauvages : une de cerfs, une de chèvres des montagnes, une de gibiers de toute espèce. Jamais je ne trouverai tout cela, et pourtant comment renoncer à épouser une fille si belle ? – Assieds-toi près de moi, dit Satana, et écoute-moi. Si nous faisons comme je vais te dire, nous pourrions trouver ce qui t'est demandé. Le château de fer noir est facile à construire : tu n'auras qu'à emporter mon anneau magique et à tracer un grand cercle au bord de la mer, et, de lui-même,

un grand château de fer noir s'élèvera sur le cercle. Puis je demanderai pour toi à Æfsati un chalumeau : tu n'auras qu'à en jouer du haut du château pour que les animaux accourent d'eux-mêmes de tous côtés. Mais les feuilles de l'arbre Aza, on n'en trouve nulle part en ce monde, il faut les demander à Barastyr, le maître du Pays des Morts, et si ce n'est pas ta défunte femme Behunda qui les lui demande, tu ne les obtiendras pas.

[...Soslan traverse le Pays des Morts, il est confronté à plusieurs situations énigmatiques et étonnantes, puis il rencontre Behunda ; elle lui promet d'accéder à sa demande et lui explique toutes les situations qu'il a vécues ; elle va chercher les feuilles de l'arbre Aza et les remet à Soslan, qui prend le chemin du retour en tâchant de ne pas regarder son chemin ; Soslan quitte le pays des morts, discute avec son cheval de la façon dont ils mourront et Syrdon tue son cheval...] Soslan rentra chez lui à pied, sa selle sur l'épaule. Il raconta à Satana tout ce qu'il avait vu chez les morts et elle ne douta pas qu'il n'eût bien fait le voyage. Elle lui donna son anneau magique. Il l'apporta au bord de la mer, traça avec lui un large cercle dans lequel surgit le château de fer noir. A chacun des quatre coins il planta une feuille de l'arbre Aza. Puis Satana demanda pour lui à Æfsati un chalumeau⁵⁸⁴. Quand il en joua, trois centaines d'animaux sauvages se précipitèrent vers le château : une centaine de cerfs, une centaine de chèvres des montagnes, une centaine de toutes les sortes de gibier. Voyant réunis les objets qu'ils avaient demandés comme prix de la fiancée, les sept géants donnèrent en mariage à Soslan leur pupille, Atsyruhs, la fille du Soleil. »⁵⁸⁵

Il est difficile de faire la part entre ce qui serait dû à un héritage trifonctionnel indo-européen et ce qui serait issu d'un fonds culturel autonome ou encore d'une influence moderne. Afin de démêler les données, nous proposons de distinguer deux étapes narratives : l'approche d'Atsyruhs et la quête des éléments constitutifs de la dot. Lors de son approche, Soslan chasse un cerf d'or (III), il entre dans le château et joue de la *fændyr* (I), puis il est assailli par les sept géants (II). Jusqu'ici, nous retrouvons des éléments relativement habituels de la trifonctionnalité. La dot pose plus de problèmes pour établir une tripartition régulière, elle est faite :

⁵⁸⁴ DUMEZIL, G., *Le Livre des Héros...*, p. 134, note de G. Dumézil : « Dans la première variante [...], c'est sa longue-vue qu'Æfsati prête à Satana et qui procure à Sosryko les trois centaines d'animaux. »

⁵⁸⁵ *Ibidem*, « Soslan au Pays des Morts », pp. 117 à 119 et 133 et 134, traduction de Georges Dumézil. Voir aussi *Romans de Scythie et d'Alentour*, pp. 134 à 137 et 147 à 154 pour une variante du même mythe avec le personnage de Sasraq^oa.

-d'un château de fer noir, que Soslan construira à l'aide d'un anneau magique donné par Satana,

-de quatre feuilles de l'arbre Aza à planter dans les quatre coins du château, il trouvera ces feuilles au Pays des Morts en priant sa défunte femme Behunda de les demander au maître de ce pays : Barastyr – il est précisé que si Soslan a réussi à pénétrer au Pays des Morts et à en ressortir, c'est parce qu'il est fort ; en lui remettant les feuilles de l'arbre Aza, Behunda dit en effet à Soslan : « c'est grâce à ta force que tu es entré dans le monde des morts, car Dieu ne permet pas qu'un vivant y pénètre »⁵⁸⁶ –,

-de trois cents animaux sauvages, qu'il attirera à l'aide du chalumeau d'Æfsati. Nous savons par ailleurs que l'inaltérable flûte d'or, dans un autre mythe est donnée par Æfsati, le Génie protecteur des bêtes sauvages, à Atsæ ; à la mort d'Atsæ, deux de ses fils reçoivent son bétail en héritage et le troisième reçoit sa flûte⁵⁸⁷.

Les trois composantes de la dot sont réalisées grâce à des artifices qui correspondent aux trois fonctions : le château, lieu du pouvoir, est construit à l'aide d'un anneau magique (I), les feuilles de l'arbre Aza sont obtenues par la force (II) et les trois cent animaux sauvages sont rassemblés à l'aide d'un chalumeau, qui peut figurer l'instrument du berger (III)⁵⁸⁸.

Ainsi, nous obtenons la structure suivante :

I / Soslan joue de la *fændyr* à deux cordes, qu'il a trouvée dans le château des sept géants, avec cet instrument, il charme les bêtes sauvages, les oiseaux, les murs du château des sept géants et les montagnes ; pour constituer sa dot, il utilise un anneau magique livré par Satana pour construire un château de fer noir ;

II / il porte une épée et un arc, c'est un combattant, il est attaqué par les sept géants ; la dot comprend les quatre feuilles de l'arbre Aza qu'il faut aller chercher au Pays des Morts par la force ;

III / il chasse un cerf au poil d'or ; il trouve Atsyruhs et désire se marier avec elle ; la dot comprend trois cents bêtes qu'il doit attirer en jouant d'un chalumeau que lui a donné Æfsati.

⁵⁸⁶ DUMEZIL, G., *Le Livre des Héros...*, p. 131, traduction de Georges Dumézil.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, « Atsæmæz et la belle Agunda », p. 245.

⁵⁸⁸ Il reste à vérifier si la longue-vue, mentionnée comme variante par G. Dumézil (*ibidem*, p. 134), correspond à cette symbolique et si elle confirme cette interprétation.

La mythologie de Soslan correspond à plusieurs thèmes que nous avons déjà rencontrés :

-alors qu'il attire les animaux avec son chalumeau pour constituer sa dot, mais surtout lorsqu'il joue de la *fændyr* dans le château des sept géants et que les bêtes sauvages, les oiseaux du ciel, les murs du château et les montagnes y réagissent, Soslan ressemble à Orphée charmant les animaux et les rochers ;

-lorsqu'il prend la *fændyr* dans le château, il accomplit le même geste qu'Ulysse ou que Høtherus : il s'empare d'un instrument qu'il n'a jamais manipulé auparavant, et il le fait extraordinairement bien ; il n'est pas question de mettre à l'épreuve les compétences de Soslan pour savoir s'il conviendrait comme mari à Atsyruhs, mais en accomplissant cette étape, il donne son nom et présente l'objet de sa venue ;

-il est amené à voyager au Pays des Morts, tout comme l'ont fait Orphée ou Enée, afin d'y retrouver une personne chère mais défunte, qui lui procurera un objet ou un savoir nécessaire à l'avancée de la péripétie.

La *fændyr* a cependant un rôle beaucoup plus limité que la lyre d'Orphée : Soslan en joue alors qu'il est seul dans le pavillon du château des sept géants ; grâce à son jeu, il attire bêtes et oiseaux et il fait bouger murs et montagnes. Enfin, deux garçons arrivent et transmettent les revendications de Soslan aux géants en précisant bien qu'il joue de la *fændyr*. Ainsi, l'instrument de musique indique et accompagne la présence de Soslan dans le château des géants tout en lui donnant des raisons valables d'y rester, puisqu'il est bien Soslan, le futur époux d'Atsyruhs et qu'il sait manier cet instrument. La *fændyr*, que Soslan prend sur place et qu'il sait manipuler avec brio, prouve qu'il est dans son droit, le justifie dans la place qu'il occupe en jouant. Soslan est donc le maître des lieux au sein de ce château, à tel point que même les animaux, les murs et les montagnes le reconnaissent dans ce rôle. La *fændyr* symbolise la première fonction chez Soslan en matérialisant (ou en sonorisant) de son statut. De plus, lorsque Soslan joue de la *fændyr*, il est seul et son jeu provoque la venue des deux jeunes garçons, il est ainsi mis en relation avec des représentants du monde dans lequel il vient d'entrer.

La présence du chalumeau (dont la mythologie parallèle nous dit qu'il est inaltérable et fait en or) dans la troisième fonction ne peut pas constituer une réfutation de notre hypothèse de départ, puisque l'important dans cet objet n'est pas

sa caractéristique sonore : la variante mentionnée par G. Dumézil nous le prouve, il peut être aussi une longue-vue et c'est donc plutôt son aspect ou sa forme qui prime, ou encore la matière dont il est fait et son inaltérabilité, qui donnent des raisons suffisantes pour qu'il symbolise la troisième fonction sans que son côté musical importe.

II. 10. iii. Batradz

Nous continuons la lecture des textes nartes et nous nous focalisons sur un troisième héros : Batradz. Ce héros participe à la trifonctionnalité en dehors des mythes où il est amené à utiliser la *fændyr*⁵⁸⁹. Par ailleurs, et d'après plusieurs chercheurs, les légendes sur Batradz permettent d'expliquer la présence de certains myèmes dans l'espace celtique, sous forme de résurgences dans les légendes arthuriennes⁵⁹⁰.

Voici le texte que nous retenons pour notre problématique :

« Batradz pensa : « Tel que je suis maintenant, je trouverai un jour plus fort que moi. Je vais aller chez le forgeron céleste Kurdalægion et je me ferai tremper. » Il alla donc trouver Kurdalægion et lui dit : – Trempe-moi, Kurdalægion ! – Non, mon soleil ! Tu as l'air d'un brave enfant et ce serait pitié de te mettre au feu. – Il le faut absolument, Kurdalægion, je t'en prie, trempe-moi ! Kurdalægion finit par consentir. – Alors, va brûler du charbon pendant un mois et, pendant un mois, amasse des galets. Batradz brûla du charbon pendant un mois et, pendant un mois, amassa des galets. Kurdalægion le jeta alors dans le fourneau de sa forge, versa sur lui des paniers de charbon et, par-dessus, étala des galets. Tout autour il disposa douze soufflets et souffla pendant un mois. Quand le mois fut écoulé, il se dit : « Le fils de Hæmyts, le malheureux, est sûrement calciné, je vais retirer ses os. » Quand il s'approcha avec ses pinces, Batradz lui cria : – Le feu ne me fait rien. Te moques-tu de moi ? Qu'y a-t-il ? Et puis je meurs d'ennui. Apporte-moi une *fændyr*, que je m'amuse à chanter.

⁵⁸⁹ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, I, pp. 486 à 490 ; *Romans de Scythie et d'Alentour*, pp. 50 à 58 ; *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, pp. 107 à 113 ; *L'Oubli de l'homme...*, p. 79, note ; SPERBER, D. et SMITH, P., « Mythologiques de Georges Dumézil », pp. 562 à 569.

⁵⁹⁰ WADGE, R., « King Arthur: A British or Sarmatian Tradition ? » ; LITTLETON, C. S. et THOMAS, A. C., « The Sarmatian Connection: New Light on the Origin of the Arthurian and Holy Grail Legends » (les auteurs signalent également des résurgences d'origine sarmate au Japon) et LITTLETON, C. S., « The Holy Grail, the Cauldron of Annwn, and the Nartyamonga: A Further Note on the Sarmatian Connection ».

Kurdalægon lui apporta une *fændyr*, le couvrit de nouveau de charbon et souffla pendant toute une semaine. Mais le feu ne faisait toujours rien à Batradz. – Sors, Batradz, lui dit Kurdalægon, et va tuer des serpents-dragons. Nous en ferons du charbon, car le charbon ordinaire ne te chauffe pas. Batradz massacra quantité de serpents-dragons. Il les apporta à Kurdalægon et ils en firent du charbon. Il grimpa dans le fourneau, Kurdalægon étala sur lui le charbon et souffla. Au bout d'une semaine, il vint voir Batradz. – J'ai assez chauffé, dit celui-ci. Ne m'expose pas au vent et jette-moi à la mer ! Kurdalægon le saisit avec ses pinces et le lança dans la mer. La mer se mit à bouillir et s'assécha : l'eau s'était évaporée dans le ciel. Les gros poissons, les petits poissons se débattaient sur le fond découvert. Tout le corps de Batradz ne fut plus qu'acier bleu, sauf un boyau, qui ne fut pas trempé parce que la mer s'était asséchée trop vite. Il sortit et, de nouveau, la mer se remplit d'eau, les vagues déferlèrent, les gros poissons, les petits poissons se ranimèrent et recommencèrent à nager dans les profondeurs. »⁵⁹¹

Ce texte forme l'intégralité d'un épisode, nous ne pouvons donc pas soupçonner qu'il y manque un quelconque élément, mais il est malaisé d'y retrouver une structure trifonctionnelle du premier coup d'œil. Avec les éléments présents, et les connaissances accumulées sur chaque fonction, nous pouvons simplement présenter la chose sous cette forme :

I / Batradz joue de la *fændyr* pour tuer son ennui ;

II / Kurdalægon, le forgeron, prépare le fourneau pour tremper Batradz afin de le fortifier ;

III / le charbon adapté à la trempe doit être fait à partir de serpents-dragons, Batradz est jeté dans la mer pour refroidir, l'eau s'évapore puis revient, les poissons manquent de périr mais se raniment et peuvent à nouveau nager.

La deuxième fonction est basée sur un élément fortement établi : la force que Batradz veut accroître en sa personne. La forge participe également à cette fonction, même si elle peut être classée dans la première fonction (nous avons affaire à un forgeron céleste, un esprit divin) ou dans la troisième fonction (le forgeron est aussi un artisan). Etant donné que le rôle de Kurdalægon est de fortifier Batradz, nous pensons que la forge est de deuxième fonction, car elle n'est rien de plus qu'un

⁵⁹¹ DUMEZIL, G., *Le Livre des Héros...*, « Batradz trempe son corps d'acier », pp. 188 et 189, traduction de Georges Dumézil.

moyen qui amène le héros à parvenir à un objectif de deuxième fonction. De plus, la forge est aussi le lieu où l'on produit les armes et c'est dans ce sens qu'il faut comprendre la situation de Batradz auprès de Kurdalægon : il cherche à se doter d'une armure pour se défendre.

La première fonction, si l'on considère qu'elle peut être sous-entendue par l'unique évocation de la *fændyr*, est bien présente. Mais le fait que Batradz en joue pour passer son ennui n'explique pas beaucoup de choses au premier abord. Batradz est dans les fourneaux, il n'a alors d'emprise sur aucune chose (et c'est peut-être pour cela qu'il s'ennuie autant) ; dans sa position, il ne peut exercer ni pouvoir, ni souveraineté, ni justice : il est seul. Nous ne pouvons donc pas nous baser sur ces concepts pour établir un lien entre Batradz et la première fonction. Mais, à l'instar de la symbolique de la *fændyr* chez Syrdon, nous pourrions évoquer l'idée que si Batradz joue de la *fændyr* alors qu'il est dans le fourneau de Kurdalægon, c'est pour garder un lien avec un monde situé en dehors de ce fourneau, afin de pouvoir être réinséré dans ce monde après le changement radical de son état. De même, en reprenant les données relatives à Soslan, nous pourrions suggérer que Batradz, qui, lui aussi, joue de la *fændyr* alors qu'il est seul, en joue afin de s'assurer un contact avec le nouveau monde qui l'attend. La *fændyr* reste donc un instrument marquant la relation.

Nous remarquons la similitude entre Batradz et Cûchulainn, qui a besoin de passer par plusieurs bains afin de refroidir sa fureur. Un autre point de comparaison peut être établi entre Batradz, Achille et Tristan, puisqu'Achille, au chant IX de *Illiade*, joue de la *phorminx* en attendant la bataille et que Tristan joue de sa harpe dans sa barque lors de son voyage vers l'Irlande, pour passer le temps⁵⁹². A chaque fois, il s'agit bien de prendre le temps avant de rentrer totalement dans une réalité autre : le champ de bataille à Troie (dans lequel il va falloir s'immiscer d'une façon ou d'une autre et le plus profondément possible) ou l'Irlande, pays ennemi pour Tristan (pays ennemi, mais dans lequel Tristan cherchera à tout prix à s'intégrer).

Les première et deuxième fonctions sont donc repérables dans ce texte. Mais c'est l'existence d'une troisième fonction qu'il faut maintenant démontrer. Par

⁵⁹² Par exemple dans *La Folie de Tristan*, version d'Oxford, 327 à 372 in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 225 et 226.

élimination, il nous reste les serpents-dragons (en quantité), la mer et les poissons. Les serpents-dragons, êtres de feu, sont bien à l'opposé des poissons, animaux aquatiques : ils forment ensemble un couple au sein du récit, tout comme la mer répond au ciel, dans lequel se trouve la forge de Kurdalægon. Nous sommes en face de quatre éléments de masse importante : les serpents-dragons sont rassemblés en quantité par Batradz ; puis il est jeté dans la mer, immensité d'eau ; cette mer s'évapore dans le ciel et laisse donc tous les poissons (et cela fait beaucoup) dans une situation délicate, avant de déferler en vagues remplissant les profondeurs. Par un triple jeu d'oppositions serpents-dragons/poissons, eau/feu et mer/ciel, l'objectif est peut-être de signifier le grand nombre des êtres constituant le monde.

Nous ne défendons pas inconditionnellement cette présentation en trois parties : l'extrait considéré souffre d'une décontextualisation et les symboles n'en sont qu'affaiblis. Tous les épisodes relatifs à Batradz forment bien une unité mythologique, plus proche d'un florilège ou d'une collection de variantes que d'une épopée (sans que cela soit là une remarque désobligeante ou péjorative, ni un argument déterminant en défaveur de l'authenticité ou de la valeur des sources), et cette unité mythologique ne profite pas d'autant de cohérence qu'une *Iliade* ou une *Enéide*, dans le sens où elle n'a pas été éditée de façon harmonisée comme nous en avons l'exemple avec le *Kalevala*. Il n'empêche que l'héritage trifonctionnel s'y fait sentir et que la *fændyr* joue un rôle important au sein des légendes nartes dans le cadre de la première fonction.

II. 11. Allemagne moderne : Siegfried

Nous nous permettons d'insérer un texte inattendu dans notre étude. Il s'agit d'extraits de livrets d'opéras de Richard Wagner. Il a été remarqué que Siegfried (ou Sigurdr)⁵⁹³ pouvait être présenté sous une forme trifonctionnelle⁵⁹⁴ (les trois fonctions étant représentées par trois objets : runes, épée et trésor ; de plus, la première fonction peut contenir la capacité de comprendre le langage des oiseaux). Nous tentons maintenant de vérifier si un poète moderne a été amené à reproduire ce schéma trifonctionnel lors d'une réécriture spécifique.

Les sources⁵⁹⁵ utilisées par Wagner pour la rédaction du livret de l'*Anneau du Nibelung* sont assez diverses ; en raison du phénomène de réécriture d'un livret qui se doit cohérent, nous ne devons pas nous étonner si certaines choses paraissent originales. Nous reprenons deux extraits de l'*Anneau du Nibelung*, la fameuse tétralogie commencée dès 1850 et créée dans son intégralité en 1876 à Bayreuth ; le premier extrait est issu de *Siegfried* (le troisième « acte ») et le second du *Crépuscule des Dieux* (le quatrième et dernier « acte » de l'*Anneau du Nibelung*). Ces deux derniers opéras forment un couple dans l'histoire même de la composition de la tétralogie, puisqu'en écrivant *Siegfried*, Richard Wagner vécut une rupture amoureuse, il abandonna pour un moment l'écriture de l'*Anneau du Nibelung* et se consacra à la composition de son *Tristan*⁵⁹⁶. Ainsi, le dernier « acte » de la tétralogie, bien que répondant au troisième, est influencé par l'histoire personnelle du compositeur. Nous pourrions par exemple comparer Siegfried à Tristan dans la forêt, dans l'épisode où Siegfried comprend le chant des oiseaux⁵⁹⁷, mais nous laissons à d'autres le soin d'étudier cette question plus spécifiquement.

Dans les livrets de Richard Wagner, nous avons relevé les éléments suivants au sujet de Siegfried :

⁵⁹³ Nous avons déjà mentionné ANDERSSON, T. M., « Nibelungenlied » et « Sigurd ».

⁵⁹⁴ DUBUISSON, D., « Dumézil, les Nibelungs et les Trois Fonctions ».

⁵⁹⁵ Ces sources sont indiquées dans une lettre du 9 janvier 1856 adressée à Frank Müller : *Der Nibelungen Noth und Klage ; Zu den Nibelungen etc.* von Lachmann ; la mythologie allemande de Grimm, l'*Edda* poétique, la *Völsunga-Saga* ; la *Wilkina- und Niflungasaga* ; *das deutsche Heldenbuch* ; *die deutsche Heldensage* ; *Untersuchungen zur deutschen Heldensage* von Mone et *Heimskringla*, voir : **La Chanson des Nibelungen, La Plainte**, pp. 91 et 92 ; voir aussi HAUER, S. R., « Wagner and the "Völospá" ».

⁵⁹⁶ VUILLERMOZ, E., **Histoire de la Musique**, pp. 234 et 235.

⁵⁹⁷ Gottfried de Strasbourg, *Tristan et Isolde*, IV. « L'amour de Tristan et d'Isolde », 11. « La Grotte d'amour » et 12. « Tristan et Isolde sont découverts », 16679 à 17658, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 600 à 612 et le fragment *Le Donnai des Amants*, daté de 1244, « Tristan Rossignol », 453 à 542, in : *ibidem*, pp. 967 à 969.

I / il essaye de comprendre le langage des oiseaux et de l'imiter en soufflant dans un roseau, grâce au sang de Fafner, il y parviendra et un oiseau lui dira son avenir ; Hagen lui donne une boisson qui annule l'effet du philtre d'oubli et Siegfried se souvient de sa première rencontre avec Brünnhilde, fille de Wotan ; les oiseaux prophétisent au sujet de Siegfried et lui permettent de connaître l'avenir ;

II / n'arrivant pas à imiter le chant des oiseaux, Siegfried souffle dans son cor (son olifant) et réveille le monstre Fafner avant de l'abattre ; Siegfried a appris à forger le métal avec Mime et répare Notung, le glaive magique avec lequel il tuera Fafner ; il s'empare de l'anneau et du heaume et il tue Mime, le Nibelung qui l'a élevé ; Hagen tue Siegfried selon la prophétie des oiseaux ;

III / les vassaux, Gunther, Hagen et Siegfried partagent un repas préparé avec le gibier qu'ils ont abattu, Siegfried n'apporte rien car il n'a rencontré que les trois filles du Rhin ; après avoir dévoilé à Hagen et Gunther qu'il avait hérité du trésor des Nibelungen, grâce à la boisson donnée par Hagen et qui annule l'effet du philtre d'oubli, Siegfried se souvient de sa première rencontre avec Brünnhilde, puis Siegfried meurt.

La répartition trifonctionnelle, telle que nous la présentons, démontre que Richard Wagner n'a pas tenu à se conformer à la structure traditionnelle, qu'il pouvait d'ailleurs tout à fait ne pas connaître. Les deux premières fonctions sont liées entre elles par le jeu de la musique, qui s'adresse aux oiseaux ou au monstre, mais la troisième fonction ne profite pas de cette musique ; les première et troisième fonctions sont reliées par la boisson du souvenir (élément de première fonction) d'une personne aimée, Brünnhilde (élément de troisième fonction), mais ici, c'est la deuxième fonction qui fait défaut. C'est à croire que Richard Wagner, en construisant son héros, lui a permis de déborder les cadres fonctionnels originaux : par exemple, il joue de la musique dans la deuxième fonction à l'image de ce qu'il pouvait faire dans la première fonction, or, cela ne correspond en rien à la mythologie nordique. De même, la boisson, préparée par Hagen pour annuler le philtre d'oubli, ne peut pas être interprétée dans une seule fonction, ni dans les trois équitablement, elle pose donc problème.

La répartition en trois fonctions la plus convainquante est celle qui concerne la mort de Siegfried⁵⁹⁸, dont nous citerons le récit ci-dessous : Siegfried a appris par

⁵⁹⁸ WAGNER, R., *Crépuscule des Dieux...*, Acte III, Scène 2.

« trois oiseaux sauvages des ondes » (I^{ère} fonction, puisqu'il profite d'une prophétie) qu'il serait tué (II) dans la journée. Après qu'il a avoué qu'il était en possession du trésor des Nibelungen (III), Hagen lui donne une boisson qui lui rappelle (I) Brünnhilde (III) et il le tue (II). Une fois de plus, nous ne pouvons pas conclure qu'il s'agit d'une volonté délibérée de Richard Wagner de procéder par structures trifonctionnelles : les fonctions s'enchevêtrent dans tous les sens et il est difficile d'y voir un projet déterminé.

En somme, quand bien même les fonctions semblent se répondre et former une structure, le système n'est ni équilibré ni homogène et il ne tend pas vers une résolution globale à laquelle participent les trois fonctions. La présentation que nous avons proposée hérite néanmoins de certains symboles fonctionnels traditionnels et démontre que Richard Wagner, en plus de sa volonté de créer un texte neuf, revendique un attachement certain aux sources mythologiques.

L'instrument de musique mentionné dans la première fonction est un roseau, mais cela est dû au contexte : il ne s'agit pas de jouer d'un instrument de musique, il s'agit d'imiter le chant des oiseaux. Certes, la musique a toute sa place dans la première fonction, puisque le chant des oiseaux est compris par Siegfried : dans la mesure où ce chant porte du sens, nous pouvons le considérer comme de la musique. De plus, un cor intervient dans le cadre de la deuxième fonction : en effet, par la sonnerie, un monstre est réveillé et un combat a lieu.

Afin de préciser la place des instruments de musique, nous citons la traduction française des extraits des livrets qui les mentionnent :

« SIEGFRIED [...] (*Avec un soupir, il s'étend à nouveau. Grand silence. Murmures croissants de la forêt. L'attention de Siegfried est finalement attirée par le chant des oiseaux. Il écoute avec un intérêt grandissant le ramage d'un oiseau dans les branches d'un tilleul.*) O doux oiseau, / je ne t'ai encore jamais entendu : / es-tu chez toi dans ce bois ?... / Si je pouvais comprendre son doux gazouillis, / il m'apprendrait certainement quelque chose : / peut-être, qui sait, de ma mère chérie ?... / Un nain querelleur / m'a raconté / qu'on pouvait arriver / à bien comprendre / les ramage des oiseaux : / comment cela se pourrait-il ? (*Il réfléchit. Son regard tombe sur une touffe de roseaux à peu de distance du tilleul.*) Eh ! bien, je vais essayer, / je vais imiter son chant : / je vais rendre les mêmes sons sur le

pipeau !... / Me passant des paroles, / attentif à la mélodie, / je chanterai ainsi dans sa langue / et j'arriverai à comprendre ce qu'il dit... (*Il se précipite vers la source, coupe un roseau avec son glaive et s'en façonne un chalumeau, tout en continuant à écouter.*) Il fait silence et écoute : / je commence donc mon babil !... (*Il souffle dans le pipeau, s'interrompt, le retaille, l'améliore et souffle de nouveau. Il secoue la tête et tente de perfectionner son œuvre. Il s'énerve, serre le pipeau dans sa main, fait une nouvelle tentative, pour finir par renoncer définitivement, en riant.*) Cela sonne faux !... / Sur le pipeau, / la douce mélodie ne vaut rien !... / Petit oiseau, il me semble que je reste bien sot : / tes leçons ne sont guère aisées !... (*Il écoute de nouveau l'oiseau et le suit des yeux.*) J'ai vraiment honte de moi / devant cet auditeur espiègle : / il m'épie et ne peut rien entendre... / Allons ! écoute / donc mon cor !... (*Il brandit le roseau et le jette au loin.*) Sur le roseau stupide, / rien ne me réussit !... / Tu vas entendre à présent / une allègre fanfare silvestre / de mon inspiration !... / J'ai tenté d'attirer par elle / quelque bon compagnon : / mais mes meilleurs recrues / furent quelque loup et quelque ours... / Voyons à présent / qui elle m'attirera : / sera-ce cette fois un bon compagnon?... (*Il sonne plusieurs fanfares sur son cor d'argent. Un mouvement se dessine au fond de la scène. Fafner, sous la forme d'un monstrueux saurien, s'est dressé dans son repaire. Il se fraie un chemin à travers les buissons et se traîne vers le tertre sur lequel il se hisse en exhalant un énorme bâillement.*)

[...] LA VOIX DE HAGEN (*au loin*). Hoïho !... (*Siegfried s'arrache à sa rêverie et sonne à son tour des fanfares sur son cor.*)

DES VASSAUX (*hors de la scène*). Hoïho !... Hoïho !...

SIEGFRIED (*leur répondant*). Hoïho !... Hoïho !... Hoïhé !...

HAGEN (*paraît sur la hauteur, suivi de Gunther. Apercevant Siegfried*). Trouvons-nous enfin / le lieu de ta retraite ?...

SIEGFRIED Descendez !... Il fait frais ici !... (*Surgissant sur la hauteur, tous les vassaux descendent avec Hagen et Gunther.*)

HAGEN Faisons halte ici / et préparons le repas... (*Ils entassent le gibier qu'ils ont abattu.*) Déposez là vos proies / et faites circuler les outres !... (*On apporte les outres et les cornes à boire. Tous s'étendent à même le sol.*) A présent, vous allez entendre merveilles / de la chasse de Siegfried / qui a effarouché notre gibier !...

SIEGFRIED (*en riant*). Mon repas se présente mal : / je demande pour moi / une part de vos prises !...

HAGEN Toi, bredouille ?...

SIEGFRIED J'étais parti chasser au bois, / mais je n'ai vu que du gibier d'eau. / Si j'avais été bien inspiré, / je vous aurais bel et bien attrapé / trois oiseaux sauvages des ondes / qui, là, dans le Rhin, m'ont appris / que je serais tué aujourd'hui même... (*Il s'étend entre Gunther et Hagen.*)

GUNTHER (*a un mouvement d'effroi et jette un regard sombre sur Hagen.*)

HAGEN Piètre chasse, celle-là, / où le gibier aux aguets / tuerait le chasseur bredouille !...

SIEGFRIED J'ai soif !

HAGEN (*tout en faisant remplir une corne à boire qu'il tend ensuite à Siegfried*). J'ai entendu dire, Siegfried, / que tu pouvais comprendre le sens du chant des oiseaux : / serait-ce donc vrai ?...

SIEGFRIED Il y a longtemps / que je ne prête plus attention à leur ramage !... (*Il prend la corne à boire et la tend à Gunther après avoir bu lui-même.*) Bois, Gunther, bois : / ton frère boit à ta santé !...

GUNTHER (*d'une voix sourde, après s'être penché pensivement et mélancoliquement sur la corne à boire.*) C'est ton sang seul (*d'une voix encore plus sourde*) que tu y as mélangé, languissant et décoloré !...

SIEGFRIED (*en riant*). Mélange-le donc avec le tien !... (*Il transvase une partie du contenu de la corne à boire de Gunther dans la sienne, qui déborde bientôt.*) Le mélange a débordé : / pour notre mère la terre, / que ce soit un rafraîchissement !...

GUNTHER (*avec un profond soupir*). Héros débordant de gaieté !...

SIEGFRIED (*bas, à Hagen*). Brünnhilde lui cause du souci ?...

HAGEN (*bas, à Siegfried*). Ah ! s'il pouvait la comprendre aussi bien / que tu comprends le chant des oiseaux !...

SIEGFRIED Depuis que j'ai écouté le chant des femmes, / j'ai complètement oublié celui des oiseaux !...

HAGEN Tu l'as pourtant compris jadis ?...

SIEGFRIED (*se tournant avec vivacité vers Gunther*). Allons ! Gunther, / morose compagnon : / si cela peut t'agréer, / je vais te chanter l'histoire / de mes jeunes années !...

GUNTHER Je l'écouterai volontiers (*Tous s'étendent non loin de Siegfried qui, assis, le buste droit, domine tous ses auditeurs.*)

HAGEN Chante donc, héros !...

SIEGFRIED Mime : ainsi se nommait / un nain hargneux. / C'est poussé par l'envie / qu'il m'éleva, / pour que, un jour, l'enfant, / devenu grand et vaillant, / lui tuât dans la forêt un dragon / qui y gardait passivement un trésor / Il m'apprit à forger et à fondre le métal. / Mais ce que l'artiste / ne pouvait arriver à faire / devait être mené à bien / par la valeur de l'élève : / au moyen des débris d'un acier brisé, / forger un nouveau glaive... / J'ai refait à mon usage / l'arme paternelle : / solidement rivée, / j'ai reforgé Notung... / Le nain la jugea / apte au combat : / il me conduisit alors dans la forêt, / et j'y ai tué Fafner, le dragon. / A présent, suivez / bien mon récit, / car je dois vous narrer des prodiges. / Le sang du dragon / me brûlait les doigts : / je les portai à mes lèvres pour les rafraîchir... / A peine ma langue / les eut-elle humectés, / j'ai pu comprendre / ce que les oiseaux chantaient. / Perché dans la ramure, l'un d'eux chantait : / « Hé ! c'est à Siegfried qu'appartient à présent / le trésor des Nibelungen !... / Oh ! s'il trouvait maintenant / le trésor dans la caverne !... / S'il voulait conquérir le heaume magique / qui lui servirait pour l'exploit enivrant !... / Et s'il pouvait deviner la valeur de l'anneau / qui ferait de lui le maître du monde !... »

HAGEN L'anneau et le heaume magique, / tu les as emportés ?...

UN VASSAL Tu as encore entendu l'oiseau ?...

SIEGFRIED Je me suis emparé / de l'anneau et du heaume magique, / puis j'ai réécouté / le ravissant chanteur / qui gazouillait à la cime de l'arbre : / « Hé ! c'est à Siegfried qu'appartiennent à présent / le heaume et l'anneau !... / Oh ! qu'il ne se fie pas / à Mime le fourbe !... / C'est pour le nain qu'il devait recueillir le trésor : / pour le nain qui l'épie sournoisement / et qui veut attenter à ses jours !... / Oh ! que Siegfried ne se fie pas à Mime !... »

HAGEN L'avertissement était bon ?...

QUATRE VASSAUX Tu as payé son dû à Mime ?...

SIEGFRIED Avec un breuvage mortel / il s'approcha de moi... / Couard et bredouillant, / il m'avoua sa félonie : / Notung étendit raide mort le gremlin !...

HAGEN (*avec un rire perçant*). Mime a donc tâté / de ce qu'il n'avait pas forgé !...

UN VASSAL, puis UN AUTRE VASSAL Qu'est-ce que l'oiseau t'a encore révélé ?...

HAGEN (*fait remplir une corne à boire et y exprime le suc d'une plante*). Bois d'abord, héros, / prends ma corne : / j'y ai mêlé des aromates / pour éveiller tes souvenirs, (*tendant la corne à boire à Siegfried*). afin que tu n'omettes rien du lointain passé...

SIEGFRIED (*contemple pensivement le breuvage, puis boit lentement*). Tout attristé, je tendis l'oreille / vers la frondaison... / L'oiseau y était toujours et chantait : / « Hé ! voici que Siegfried a frappé / le nain pervers !... / Maintenant, je connais encore pour lui / la plus sublime des femmes... / Elle dort sur un roc altier : / le feu encercle le lieu de son séjour... / Que Siegfried traverse les flammes, / qu'il éveille la fiancée, / et Brünnhilde alors serait à lui !... »

HAGEN As-tu suivi / le conseil de l'oiseau ?...

SIEGFRIED Prompt, sur-le-champ, / je me suis mis en route, (*Gunther écoute avec un étonnement croissant*). et je suis arrivé au roc flamboyant : / j'ai traversé la flamme / et j'ai trouvé en récompense (*avec un ravissement croissant*). une femme enivrante, endormie / dans une armure étincelante... / J'ai enlevé son casque / à la vierge sublime... / Mon baiser ardent l'a réveillée... / Oh ! avec quelle passion brûlante m'ont étreint / les bras de la belle Brünnhilde !...

GUNTHER (*se dressant, épouvanté*). Qu'entends-je !... (*Deux corbeaux s'envolent d'un buisson, planent au-dessus de Siegfried et s'éloignent en direction du Rhin.*)

HAGEN Comprends-tu également le sens / du cri de ces corbeaux ?... (*Siegfried se lève d'un bond et, tournant le dos à Hagen, suit du regard le vol des corbeaux.*) C'est la vengeance, qu'ils m'ont conseillée !... (*Il enfonce sa lance dans le dos de Siegfried. Gunther, trop tard, tente d'arrêter son bras. Des deux mains, Siegfried lève son bouclier pour en écraser Hagen, mais ses forces l'abandonnent, le bouclier lui échappe, et lui-même tombe à la renverse sur le bouclier.*)

QUATRE VASSAUX (*qui ont vainement tenté de retenir Hagen*). Hagen, que fais-tu ?...

DEUX AUTRES VASSAUX Qu'as-tu fait ?...

GUNTHER Hagen, qu'as-tu fait ?...

HAGEN (*désignant Siegfried étendu sur le sol*). J'ai vengé son parjure !... (*Il s'éloigne lentement, gravissant seul la hauteur où on le voit se perdre dans le crépuscule qui a commencé à tomber au moment où les corbeaux se sont envolés. Saisi de douleur, Gunther se penche sur Siegfried. Bouleversés, les vassaux entourent le moribond.*)

SIEGFRIED (*sur son séant, soutenu par deux guerriers, ouvre des yeux brillant de fièvre.*) Brünnhilde !... / Sainte épouse !... / Eveille-toi !... Ouvre les yeux !... / Qui t'a enfermée / de nouveau dans le sommeil ?... / Qui t'a entravée si étroitement dans cette léthargie ?... / L'éveilleur est arrivé... / Il t'éveille par son baiser... / Et voici qu'il brise / les liens de l'épouse : / la joie de Brünnhilde lui rit !... / Ah ! ces yeux / ouverts à présent à jamais !... / Ah : le souffle suave / de cette respiration !... / Douce agonie... / Divine aurore... / Brünnhilde m'offre... son salut !... (*Il se laisse tomber en arrière et meurt. Tristesse accablée des assistants. La nuit est tombée. Sur un signe de Gunther, les vassaux hissent sur leurs épaules le cadavre de Siegfried, et leur cortège solennel gravit lentement la colline. Gunther marche à quelques pas du corps.*) »⁵⁹⁹

De ces deux textes, nous retiendrons que les oiseaux sont bien des annonceurs, ils peuvent très bien symboliser la première fonction⁶⁰⁰. En tentant de les imiter, Siegfried espère apprendre des choses sur sa mère chérie, donc sur son ascendance. Il s'agit de savoir qui il est. C'est un argument supplémentaire pour faire de l'imitation du chant des oiseaux un trait de première fonction.

Le jeu du cor de Siegfried lui a permis d'attirer parmi d'autres animaux le loup et l'ours : nous ne pouvons nous empêcher de tracer un parallèle avec Orphée charmant les animaux.

Deux arguments s'opposent pour déterminer s'il faut ou s'il ne faut pas avoir recours aux livrets de Wagner pour notre étude. D'après Claude Lévi-Strauss, toute recension d'un mythe se vaut et constitue en partie ce mythe⁶⁰¹. Nous devons donc considérer que les textes de Richard Wagner doivent être mis au même niveau d'authenticité que les textes plus vieux de quelques siècles. Finalement, nous ne savons pas dans quelle mesure des circonstances extérieures ont pu présider à la rédaction de tels textes dans un passé si lointain. L'autre argument consiste à affirmer que le texte de Richard Wagner n'est pas à mettre sur le même plan que les

⁵⁹⁹ WAGNER, R., *Siegfried*, Acte III, Scène 2 et *Crépuscule des Dieux...*, Acte III, Scène 2, traduction de Jean d'Arièges.

⁶⁰⁰ Dans un certain contexte, le chant des oiseaux, associé aux facultés prophétiques et interprété comme une allégorie de la poésie, est relatif à la première fonction : MEULDER, M., « Les Trois Fonctions Indo-Européennes dans Phèdre, *Fables* III, 18 », p. 95.

⁶⁰¹ LEVI-STRAUSS, C., *Anthropologie Structurale*, pp. 249 à 251 et LEVI-STRAUSS, C. et ERIBON, D., *De Près et de Loïn...*, p. 196.

textes mythologiques et qu'il ne peut donc pas servir à vérifier ou à infirmer notre hypothèse de départ. Nous aurions de quoi réfuter notre hypothèse en effet, puisque la deuxième fonction contient la mention d'un cor et que la première fonction est symbolisée par une flûte de roseau.

Nous choisissons de considérer les textes de Richard Wagner comme des témoins tout aussi fondamentaux de la mythologie que les autres sources dont nous disposons, sans pour autant nous passer des connaissances dont il faut tenir compte pour les approcher de la façon la plus objective possible. Il nous faut alors prendre position en fonction de notre hypothèse de départ.

Premièrement, nous avons reconnu que nous ne pouvons pas tenir la présentation de Richard Wagner pour trifonctionnelle, ce qui fait que rien ne nous oblige à justifier la présence d'une flûte dans ce qui n'est même pas à considérer comme une première fonction. Nous pensons que l'imitation du chant des oiseaux constitue un mytheme particulier, propre à un petit nombre de traditions, et que ce mytheme n'est pas assez solidement attesté (nous entendons par là qu'il n'est pas aisé de reconnaître son sens propre) pour justifier son utilisation dans la démonstration de la validité de notre hypothèse. Aussi intéressant que soit le texte de Richard Wagner, nous ne pouvons pas en faire un argument en faveur ou pas de notre hypothèse.

Proposons désormais une petite conclusion en fonction des éléments mis en évidence par l'analyse des données indo-européennes avant d'entrer dans les textes bibliques et de l'Europe du Nord.

Nous avons décelé de nombreux témoignages de relation entre la musique et la première fonction des systèmes trifonctionnels, que ce soit en Iran, en Inde, en Grèce et à Rome, en Arménie, dans les cultures celtique, scandinave, germanique et caucasiennes. La récurrence de cette relation ne peut pas signifier l'égalité de traitement de cette relation dans tous les contextes culturels et en aucun cas déboucher sur l'énonciation d'un lieu commun culturel. Malgré le fait que l'instrument de musique apparaît en première fonction, ce qui constitue un idéal presque constant plutôt qu'une nécessité absolue, il n'est pas aisé de déterminer une symbolique globale répondant à chaque apparition d'un instrument de musique dans un cadre trifonctionnel. De plus, l'instrument de musique n'est pas utilisé que dans un contexte trifonctionnel, il profite d'une symbolique et d'une histoire indépendante

de cette idéologie particulière ; parallèlement, la première fonction se passe très facilement de l'instrument de musique, qui n'est qu'une possibilité de symbole parmi un large échantillon, comme nous avons déjà pu le voir au début de notre travail. Nous soupçonnons qu'une idée préside à l'apparition d'un instrument de musique à cordes dans la première fonction, mais nous devons continuer à collecter des informations pour avoir une vue plus globale dans des milieux culturels voisins des indo-européens et vérifier si cette idée peut être commune et délibérée ou fortuitement et inconsciemment partagée.

II. 12. La Bible

Nous avons démontré dans les chapitres précédents que l'instrument de musique à cordes a tendance à symboliser la première des trois fonctions structurelles de l'idéologie indo-européenne. Vient maintenant le moment de sortir du cadre indo-européen et d'enquêter dans les domaines sémitique, chrétien, musulman et finno-ougrien.

II. 12. Interlude. Remarques générales sur les instruments de musique dans la *Bible*

Mais avant de nous lancer dans un examen des trois fonctions en dehors de l'espace indo-européen, faisons une pause et tentons d'approcher plus précisément la symbolique musicale dans la *Bible*. Afin de déterminer les possibles significations symboliques des instruments de musique indépendamment des contextes structurels, il nous faut regarder de quelle(s) façon(s) les auteurs l'ont utilisée : quels sont les instruments cités, qui en joue⁶⁰², qui écoute, dans quel contexte⁶⁰³, où⁶⁰⁴, quand... ? Cette étape est indispensable car nous abordons un domaine qui n'est pas indo-européen et nous devons prendre en compte ce qui pourrait se révéler spécifique à la culture hébraïque pour ne pas risquer d'ajouter du sens et donc d'interpoler en voulant à tout prix voir une structure trifonctionnelle là où cela n'est *a priori* pas évident. Bref, toutes ces questions sont d'ordre ethnomusicologique⁶⁰⁵ et notre démarche commencera par tenter de répondre à ces questions sans aucun lien avec la question de la tripartition. Une fois que nous aurons une vue assez claire de la notion

⁶⁰² Par exemple, au sujet du sexe des musiciens, voir BURGH, T. W., *Listening to the Artifacts...*, pp. 44 à 105 pour l'ensemble du Proche-Orient ; pp. 81 à 91 pour la région Israël/Palestine et pp. 92 à 105 pour les données bibliques. L'analyse proposée se base sur les documents iconographiques, archéologiques, ethnographiques et textuels, qui, malgré tout, sont trop rares pour permettre une vue d'ensemble sur le sujet, et déboucher sur des conclusions significatives.

⁶⁰³ *Ibidem*, pp. 106 à 125, T. Burgh dégage deux styles musicaux, dont l'un est principalement pratiqué par les musiciens mentionnés dans le Pentateuque et l'Histoire Deutéronomiste. Nous ne pensons pas pouvoir souscrire à cette affirmation, qui manque d'arguments pour bâtir une quelconque problématique.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, pp. 126 à 144. La présentation de T. W. Burgh sur cette question est cependant très peu approfondie, prenant par exemple le sanctuaire d'Arad comme référence, mais laissant de côté les endroits comme le Temple de Jérusalem ou les voies que le cortège de l'Arche de l'Alliance aurait pu emprunter. Rappelons une fois de plus qu'il est très difficile de reconstituer une réalité si lointaine tant certains critères fondamentaux manquent. De plus, notre étude ne se focalise pas directement sur cette question, étant donné que nous travaillons les symboles.

⁶⁰⁵ Une bonne liste de points à renseigner en matière d'ethnomusicologie est donnée par NETTL, B., *Theory and Method in Ethnomusicology*, pp. 76 et 77.

d'instrument de musique dans la *Bible*, nous pourrions chercher si, quand, pourquoi et comment il peut être associé à la tripartition.

Nous n'étudierons que les principaux termes bibliques désignant des instruments de musique, par ordre décroissant du nombre d'occurrences, laissant de côté les termes qui ne permettent pas de poser des hypothèses sérieuses à cause de l'incertitude de leur signification, de la rareté de leur utilisation ou de l'absence de pertinence par rapport à notre propos⁶⁰⁶.

-Le *šophar* (שׁוֹפָר), le *qèrèn* (קֶרֶן) et le *yobél* (יֹבֵל) (*salpinx* – σάλπιγξ, *keras* – κέρασ et *keratinè* – κερατίνη, ces deux derniers termes dans la *Septante* seulement) : ces trois termes hébreux désignent le même instrument, la corne rituelle d'origine animale⁶⁰⁷. Le *qèrèn* n'est utilisé qu'en Josué 6 par les prêtres (à côté du *yobél*, qui signifie « bélier », et qui apparaît surtout dans l'épisode de la chute de Jéricho) et en Daniel 3 dans l'orchestre de Nabuchodonosor, ce qui en fait un terme peu utilisable dans une démarche de description musicologique. Il est important tout de même puisque c'est en rapport avec le pseudo-sacrifice d'Isaac en Genèse 22 que ce terme prend son sens symbolique et rituel : le bélier qui remplacera Isaac sur l'autel est pris par les *cornes* dans un buisson⁶⁰⁸. Ainsi, à chaque sonnerie de corne d'animal, il est fait référence à cet événement fondateur de la spiritualité juive.

Dans le Pentateuque, le *šophar* accompagne le don de la Loi au Sinaï (Exode 19, 16 et 19 et 20, 18 ; le nom du musicien n'est pas précisé, mais le texte sous-entend qu'il s'agit d'une forme de manifestation de YHWH) et marque l'année du Jubilé (Lévitique 25, 9, où l'ordre est donné à Moïse d'en jouer pour le jour de l'Expiation). Il est utilisé comme outil de communication lors des campagnes militaires⁶⁰⁹, lors de l'arrivée du Coffre de l'Alliance à Jérusalem⁶¹⁰, lors des

⁶⁰⁶ Par exemple, le terme *therou'ah*, « acclamation », qui n'est pas un instrument en soi, ne sera pas examiné ici. La liste des instruments de musique dans la *Bible* est présentée dans l'annexe, sous deux formes : par ordre alphabétique et selon l'ordre des livres bibliques. Nous avons sciemment ignoré certains termes ou dérivés relatifs au chant.

⁶⁰⁷ **The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament** et BRETON, L., « La Trompe dans le Christianisme », pp. 177 et 178.

⁶⁰⁸ GUTMANN, J., « The Sacrifice of Isaac in Medieval Jewish Art », illustration 11, p. 71 et pp. 74 à 75 ; BOCKMUEHL, M., « 'The Trumpet Shall Sound', *Shofar* Symbolism and its Reception in Early Christianity », p. 213. Certains iront même jusqu'à dire que l'utilisation culturelle du *šophar* est liée à l'émergence du monothéisme : BRAUN, J., **Music in Ancient Israel/Palestine...**, p. 301, d'après Gerson-Kiwi, E., *Migrations and Mutations of the Music in East and West*, Tel Aviv, 1980, [Ed. : Tel Aviv University, Faculty of Visual and Performig Arts, Department of Musicology].

⁶⁰⁹ En jouent Ehoud : Juges 3, 27, Gédéon et ses hommes : Juges 6, 34 et 7, 8 à 22, Joab : 2 Samuel 2, 28 ; 18, 16 et 20, 22, Shéba : 2 Samuel 20, 1, les Benjaminites : Jérémie 6, 1, Ezéchiél : Ezéchiél 33, 3 à 6, Osée : Osée 8, 1, les troupes de Judas Maccabée : 1 Maccabées 3, 54 ; 5, 31 et 33 ; 7, 45 ; 9, 12 ; ordonnent qu'on en joue Saül : 1 Samuel 13, 3 ou Absalom : 2 Samuel 15, 10.

onctions royales, notamment celle de Salomon⁶¹¹, lors des réformes religieuses⁶¹² et lors des travaux et du rétablissement du culte au Temple de Jérusalem et des jours de fête⁶¹³. En dehors des campagnes militaires, ce sont les prêtres qui en sonnent. Dans les livres prophétiques⁶¹⁴, il annonce l'intervention du dieu d'Israël, que ce soit en faveur de ce dernier ou pas ; les prophètes s'en servent pour attiser la crainte et la révérence du peuple. Il est alors un représentant légitime du dieu qui en joue, ou encore le dieu lui-même, en Zacharie 9, 14, seule occurrence explicite où nous trouvons cette association. Même si le *šophar* n'est pas forcément conçu pour être un instrument de musique,⁶¹⁵ le *šophar* est en général la marque d'un message du dieu d'Israël pour son peuple, un signal d'intervention⁶¹⁶.

⁶¹⁰ On sonne du *šophar* précisément au moment de l'arrivée du Coffre à Jérusalem : 2 Samuel 6, 15 et 1 Chroniques 15, 28. Nous reviendrons plus en détail sur cet épisode dans le chapitre sur David dans le premier Livre des Chroniques.

⁶¹¹ En jouent Tsadoq, Nathan, Benaya : 1 Rois 1, 34 à 41, les hommes de Jéhu et les chefs d'armée : 2 Rois, 9, 13.

⁶¹² En jouent Juda et les hommes ralliés à Asa : 2 Chroniques 15, 14.

⁶¹³ En jouent un anonyme : Néhémie 4, 12 et 14 et Israël dans sa totalité : Psaume 81, 3 et 4 (avec d'autres instruments).

⁶¹⁴ Osée 5, 8 et 8, 1 ; Joël 2, 1 et 15 ; Amos 2, 2 et 3, 6 et Sophonie 1, 16.

⁶¹⁵ FINESINGER, S. B., « Musical Instruments in OT », pp. 56 à 61.

⁶¹⁶ BOCKMUEHL, M., « 'The Trumpet Shall Sound', *Shofar* Symbolism and its Reception in Early Christianity », pp. 200 à 204. La littérature rabbinique sur le *šophar* est très riche. Mentionnons, outre le *Targum* (où est facile de retrouver les références correspondant aux données bibliques), la *Mishnah*, qui pose les règles concernant la validité des instruments et précise les modes rituels à observer et le Zohar (**Sepher ha-Zohar**), qui contient plutôt des observations d'ordre spéculatif, ésotérique et symbolique. Ces deux dernières sources rabbiniques s'accordent avec le canon biblique pour donner autant d'importance au *šophar* qu'au *kinnor*. **The Mishnah** comporte son propre index ; pour le Zohar, voir : SHILOAH, A. et TENE, R., **Music Subjects in the Zohar Texts and Indices**.

-Le *kinnor* (כִּנּוֹר), la *kithara* (κιθάρα, κινύρα, ψαλτήριον, ὄργανον) : le *kinnor* (sorte de lyre ou de cithare⁶¹⁷) est le premier instrument de musique mentionné dans la *Bible*, avec le '*ougav* (עֻגָב, sens incertain, que nous tenterons d'éclaircir ci-dessous), ce sont Youbal et ses descendants qui en jouent. Le *kinnor* est également :

- un instrument de fête, dont jouent les membres du peuple, ou un instrument utilisé lors des célébrations de YHWH⁶¹⁸ et du sabbat (en jouent alors le Psalmiste, les justes ou les fidèles) ;

- un instrument des prophètes, avec le tambour et la flûte, joué alors pour accéder à l'état de « prophétisant »⁶¹⁹ ;

⁶¹⁷ PINCHERLE, M., « La Harpe. Des Origines au Commencement du Dix-Septième Siècle » ; PUJOL, E., « La Guitare » ; FINESINGER, S. B., « Musical Instruments in OT », pp. 26 à 36 ; KRAELING, C. H. et MOWRY, L., « Music in the Bible » (avec bibliographie) ; WERNER, E., vol. 9, § I « Liturgical Period », in : WERNER, E., GERSON-KIWI, E., HOFMAN, S. et KATZ, I. J., « Jewish Music » (avec bibliographie), p. 620 ; GERSON-KIWI, E., « Israël, Les Instruments de Musique dans la Bible » ; **The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament** ; **The Dictionary of Classical Hebrew** ; SCHMID, B., « Musikinstrumente » (avec bibliographie) ; SEIDEL, H., « Musik und Religion. I. Altes und Neues Testament » (avec bibliographie) ; AVENARY, H., « Jüdische Musik. II. Altisrael : Von den Anfängen bis zur Römischer Zeit » ; SCHUOL, M., « Vorderasien. A. Kleinasien und Nordsyrien » ; KAMMERER, S., « Vorderasien. B. Syrien und Palästina » (ces trois dernières références avec bibliographie) ; VOLK, K., HICKMANN, E., SEIDEL, H., ZAMINER, F. et ZANONCELLI, L., « Musikinstrumente », col. 543 et BURGH, T. W., **Listening to the Artifacts...**, p. 10. S. Kammerer pense trouver une origine araméenne au terme hébreu. ADLER, I., « La Musique Juive : Un Voyage dans le Temps », p. 207, considère le *kinnor* et le *nèbèl* comme une lyre.

CAHEN, A., « Hébreux », pour sa part, fait du *kinnor* une harpe ou un luth et du *nèbèl* une lyre ou un luth, mais cet auteur se base parfois sur les dessins de DIDEROT et D'ALEMBERT, **L'Encyclopédie**, « Lutherie », ce qui ne peut pas permettre de faire des recherches précises dans ce domaine. BRAUN, J., « Biblische Musikinstrumente » (avec bibliographie), col. 1516 et 1517 explique pourquoi nous pouvons être aussi certain dans notre interprétation du *kinnor* comme une lyre : les trouvailles archéologiques ne nous donnent, en ce qui concerne les objets, que des instruments du type de la lyre en Israël/Palestine antique. Sur les spécificités de la lyre, de la harpe et du luth, voir aussi GALPIN, F. W., « The Sumerian Harp of Ur, c. 3500 B. C. », p. 109, note 1 (avec une précision sur le *nèbèl* p. 119, note 29 : il s'agirait d'une harpe arquée à caisse de résonance en forme de bouteille ou de vasque ou encore d'outre, d'où son étymologie) et WEST, M., « La Musique des Grandes Cultures de l'Antiquité », pp. 182 et 183.

La cithare ne diffère pas de la lyre dans sa structure (toutes deux comportent un joug, deux bras, une caisse de résonance), mais dans les matériaux utilisés et les formes données aux pièces qui la composent. Pour les questions d'ordre organologique et de classification, voir la récente mise à jour de DOURNON, G., « Instruments de Musique du Monde : Foisonnement et Systématiques ».

Déjà en akkadien le terme se trouve avec la même signification, voir **The Assyrian Dictionary...** FARMER, H. G., « The Music of Ancient Egypt », p. 273, rapproche le *kinnor* d'une sorte de harpe égyptienne nommée *kena'na'wr* vers 1200 avant notre ère, terme que l'on retrouve en arabe dans *kinnāra* et en copte dans *qinêra*, mais cela ne nous avance pas beaucoup, sachant que ce pourraient être les Egyptiens qui ont emprunté un terme sémitique, tant aux Hébreux qu'aux Ougaritains. TRANCHEFORT, F.-R., **Les Instruments de Musique dans le Monde**, vol. I, p. 134, fait du *kinnor* une lyre d'origine assyrienne.

⁶¹⁸ En jouent alors la famille de Laban, avec le *thoph* : Genèse 31, 27, ou le peuple entier avec toutes sortes d'instruments : Psaume 98, 5 et 6 ; 147, 7 ; 149, 3 ; 150 et Siracide 39, 15.

⁶¹⁹ 1 Samuel 10, 5.

• l'instrument de David, qu'il utilise notamment pour calmer le roi Saül lors de ses crises spirituelles⁶²⁰ ;

• un instrument de l'orchestre (cordes, trompette, cymbales, tambourin) accompagnant le transfert de l'Arche de l'Alliance vers Jérusalem, David est présent lors de cette musique, mais les noms des divers instrumentistes ne sont pas précisés⁶²¹ ;

• un instrument de la liturgie du Temple de Jérusalem, dont jouent les Lévites (ou les hommes de Josaphat) et qu'accompagnent les trompettes ou les cymbales⁶²² ;

• un instrument de cour lors de la visite de la reine de Saba à Salomon⁶²³ ;

⁶²⁰ 1 Samuel 13, 3 ; 16, 16 à 23 ; 18, 10. PULVER, J., « The Music of Ancient Egypt », p. 37 (voir aussi p. 48), pense pouvoir trouver une représentation du *kinnor* de David dans la fresque de Beni Hassan (voir les illustrations dans **Encyclopédie des Instruments de Musique**, p. 30, n°23 et SPYCKET, A., « La Musique Instrumentale Mésopotamienne », figure 38) ; mais cette fresque est datée de la XII^e dynastie (entre 2000 et 1800 avant J.-C.). Les représentations des lyres et des harpes sur les bas-reliefs mésopotamiens sont certainement plus proches de ce que pouvait être un *kinnor* (voir les illustrations dans KOMMA, K. M., **Musikgeschichte in Bildern**, p. 3, figure 5 ; LAWERGREN, B. et GURNEY, O. R., « Sound Holes and Geometrical Figures. Clues to the Terminology of Mesopotamian Harps », planche X, figure B ; MITCHELL, T. C., « An Assyrian Stringed Instrument », p. 42 ; RASHID, S. A., **Mésopotamien**, pp. 136 et 137, figure 151 et p. 139, figure 152 et SPYCKET, A., « La Musique Instrumentale Mésopotamienne », figure 52).

⁶²¹ 2 Samuel 6, 5 et 15 ; 1 Chroniques 13, 8 ; 15, 16 à 28 ; 16, 5 et 6. Apportons tout de suite une précision concernant l'orchestre accompagnant le transfert de l'Arche : en 2 Samuel 6, 5, « David et toute la maison d'Israël » jouent du *kinnor*, du *nèbèl*, du *thoph*, des *mena'ane'iym* (sistre, grelots ?) et des *zèlzèliym* (cymbales ou cymbalettes). A l'arrivée du coffre, les mêmes sonnent du *šophar* et poussent des acclamations. En 1 Chroniques 13, 8, « David et tout Israël » jouent sur le *kinnor*, le *nèbèl*, le *thoph*, les *meziletaym* et la *hazozerah* ; de plus, ils chantent.

Ce n'est qu'en 1 Chroniques 15, 16 à 24 que David partage les tâches, lors de la seconde partie du transfert de l'Arche (entre la maison d'Obed-Edom et Jérusalem, épisode absent des Livres de Samuel). Les Lévites jouent du *kinnor*, du *nèbèl* et des *meziletaym*, les prêtres sonnent la *hazozerah*. A partir de là, la répartition ne changera plus pour le Chroniste.

⁶²² 1 Chroniques 25, 1 à 6 ; 2 Chroniques 5, 12 et 13. La *Mishnah* rajoute la flûte (*Arakhin* 2, 3). Ceci ne peut concerner que la liturgie du Second Temple, mais peut s'expliquer par une autre mention de la flûte dans la *Mishnah* (*Kinnim*, 3, 6) : un animal (dont le nom n'est pas précisé, mais le bélier conviendrait) n'a de son vivant qu'une voix, mais une fois mort, sa voix est multipliée par sept : ses deux cornes deviennent des trompettes (*šophar*), les os de ses pattes deux flûtes, sa peau un tambour, ses entrailles une lyre et ses tripes une harpe.

⁶²³ En jouent par les chantres officiels : 1 Rois, 10, 12 et 2 Chroniques 9, 11.

• un instrument qui, lorsqu'il est utilisé dans un contexte qui ne répond pas au mode de vie établi par la loi israélite, devient un symbole de l'impiété⁶²⁴ ;

• un instrument qui, lorsqu'il n'est plus joué, abandonné par les déportés, devient le symbole de la rupture de relation entre un Israélite ou le peuple d'Israël et son dieu, ou encore une manifestation de deuil⁶²⁵.

Les apocryphes du *Premier Testament* (Siracide 39, 15 – où les « fils saints » en jouent – et 1 Maccabées 3, 45 ; 4, 54 et 13, 51) utilisent la traduction ou la transcription du terme en grec dans le cadre des louanges et des prières. Flavius Josèphe évoque à plusieurs reprises le jeu de David pour calmer Saül⁶²⁶, le jeu de David lors du transfert de l'Arche⁶²⁷ et le jeu des Lévites d'après les recommandations davidiques, en transcrivant les termes hébreux plutôt qu'en les traduisant⁶²⁸. Le Nouveau Testament fait de la *kithara* un instrument de la louange divine dans la vision apocalyptique de Jean, entre les mains des vingt-quatre vieillards et des sept anges⁶²⁹.

⁶²⁴ En jouent les méchants : Job 21, 12 ; les hommes de Juda : Esaïe 5, 12 et la prostituée, symbole de Tyr : Esaïe 23, 16 et Ezéchiel 26, 13. La mention des instruments de musique, dont on joue à l'occasion d'un banquet, seuls ou constitués en orchestre de divertissement avec des cordes, des vents et des percussions, comme en Esaïe 5, 12 ou en Amos 6, 5, peut être le signe que les gens que l'on y rencontre ne sont pas de très bonne fréquentation d'un point de vue moral ou religieux ; cette idée se retrouve ailleurs dans le monde sémitique, au X^e siècle de notre ère par exemple, dans les *Maqâmât* (مقامات, « Séances ») de Harîrî : AL-QÂSIM AL-HARÎRÎ, *Le Livre des Malins...*, XI. « La séance de Sâwa », pp. 102 et 103 ; XII. « La séance de Damas », p. 114 et XLVIII. « La séance des Banou-Harâm », pp. 448 et 449.

Rajoutons ici le *nèbèl* (terme traduit dans la *Septante* par *νάβλα*, *ψαλτήριον*, *ὄργανον* et *κιθάρα* ; on le retrouve aussi en latin – *nablum* – chez OVIDE, *L'Art d'Aimer*, III, 327 et 328 : « Apprends également à parcourir légèrement de tes deux mains, le nable, cet instrument joyeux : il convient aux doux ébats. »), peut-être une sorte de luth ou une harpe, accompagnant presque toujours le *kinnor*, portant la même symbolique, et mentionné trois fois seul dans le sens qui nous occupe ici : Esaïe 14, 11 ; Amos 5, 23 et 6, 5, où ce sont les habitants de Sion et de Samarie qui en jouent. Sur le *nèbèl*, voir : WERNER, E., vol. 9, § I « Liturgical Period », in : WERNER, E., GERSON-KIWI, E., HOFMAN, S. et KATZ, I. J., « Jewish Music », p. 620 ; *The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament* ; *The Dictionary of Classical Hebrew* ; FINESINGER, S. B., « Musical Instruments in OT », pp. 36 à 44 ; SCHMID, B., « Musikinstrumente » ; SEIDEL, H., « Musik und Religion. I. Altes und Neues Testament » ; KAMMERER, S., « Vorderasien. B. Syrien und Palästina » et BURGH, T. W., *Listening to the Artifacts...*, p. 10, qui donnent tous les huit « harpe ». PINCHERLE, M., « La Harpe. Des Origines au Commencement du Dix-Septième Siècle » rapproche le *nèbèl* de la *sabeka* du livre de Daniel, dans le sens de « harpe ». La différence entre la harpe et le luth au niveau organologique peut se résumer à l'ampleur de l'angle d'inclinaison du manche sur la caisse de résonance : s'il est faible ou nul, il permet au musicien de faire varier la longueur des cordes en coinçant la corde entre son doigt et le manche, c'est alors un luth ; s'il est plus grand, cette technique de jeu devient irréalisable, mais la variété des notes produites peut alors provenir de la différence de longueur des cordes, attachées plus ou moins loin de la caisse de résonance le long du manche, c'est alors une harpe : DUCHESNE-GUILLEMIN, M., « La Musique en Egypte et en Mésopotamie Anciennes », p. 355. Il ne faut cependant pas confondre le *kinnor* avec le *nèbèl*, comme ont pu le faire certains auteurs, d'après CHARNASSE, H. et VERNILLAT, F., *Les Instruments à Cordes Pincées...*, p. 10.

⁶²⁵ Job n'en joue plus : Job 30, 31 ; non plus que les déportés : Psaume 137, 2 ; Esaïe 24, 8 ni lors du siège de Jérusalem : 1 Maccabées 3, 45. Voir aussi Apocalypse 18, 22, où le jeu de la cithare, de l'*aulos* et la *salpinx* cesse également.

⁶²⁶ JOSEPHE, F., *Oeuvres Complètes*, *Antiquités Juives*, 6, 166 et 168.

⁶²⁷ *Ibidem*, 7, 85.

⁶²⁸ *Ibidem*, 7, 305 et 306.

⁶²⁹ Apocalypse 5, 8 ; 8, 2 à 15 et 15, 2.

Le *kinnor*, au contraire du *šophar*, apparaît donc plutôt comme un instrument qui permet à l'être humain de s'adresser à son dieu plus intensément, que ce soit dans un contexte de louange joyeuse ou de supplication, de deuil ou de lamentation (le nom de l'instrument donnera son nom au genre littéraire hébraïque de la *kinura*).

-La *hazozerah* (הַצֹּצְרָה), la *salpinx* (σάλπιγξ) : c'est la trompette de métal⁶³⁰. D'après la *Bible*, elle est introduite chez les Hébreux par Moïse, sur l'ordre de YHWH⁶³¹. Ce sont les fils d'Aaron, les prêtres, dont Phinéas, qui en jouent pour mettre en marche le peuple dans son exode à partir du Sinaï⁶³². Elle sert également pendant la bataille et lors des fêtes de victoire⁶³³. Le texte du sacre de Joas⁶³⁴ peut être interprété de façon à ce que ce soit le peuple qui joue de la trompette, mais rien n'est moins sûr, ce serait en tout cas une exception. Elle participe à l'orchestre accompagnant le transfert et le dépôt de l'Arche, ce sont alors les prêtres qui en jouent⁶³⁵. Elle est jouée seule lors du premier sacrifice offert au Temple⁶³⁶ et avec d'autres instruments dits « de David » lors de l'holocauste célébré avec Ezéchias⁶³⁷. Dans Esdras et Néhémie, elle marque la pose des fondations du nouveau Temple, de même que les cymbales⁶³⁸. Elle est surtout l'instrument des prêtres.

Dans les apocryphes du *Premier Testament*, la *salpinx* accompagne les actes religieux au Temple⁶³⁹ et sert également à l'armée⁶⁴⁰.

Dans toute la littérature apocalyptique judéo-chrétienne, la trompette a une place de choix. Elle annonce. Elle « sonorise » la volonté divine, tout comme elle annonce la volonté divine dans les campagnes militaires⁶⁴¹. Nous en avons des exemples dans les récits dits historiques du *Premier Testament* et dans 1 Maccabées,

⁶³⁰ Ceci ne fait aucun doute. FINESINGER, S. B., « Musical Instruments in OT », pp. 61 à 63 ; **The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament ; The Dictionary of Classical Hebrew** et BRETON, L., « La Trompe dans le Christianisme », pp. 177 et 178 et 183, où l'auteur pense pouvoir rapprocher la racine indo-européenne du sens « espace entre deux parties distinctes, ou encore mettre un coin entre deux pièces séparées par un petit espace » ; ce sens corrobore l'hypothèse d'une portée symbolique de la trompette de métal, mais ne se trouve pas pour la racine צצַר dans le Premier Testament. Voir aussi MONTAGU, J., « One of Tutankhamon's Trumpet », p. 117, qui pense avoir trouvé dans les trompettes de la tombe de Toutankhamon des instruments proches des trompettes métalliques des anciens Hébreux.

⁶³¹ Nombres 10.

⁶³² Nombres 31, 6.

⁶³³ 2 Chroniques 13, 12 à 14 ; 20, 28 et Osée 5, 8.

⁶³⁴ 2 Rois 11, 14. La trompette est aussi utilisée sous Joas lors de réparation du Temple : 2 Rois 12, 14.

⁶³⁵ 1 Chroniques 13, 8 ; 15, 24 à 16, 42 ; 2 Chroniques 5, 12 et 13.

⁶³⁶ 2 Chroniques 7, 6.

⁶³⁷ 2 Chroniques 29, 27.

⁶³⁸ Esdras 3, 10 et Néhémie 12, 35 à 42.

⁶³⁹ En jouent les fils d'Aaron : Siracide 50, 16.

⁶⁴⁰ Elle sert notamment à Jean Hyrcan : 1 Maccabées 16, 8.

⁶⁴¹ L'usage militaire de la trompette en Egypte est suggéré par KIRBY, P. R., « The Trumpets of Tut-Ankh-Amon and their Successors », qui compare expressément les trompettes égyptiennes aux trompettes hébraïques.

dans l'Apocalypse de Jean, mais aussi dans nombre de textes pseudépigraphes⁶⁴². Dans ces cas, ceux qui jouent de la trompette sont des anges.

Dans le Second Testament, la *salpinx* est utilisée par les sept anges annonçant les sept catastrophes⁶⁴³, mais elle peut être utilisée à mauvais escient, par les hypocrites dans les synagogues et les rues⁶⁴⁴.

-Le *thoph* (תוף), le *tumpanon* (τύμπανον) : le tambourin⁶⁴⁵. Il apparaît avec le *kinnor* dans un contexte de fête, d'accueil, comme instrument de Laban et de ses proches⁶⁴⁶, puis dans les mains de Myriam, sœur d'Aaron, et des autres prophétesses, pour célébrer la sortie d'Égypte⁶⁴⁷. Au retour de Jephté, sa fille l'accueille avec le *thoph*, ne sachant pas encore le sort qui l'attend⁶⁴⁸. Des femmes en jouent encore au retour de Saül et de David après la victoire contre les Philistins et Goliath⁶⁴⁹ et pour saluer l'arrivée de YHWH dans le Psaume 68.

Le *thoph* fait partie de l'orchestre des prophètes dans le récit de l'onction secrète de Saül⁶⁵⁰, de l'orchestre accompagnant le transfert de l'Arche⁶⁵¹ et de l'orchestre traditionnel de louange plus ou moins étoffé⁶⁵².

Job (avec le *kinnor* et le 'ougav)⁶⁵³, Esaïe (avec le *kinnor*, le *nèbèl* et le *halyl*)⁶⁵⁴ et Ezéchiel (avec le *nèqèv*, terme dont le sens n'est pas assuré)⁶⁵⁵ le mettent entre les mains des méchants.

Jérémie fait du *thoph* un attribut d'Israël, comparée à une jolie vierge⁶⁵⁶.

⁶⁴² Sans prétendre à l'exhaustivité : **La Bible, Ecrits Intertestamentaires**, *Règlement de la Guerre*, II, 16 à III, 11 ; VII, 9 à IX, 9 ; X, 5 à 8 ; XVI, 3 à XVIII, 5 ; *Apocalypse d'Abraham*, XXXI, 1 à 3 ; *Livre des Secrets d'Hénoch, II Hénoch*, XVIII, 6 à 7 ; *Vie Grecque d'Adam et Eve*, XXII, 1 à 4, XXXVII, 1 à 6 ; **Le Testament d'Abraham**, XII ; **Les Ecrits des Pères Apostoliques**, *La Didachè*, XVI, 5 à 8.

⁶⁴³ Apocalypse 8 à 11, déjà annoncé en Matthieu 24, 31.

⁶⁴⁴ Matthieu 6, 2.

⁶⁴⁵ **The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament ; The Dictionary of Classical Hebrew** et DOUBLEDAY, V., « The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power », p. 107. FINESINGER, S. B., « Musical Instruments in OT », pp. 63 à 66, préfère y voir un terme générique pour les instruments à membrane percutée.

⁶⁴⁶ Genèse 31, 27.

⁶⁴⁷ Exode 15, 20.

⁶⁴⁸ Juges 11, 34.

⁶⁴⁹ 1 Samuel 18, 6.

⁶⁵⁰ 1 Samuel 10, 5.

⁶⁵¹ 2 Samuel 6, 5 et 1 Chroniques 13, 8.

⁶⁵² Psaume 68, 26 ; 81, 3 et 4 ; 149, 3 et 150.

⁶⁵³ Job 21, 12.

⁶⁵⁴ Esaïe 5, 12. Simplement associé au *kinnor*, il participe à l'annihilation d'un peuple par YHWH.

⁶⁵⁵ Ezéchiel 28, 13.

⁶⁵⁶ Jérémie 31, 4. Dans ce dernier verset et dans Ezéchiel 28, 13, FINESINGER, S. B., « Musical Instruments in OT », p. 63, note 75, conteste l'interprétation de תוף comme étant un instrument de musique.

Dans les deutérocanoniques, le *tumpanon* est utilisé par Judith avec des cymbales pour accompagner son chant⁶⁵⁷ et par le peuple entier devant Nabuchodonosor dans le même livre⁶⁵⁸. En 1 Maccabées, il accompagne des noces⁶⁵⁹.

Mis à part le *kinnor* placé dans les mains de la prostituée personnifiant Tyr en Esaïe 23, 16, le *thoph* est le seul instrument pour lequel il est précisé que des femmes en jouaient (1 Samuel 18, 6). De plus, remarquons qu'il intervient très fréquemment lors de l'accueil d'une personne. Ce fait peut être rapproché d'un usage des bédouins du Proche-Orient, qui consiste à moudre le café au mortier (*djorn*) : le pilonnage a pour but de préparer l'ingrédient d'une boisson pour accueillir l'arrivant, mais aussi d'avertir les membres de la famille ou de la tribu pour qu'ils se rassemblent et partagent ensemble le café. Le *djorn* est fabriqué pour émettre un son qu'on peut entendre de loin, grâce à des cavités creusées sur sa paroi de façon à augmenter le volume sonore ; ces cavités agissent comme des petites caisses de résonance⁶⁶⁰. De même, le *thoph* pourrait avoir pour fonction non seulement d'accueillir l'arrivant, mais aussi de convoquer les autres personnes à la fête.

-Les *meziletaym* (מִצְלֵתַיִם), le *kumbalon* (κύμβαλον) : les cymbales⁶⁶¹. Un terme proche, les *zèlzèliym* (צִלְצְלִיִּים), apparaît deux fois dans le même sens⁶⁶². Le terme *meziletaym* n'apparaît que dans le corpus Chroniques-Esdras-Néhémie⁶⁶³. Ces cymbales font partie de l'orchestre du transfert et de l'arrivée de l'Arche. C'est un instrument purement lévitique et son utilisation dans les deutérocanoniques ne diffère pas de son usage décrit par le Chroniste.

Le terme au féminin singulier est toutefois utilisé en Zacharie 14, 20, mais désignerait des décorations de chevaux de parade. S'il s'avérait que nous avons affaire à des instruments de musique, nous pourrions traduire le terme par

⁶⁵⁷ Judith 16, 1.

⁶⁵⁸ Judith 3, 7.

⁶⁵⁹ 1 Maccabées 9, 39.

⁶⁶⁰ PERETZ, Y., « Musical Instruments of the Bedouins in Northern Israel ».

⁶⁶¹ **The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament** et **The Dictionary of Classical Hebrew**. Les cymbales sont jouées par paires, et leur nom peut venir de צלל, « résonner » : FINESINGER, S. B., « Musical Instruments in OT », pp. 66 à 68.

⁶⁶² 2 Samuel 6, 5 et Psaume 150, 5.

⁶⁶³ 1 Chroniques 13, 8 ; 15, 16 à 16, 42 ; 25, 1 à 6 ; 2 Chroniques 5, 12 et 13 ; 29, 25 à 28 ; Esdras 3, 10 et Néhémie 12, 27.

« sonnailles », « grelots » ou « clochettes »⁶⁶⁴, en considérant la forme comme un diminutif.

La cymbale sert à accompagner le cantique de Judith⁶⁶⁵ et elle accompagne la *kithara* et le *kinura* lors de l'inauguration du nouvel autel en 148 et lors de la purification de la citadelle⁶⁶⁶.

Le *kumbalon* est mentionné par Paul dans l'« Hymne à l'amour », peut-être pour critiquer les pratiques trop légalistes des Juifs de son temps. Il dit en effet que celui qui parle sans amour est semblable à une simple cymbale⁶⁶⁷.

-Le *ḥalyl* (חֲלִיל), l'*aulos* (αὐλός) : la flûte⁶⁶⁸. Nous ne pouvons pas savoir si cet instrument était pourvu d'une anche ou pas. Peu importe en réalité, puisque le bec peut être considéré comme une anche intégrée. Le *ḥalyl* fait partie de l'orchestre des prophètes⁶⁶⁹, le peuple en joue lors de l'onction de Salomon⁶⁷⁰. Chez les prophètes, le *ḥalyl* est un instrument de divertissement ; il produirait un son peu agréable pour les oreilles occidentales modernes qui n'y seraient pas habituées⁶⁷¹.

Dans le Nouveau Testament, on joue de l'*aulos* en cas de deuil⁶⁷² ou bien les enfants qui s'amuse en jouent⁶⁷³. C'est un instrument populaire, qui n'est jamais

⁶⁶⁴ **The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament.**

⁶⁶⁵ Judith 16, 1.

⁶⁶⁶ 1 Maccabées 4, 54 et 13, 51.

⁶⁶⁷ 1 Corinthiens 13, 1. Voir HARRIS, W., « "Sounding Brass" and Hellenistic Technology », qui propose encore une autre interprétation pour le fameux verset : Paul aurait voulu critiquer le théâtre gréco-romain. Le verset contient en effet deux métaphores : la cymbale, mais aussi le χαλκός ἤχων, le « cuivre sonore ». Paul parlerait alors des résonateurs disposés sur le devant des scènes théâtrales, dont on peut encore observer les emplacements aujourd'hui sur certains sites archéologiques de cette époque.

⁶⁶⁸ FINESINGER, S. B., « Musical Instruments in OT », pp. 48 à 52 ; **The Assyrian Dictionary...** et BRAUN, J., « Biblische Musikinstrumente », col. 1513 et 1514. **The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament** précise que ce peut être une double flûte, parfois utilisée dans un contexte de lamentation. La racine hébraïque, en plus de sa signification neutre et concrète de « percer », est en relation avec la notion de ce qui est profane et répréhensible.

En akkadien, il existe un instrument de musique portant le nom de *halhallatu* : FARMER, H. G., « The Music of Ancient Mesopotamia », p. 241 en fait un instrument à vent, peut-être un hautbois, mais **The Assyrian Dictionary...** l'interprète comme un tambourin. En réalité, H. G. Farmer a mal lu sa source (à savoir THUREAU-DANGIN, F., « Un Acte de Donation de Marduk-Zâkir-Šumi », pp. 121 et 122), qui précise le rôle du *kalû*, personnage qui « avait pour mission d'apaiser le cœur des dieux ». Il accompagnait ses chants par des timbales du type du *balaggu* (de *balag* en sumérien), par le *lilissu* (percussion fabriquée en métal et en peau, également une timbale), par le *manzû* (encore une timbale) et par le *halhallatu*, « terme que l'on traduit généralement par « flûte » ou par « double flûte ». Mais les raisons qui appuient cette interprétation sont assez faibles [...] » (*Ibidem*, p. 122). F. Thureau-Dangin apporte d'autres arguments philologiques et finit par ranger le *halhallatu* dans la même catégorie que les autres instruments du *kalû*, à savoir la timbale ou le *tympanum*. La ressemblance entre le terme hébreu et l'akkadien se fait plus marquante avec le terme *hâlilu* signifiant « flûte au son doux » : **The Assyrian Dictionary...**

⁶⁶⁹ 1 Samuel 10, 5.

⁶⁷⁰ 1 Rois 1, 34 à 40.

⁶⁷¹ Esaïe 5, 12 et 30, 29 et Jérémie 48, 36.

⁶⁷² Matthieu 9, 23.

⁶⁷³ Matthieu 11, 17 et Luc 7, 32.

dans les mains du personnel religieux, sauf à en croire la *Mishnah*⁶⁷⁴.

-Les *kely* (כְּלִי) : les instruments. Ce terme très général pose deux problèmes : 1° quand il est utilisé, nous ne savons pas s'il s'agit précisément d'instruments de musique ou d'un autre type d'ustensiles ou d'accessoires culturels ; 2° même dans le cas où nous pouvons nous assurer du caractère musical des instruments, nous ne savons pas ce que l'auteur rassemblait sous ce vocable. Nous n'avons pris en considération que les *kely* qui sont expressément associés à d'autres instruments de musique, choix qui s'avérerait concluant pour ne pas laisser de côté quelque occurrence intéressante pour notre sujet. En revanche, ce n'est pas parce qu'un instrument de musique clairement identifié est cité à côté des *kely* que ces *kely* en deviennent des objets à destination musicale. Par exemple, en Nombres 31, 6, les *kely* et les trompettes sont portés par Phinéas, lors de la préparation de la guerre contre les Madianites. Rien ne nous permet de dire si Phinéas apporte d'autres instruments de musique, ou s'il apporte des ustensiles rituels ou des armes.

Dans le premier Livre des Chroniques, le problème est plus simple, puisque le terme est complété par le mot *šiyr*, « chant », ou par le nom de David. Nous traduirons כְּלִי-שִׁיר par « instruments de musique » et comprendrons כְּלִי דָוִד comme « instrument que David a organisé » ou « prévu », en accord avec 1 Chroniques 15. Le mot *kely* servira alors à désigner les instruments de musique des Lévites⁶⁷⁵. Nous pouvons en déduire, grâce à l'attention portée par le Chroniste à ces instruments, que le terme *kely* recouvre pour cet auteur le *kinnor*, le *nèbèl* et les *meziletaym*.

Le terme *kely* en Amos 6, 5 est sans aucun doute à connotation musicale, puisque l'auteur nous dit que les infidèles jouent du *nèbèl* et, par effronterie, ont osé fabriquer leurs propres « instruments », à l'image de David. Nous ne pouvons pas savoir de quel instrument il est question.

Nous pouvons maintenant nous intéresser aux cas où la musique et la tripartition se rencontrent dans des textes hébraïques. Après l'étude des instruments de musique et du contexte dans lequel ils interviennent, il nous semble que seuls deux cas doivent être retenus : celui de la descendance de Lémek (dans une péricope

⁶⁷⁴ *Arakhin* 2, 3.

⁶⁷⁵ 1 Chroniques 15, 16 à 21 ; 23, 5 ; 2 Chroniques 5, 12 et 13 ; 7, 6 ; 23, 13 ; 30, 21 ; 34, 12 et Néhémie 12, 35 et 36.

assez courte) et celui de David (dans un récit long, formant tout un cycle, et dans quelques Psaumes). Pour ces deux cas, nous avons cherché comment ils ont été compris dans la suite de l'histoire littéraire, tant dans le judaïsme que dans le christianisme ou l'islam. Les autres endroits où l'on trouve des instruments de musique ne paraissent pas être en relation avec la répartition trifonctionnelle, mais d'autres triades fonctionnelles peuvent apparaître ici où là⁶⁷⁶ sans mention d'instrument de musique, elles ne rentreront pas dans les éléments que nous retiendrons.

Il se pourrait tout à fait que des personnages des traditions juives, chrétiennes et peut-être musulmanes présentent des caractéristiques trifonctionnelles (avec ou sans mention d'instrument de musique) sans pour autant figurer dans les textes canoniques. Personnellement, nous n'en avons remarqué aucun.

L'objectif des chapitres suivants sera de :

-mesurer à quel point la pensée trifonctionnelle est présente dans les textes hébreux puis dans les textes qui s'y réfèrent (et dans un second temps dans les textes nord-européens) ;

-préciser dans quelle mesure⁶⁷⁷ les textes qui nous sont parvenus témoignent d'une volonté de transmettre une idéologie trifonctionnelle et de quelle façon cette idéologie a pu trouver à s'adapter, à s'exprimer, à se concrétiser et à resurgir ici ou là tout en gardant son essence et son sens hérité ;

-vérifier si les symboles qui interviennent dans l'espace judéo-chrétien et dans l'espace indo-européen sont identiques ou comparables dans leur expression et dans leur signification ;

-déterminer comment cette idéologie s'est insérée dans un cadre qui lui était tout à fait étranger ;

⁶⁷⁶ BROUGH, J., « The Tripartite Ideology of the Indo-Europeans, an Experiment in Method » ; DUMEZIL, G., « L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens et la Bible » (repris dans **Mythe et Epopée...**, III, pp. 338 à 361) ; **Mythe et Epopée...**, p. 592 ; **La Courtisane...**, pp. 239 à 242 et LAMBERT, J., **Le Dieu Distribué...** ont regroupé certaines triades plus ou moins acceptables.

⁶⁷⁷ Insistons sur ce point : nous ne pouvons que rarement établir catégoriquement si oui ou non une triade est fonctionnelle conformément à l'idéologie indo-européenne. Il faudrait tout d'abord que les représentants indo-européens de cette idéologie aient préalablement et clairement établi des critères de validité trifonctionnelle, ce qu'ils n'ont pas fait, et pour cause, la tâche est impossible : les cultures sont heureusement vivantes et indépendantes les unes des autres sur beaucoup de points. Il faudrait en second lieu que les traces, que l'on pourrait trouver ici où là, ne soient que de fades copies décontextualisées pour que nous puissions y retrouver sans gêne ce que nous y chercherions, voire, ce que nous y mettrions. Ainsi, les correspondances, les équivalences et les différences seront évaluées en comparaison avec les données recueillies auparavant dans les triades indo-européennes.

-préciser la place et la valeur de l'instrument de musique participant aux structures fonctionnelles.

Nous utiliserons pour cela les sources textuelles fondamentales, des commentaires, des légendes, des paraphrases, des réutilisations modernes, afin de montrer si oui (et dans ce cas jusqu'où) ou non l'idéologie trifonctionnelle a été reçue et transmise par l'intermédiaire d'un même personnage ou d'une même triade.

II. 12. i. La descendance de Lémek

II. 12. i. a. Texte de référence : version hébraïque

L'étude de l'histoire des descendants de Lémek sera facilitée si elle débute par les données de la version canonique, pour la simple raison que c'est la version la plus connue et la plus autorisée de ce récit. Des variantes importantes et nombreuses ont été trouvées, mais l'autorité⁶⁷⁸ imposée par l'histoire du canon biblique sera accordée ici à la recension biblique. Ce choix est motivé également par le fait que la recension biblique est celle qui a joui le plus longtemps et jusqu'aujourd'hui d'une utilisation large et fréquente, elle reste la recension par excellence des cultures majoritaires s'en réclamant. Enfin, elle constitue clairement le récit sur lequel les variantes se sont basées.

Dans le texte de la Genèse, au chapitre 4, vv. 17 à 26, entre l'histoire du meurtre d'Abel par Caïn et le récit du déluge, nous avons deux généalogies : l'une s'étend de Caïn jusqu'aux enfants de Lémek et l'autre revient à Adam pour aller jusqu'à Enosh.

La généalogie des descendants de Caïn s'arrête plus longuement sur quelques personnages, parmi lesquels se trouvent Lémek et sa descendance :

« Et Lémek prit deux femmes, le nom de la première était Ada et le nom de la deuxième Tsilla. Et Ada engendra Yabal, il fut le père de ceux qui habitent des tentes et (ont) des troupeaux. Le nom de son frère était Youbal, il fut le père de tous ceux qui utilisent le *kinnor* et le *'ougav*. Et Tsilla de son côté engendra Tubal-Caïn, il était

⁶⁷⁸ Terme préféré à celui d'« authenticité ». « Autorité » est à prendre ici dans le sens de « référence », sans aucune connotation chronologique, dogmatique, littéraire, esthétique ou scientifique. Il ne s'agit pas non plus de faire de la recension biblique un mythe de référence épuré de son contexte.

le forgeron de tous les outils de bronze et de fer et la sœur de Tubal-Caïn était Naama. »⁶⁷⁹

Nous isolons les trois fils de Lémek, car ils forment une triade explicite, bien qu'ils soient issus de deux mères différentes⁶⁸⁰ et que la liste s'achève par le nom de Naama, qui constitue une extension. L'auteur montre qu'il veut que nous considérions les trois fils de Lémek ensemble : il les affuble de caractéristiques propres en usant de stratagèmes littéraires identiques pour chacun d'eux. De plus, leur nom est basé sur une racine commune. Les fonctions, telles que nous les entrevoyons, seraient énumérées dans l'ordre suivant : III = Yabal le berger, I = Youbal le musicien, II = Tubal-Caïn le forgeron. L'ordre de l'énumération ne pose pas de problème en soi pour que la tripartition soit reconnue, il n'a aucune importance⁶⁸¹. Nous ne ferons pas la comparaison inopportune entre la race de fer chez Hésiode⁶⁸² et le fait que Tubal-Caïn était forgeron⁶⁸³.

Youbal et Yabal

Youbal et Yabal entretiennent des relations plus étroites entre eux deux qu'avec Tubal-Caïn, qui n'est que leur demi-frère. Les noms de Yabal et de Youbal ne se différencient en hébreu que par une seule lettre, le *waw* ; la racine verbale utilisée rappelle le fait d'« apporter, amener, conduire », leur nom est donc symbolique, tout comme la majeure partie des noms de personnages dans le récit des origines proposé dans le texte de la Genèse (chapitres 1 à 11). Tous deux portent le qualificatif de « père de (tous) ceux qui... » (הוּא הָיָה אָבִי (כָּל-)). Le nom de leur mère⁶⁸⁴ est Ada, que l'on peut traduire par « ornement » ou rattacher au champ sémantique de l'adoration. D'autres racines proches donnent les sens suivants, probablement peu en lien avec la femme qui nous intéresse : « témoin, passer ou

⁶⁷⁹ Genèse 4, 19 à 22, nous traduisons.

⁶⁸⁰ Sur les spécificités concernant les modalités de cette ascendance, voir HIEKE, T., *Die Genealogien der Genesis*, pp. 51 à 56.

⁶⁸¹ Cela montre de plus l'égalité de traitement entre les trois fonctions, voir DUMEZIL, G., *Naissance de Rome*, pp. 104 et 105.

⁶⁸² HÉSIODE, *Théogonie...*, *Les Travaux et les Jours*, 106 à 201. Le plus étonnant est que les races métalliques chez Hésiode sont également trifonctionnelles.

⁶⁸³ LEIDECKER, P., *Débris de Mythes Cananéens dans les Neuf Premiers Chapitres de la « Genèse »*, p. 77.

⁶⁸⁴ Il n'est pas rare de rencontrer ce phénomène matrilineaire dans la trifonctionnalité : DUMEZIL, G., *Jupiter Mars Quirinus IV...*, p. 50 : « [...] les représentants des deux fonctions supérieures se séparent souvent de ceux de la troisième, qui ne s'exprime dans la légende des *Pândava* en ce que les trois frères aînés ont la même mère, tandis que les jumeaux *Nakula* et *Sahadeva* sont les fils d'une autre. » Voir *idem*, *Mitra-Varuna...*, p. 43 ; *Horace et les Curiaques*, pp. 77 et suivantes et *Tarpeia...*, pp. 54 et suivantes.

enlever (rare), assemblée, troupe, bande, essaim »⁶⁸⁵. Youbal et Yabal ont *a priori* l'air de ne souffrir d'aucune tare et rien ne distingue la valeur de leurs activités, l'agriculture n'a pas plus d'importance que la musique dans la présentation de l'énoncé considéré.

Tubal-Caïn

Tubal-Caïn est très différent de ses deux frères. Son nom pourrait se baser sur la même racine *ybl* (יבל)⁶⁸⁶, mais il est constitué aussi de *-Caïn*, rappel inexorable du premier être humain meurtrier, meurtrier de son frère qui plus est. Le terme *tèbèl* (תבל) signifie « la terre », il peut être intéressant de le retenir, mais il ne peut rien évoquer à ce stade de l'étude, tout comme la racine *abal* (אבל) dont le sens est « se lamenter, être en deuil » ou « dessécher ». La mère de Tubal-Caïn porte le nom de Tsilla, signifiant « ombre, protection »⁶⁸⁷. Cela signifie-t-il qu'il pourrait en avoir besoin en certaine(s) occasion(s) ? Il est vrai que dans l'Antiquité proche-orientale, le forgeron souffrait d'une mauvaise réputation par le simple fait d'appartenir à une profession de ce genre⁶⁸⁸.

Il est simplement dit de Tubal-Caïn qu'il est là pour forger des outils de bronze et de fer. Il n'est pas là pour produire une descendance, ni pour lui transmettre les connaissances qu'il a acquises en forgeant. Il se suffit à lui-même. Il est intemporel.

Sa sœur Naama (נעמה, sur la racine *na'am* נעם) vient rajouter par son nom les symboles de la gentillesse, de l'amabilité, de la beauté, du charme, du délice, de l'agréable et du bonheur. Mais que vient faire Naama ici ? Elle pourrait rétablir

⁶⁸⁵ GASTER, T. H., **Myth, Legend, and Custom in the Old Testament...**, p. 78, propose d'interpréter les noms d'Ada et de Tsilla comme une figure de style (mérisme) utilisant deux choses contrastées pour exprimer un tout. Ada, l'« aube » et Tsilla, l'« ombre », représenteraient ainsi la totalité de la tribu de Lémek.

⁶⁸⁶ NORTH, R., « The Cain Music », p. 380.

⁶⁸⁷ Le nom de Tsilla pourrait également signifier « tinter », à partir de la racine צלצל. Or, la première femme de Lémek se prénomme Ada, pouvant signifier « ornement ». D'aucuns (WENHAM, G. J., **Genesis 1-15**, p. 112 et WESTERMANN, C., **Genesis 1-11**, p. 449) ont tenté un rapprochement entre ces deux femmes, Tsilla ayant une voix féminine subtile comme un tintement, Ada ayant un visage joliment orné. Lémek aurait donc succombé aux charmes féminins principaux. Le texte du Cantique des Cantiques 2, 14 appuie leur argumentation. Ce rapprochement atténue la différence que nous mettons en valeur, mais permettrait de relier Tsilla aux instruments à percussion qui sont ignorés dans cette péripécie.

Nous ne savons pas sur quel argument se base HARPER, W. R., « The Fratricide: The Cainite Civilization. Genesis IV », p. 272, pour dire que les noms des deux femmes de Lémek signifient « Lumière » et « Ombre ». Notons que cet auteur, dès 1894, relève que la comparaison entre les trois fils de Lémek et les trois castes indiennes (*Viças* : artisans – *Brahmans* : artistes et savants – *Kçatriyas* : guerriers) a déjà été remarquée.

⁶⁸⁸ VISCHER, W., **La Loi ou les Cinq Livres de Moïse...**, p. 107 et MICHAELI, F., **Le Livre de la Genèse (Chapitres 1 à 11)**, p. 70.

l'équilibre au vu de la mauvaise réputation de Tubal-Caïn, à moins qu'elle ne soit la première prostituée et soit alors au niveau de son frère du point de vue de sa marginalité⁶⁸⁹. Regardons aussi quels sont les rôles des femmes dans les triades principalement masculines. A moins qu'il s'agisse d'une triade féminine, les femmes sont en très grande majorité rattachées à la troisième fonction. Il y a énormément d'exemples⁶⁹⁰, qui tournent tous autour des notions de fertilité/stérilité, beauté, amour/adultère, séduction/tromperie, viol. Elles permettent, dans ces triades, de résoudre un problème relatif à leur fonction (la troisième du système concerné), complétant un système en lui pourvoyant intégralité et cohérence⁶⁹¹.

Les paroles de Lémek

Placées à l'issue du récit, aux vv. 23 et 24, elles sont très énigmatiques : « Lémek dit à ses femmes : Ada et Tsilla, écoutez-moi ! Femmes de Lémek, prêtez l'oreille à ma parole ! J'ai tué un homme pour ma blessure et un enfant pour ma meurtrissure. Si Caïn doit être vengé sept fois, Lémek le sera soixante-dix-sept fois ! ».

Lémek avoue-t-il avoir tué Caïn, dont on ne sait rien de plus sur la mort ? A-t-il aussi tué Tubal-Caïn, dont nous soupçonnons qu'il n'a pas à transmettre son savoir à sa descendance, à cause de sa mort en âge infantile (s'il s'agit bien de ces deux fils en Genèse 4, 23b) ? Cette glose à caractère prophétique est destinée à protéger Lémek et sa descendance : malgré ses fautes, il faudra bien qu'il soit déchargé de sa responsabilité, afin de ne pas engager l'humanité dans un cercle vicieux de

⁶⁸⁹ E. Werner tend à faire des enfants de Lémek des résurgences totémiques. Cela est fort peu probable. Plus loin, il compare Naama à Aphrodite, Youbal à Apollon et Tubal-Caïn à Héphaïstos. Nous retenons cette hypothèse : WERNER, E., vol. 9, § I "Liturgical Period", in : WERNER, E., GERSON-KIWI, E., HOFMAN, S. et KATZ, I. J., « Jewish Music », pp. 616 et 617. Au sujet des aspects démoniaques de Naama, voir GRAVES, R. et PATAI, R., *Les Mythes Hébreux*, pp. 82, 85 et 113.

⁶⁹⁰ D'après notre tableau synthétique, référencées comme des personnages de troisième fonction, nous avons Anāhitā, Sarasvatī, Dizane, Draupadi, Ashérah (Astarté), Hathor (Isis), Vénus, Déméter (Cérès), Artémis, Déjanire, Iole, Pandôra, les Danaïdes, Electre, Athèna (Minerve ou encore Brigit), Héra, Hêbê, Lucrèce, et Gwendoline. Voir aussi SERGENT, B., « Panthéons Hittites Trifonctionnels », pp. 143 à 146.

⁶⁹¹ Une autre interprétation se dégage parfois des structures à quatre éléments : DUMEZIL, G., *Tarpeia...*, p. 195, à propos de l'*Enéide*, 681 à 823 et aussi d'autres références : « En réalité, cette quatrième phase se trouve engagée dans un autre ensemble que les trois premières. Les trois premières se suffisent, elles décrivent le rassemblement progressif des représentants ethniques, de la matière ou du support humain des trois fonctions, et ce rassemblement est achevé. Ce qui commence ensuite, c'est un effort nouveau : la mise au point des trois fonctions elles-mêmes : souveraineté magico-divine d'abord, puis souveraineté juridico-sacerdotale, puis force et technique guerrière, puis abondance et prospérité. Et c'est bien cette quadruple construction que mettent en scène, chacun par son œuvre propre, le Romulus de la fin du règne, puis Numa, puis Tullus, puis Ancus : *Romulus* qui, portant la Ville dans son nom, se passe de qualificatif ; puis Numa « le roi des pompes religieuses » ; puis Tullus « le roi des hostilités » ; puis Ancus, « le roi de la race des plébéiens *Marcii* ». »

destruction. Cette interprétation paradoxale prendra tout son sens lorsque YHWH décidera de procéder au déluge.

La question des couches rédactionnelles

La question des couches rédactionnelles mérite d'être évoquée dans le cas de la généalogie caïnite. Mais elle pose un problème de méthode. La péricope des descendants de Lémek ne tire pas uniquement son origine de la pensée israélite, comme beaucoup de textes du *Premier Testament*. Nous aimerions tracer son chemin et nous pourrions alors nous interroger sur les couches rédactionnelles, malgré tous les problèmes qui sont liés à cette démarche⁶⁹². Mais, cette procédure empêche de considérer le texte global comme « revendiqué » par un auteur de la Genèse. Peut-être faut-il privilégier le texte final, édité et complet et permettre ainsi à la méthode structuraliste de définir le rôle de la péricope dans le macro-récit de Genèse 1 à 11. Ces deux méthodes (prise en compte des couches rédactionnelles et structuralisme) sont antagonistes dans leur façon de qualifier, de considérer et d'utiliser le texte. Nous devons tout de même les pratiquer toutes deux, afin de justifier la présence de tel ou tel fait dans un texte. Une des solutions consiste à penser que l'auteur de la Genèse est pluriel et que le texte comporte de nombreux niveaux de lecture, qu'il faudra ne pas mélanger.

Nous devons être conscient que le texte a subi des altérations⁶⁹³ au cours du temps et qu'il n'est pas facile de restituer l'histoire de ces modifications, mais nous devons aussi nous comporter avec respect envers les auteurs, en considérant les modifications qu'ils ont apportées au texte comme étant « motivées » par une raison particulière. De plus, ce n'est pas parce qu'un texte a subi une modification « motivée » qu'il en perd toute sa valeur, sa cohérence et son sens : tout texte est signifiant, toute version a une raison d'être. Il ne faut pas faire intervenir dans ce débat la notion péjorative de « manipulation », sinon, tout texte devrait être considéré comme manipulé et cette notion même perdrait de ce fait sa clarté et son utilité.

⁶⁹² La théorie des couches rédactionnelles, surtout celle de l'historiographie deutéronomiste, reste très débattue quant à sa validité ou sa pertinence.

⁶⁹³ Ces altérations se remarquent facilement par l'apparat critique, qui démontre plusieurs types de changements : les erreurs de copies avec plus ou moins d'impact sur le sens ou les changements intentionnels motivés par des raisons idéologiques ou théologiques et d'où découlent des préférences de vocabulaire pour désigner la divinité. Parfois, les centres d'intérêt de certains compilateurs peuvent diverger et les orienter vers des expressions différentes, des théologies différentes ou des présentations historiques différentes. Les exemples les plus flagrants sont les deux récits parallèles des Livres des Rois et de ceux des Chroniques, sans oublier les deux récits successifs de la création dans la Genèse.

La « théorie documentaire »⁶⁹⁴ tente de démêler les origines (ou couches) de plusieurs versions indépendantes des récits du Pentateuque puis des livres historiques, perdues sous leur forme antique, mais combinées dans la version massorétique (en dehors du Deutéronome)⁶⁹⁵.

Deux questions apparaissent alors en ce qui concerne l'origine de la généalogie caïnite :

- Cette généalogie globale est-elle indo-européenne ou issue de la pensée d'un auteur participant à un projet rédactionnel par exemple yahwiste ?⁶⁹⁶

- L'organisation trifonctionnelle de la généalogie caïnite est-elle le résultat de l'influence d'un peuple voisin arrivée jusque dans la terre du peuple hébreu ; est-elle le résultat d'une réécriture de récits du Pentateuque à Babylone⁶⁹⁷ ou au retour de Babylone, réécriture inspirée par des éléments intellectuels trifonctionnels achéménides, babyloniens ou perses ; est-elle la version sacerdotale ; ou encore est-

⁶⁹⁴ RENDTORFF, R., **Introduction à l'Ancien Testament**, pp. 267 à 278.

⁶⁹⁵ La couche yahwiste doit son nom au fait qu'elle utilise le plus souvent YHWH (יהוה) pour nommer la divinité. Elle est décelable à partir de Genèse 2, 4b et serait la plus ancienne. Elle pourrait en toute hypothèse remonter à l'époque davidique et salomonienne, la présentation de sa pensée se veut très synthétique : JACOB, E., **L'Ancien Testament**, pp. 31 et 32. Le yahwisme est un mouvement qui modifia profondément les conceptions théologiques (jusqu'au monothéisme par exemple), sans pour autant remettre en question les rites et les objets rituels issus des cultures précédentes : GARELLI, P. et LEMAIRE, A., **Le Proche-Orient Asiatique**, p. 194.

La couche élohiste nomme la divinité *Elohim* (אלהים). Elle ne se présente malheureusement que sous forme de fragments, une reconstitution entière n'est pas possible et les spécialistes semblent la faire débiter en Genèse 20, après l'insertion d'une bribe deutéronomiste au chapitre 15.

La couche sacerdotale est postérieure aux deux couches précédentes, ainsi qu'au Deutéronome, une hypothèse consiste à la placer chronologiquement pendant ou après l'exil à Babylone. Elle contient par exemple le premier récit de la création et se détache des deux autres sources sur le plan littéraire. Elle ne concerne pas les livres historiques (certains auteurs – et parmi eux des Pères de l'Eglise – aimeraient voir en Esdras un personnage important dans cette rédaction sacerdotale, mais en réalité, nous ne pouvons pas démêler le fait historique du mythe sur ce point. Le but de son auteur, « c'est de présenter l'histoire d'une manière telle qu'Israël puisse, dans les circonstances toutes nouvelles où il est placé, continuer à y trouver le sens de son histoire actuelle. » : JACOB, E., **L'Ancien Testament**, p. 39). Voir JACOB, E., **L'Ancien Testament**, p. 42 ; ALBRIGHT, W. F., **L'Archéologie de la Palestine**, p. 245 ; NOTH, M., **Histoire d'Israël**, pp. 325 à 345 ; AUWERS, J.-M., **La Composition Littéraire du Psautier...**, p. 14 et RÖMER, T., « La Formation du Pentateuque : Histoire de la Recherche ».

Les livres historiques, de leur côté, bénéficieront d'une nouvelle rédaction, qui touchera, par souci de cohérence entre les textes, le Pentateuque. Cette rédaction est l'œuvre du Deutéronomiste, à caractère historiographique ; cette œuvre a peut-être été conçue et rédigée parmi les exilés ou leurs descendants lors de la restauration (hypothèse d'autant plus probable que les exilés appartenaient souvent aux classes aisées et éduquées et qu'ils profitaient, en Babylonie même, de conditions propices à une économie active et florissante : SOGGIN, J. A., **Histoire d'Israël et de Juda...**, pp. 316 à 327). Enfin, le Chroniste, au lieu de modifier un texte préexistant, rédigera un nouveau livre en s'inspirant grandement des Livres des Rois et de Samuel, en centrant son idéologie sur le Temple de Jérusalem.

⁶⁹⁶ On trouve ailleurs une autre hypothèse, qui tend à séparer Genèse 4, 17 à 22 du reste de la généalogie caïnite et à l'attribuer à une source indépendante quénite, jointe par souci d'opposition à la généalogie « sethite » : KUNIN, S. D., **The Logic of Incest...**, pp. 182 et 183, d'après JOHNSON, M. D., **The Purpose of Biblical Genealogies...**, pp. 4 et 7.

⁶⁹⁷ Nous considérons ici Babylone à l'époque de l'exil des élites israélites, alors qu'elle subit l'influence des Mèdes et donc indirectement des Perses et des Scythes. Voir SIGRIST, M., « Babylone et Babylonie », p. 307 et FRANK, C., « Mèdes ».

elle la version sacerdotale possiblement repensée à Babylone pour être rédigée de retour en terre d'Israël ?⁶⁹⁸

Certains chercheurs pensent pouvoir distinguer entre le yahwisme salomonien et le yahwisme davidique. Les textes de Genèse 2 à 9 (avec des insertions ultérieures) pourraient remonter alors à la composition yahwiste davidique, et déjà des correspondances ont été relevées entre les récits yahwistes davidiques du Pentateuque et ceux de « l'histoire de Saül et David » dans les Livres de Samuel⁶⁹⁹. La descendance de Lémek pourrait tout à fait être déjà insérée dans le texte de la Genèse lors de cette étape de rédaction. Si c'était effectivement le cas, nous ne pourrions plus affirmer avec autant de certitude que la triade de Genèse 4, 19 à 22 est d'origine babylonienne, puisque les plus gros apports datant de l'exil du peuple juif à Babylone n'auront lieu que quatre siècles plus tard lors des contacts avec les Perses. A moins que la péricope des vv. 17 à 22 ne soit un ajout ultérieur, dû, par exemple, au rédacteur deutéronomiste⁷⁰⁰, au sein d'un texte yahwiste. C'est là que le structuralisme perd ses repères.

D'aucuns cherchent à savoir si l'auteur deutéronomiste faisait partie de la *golah* (ensemble des déportés) ou s'il était resté en Palestine, ce qui est loin d'être établi⁷⁰¹ et qui demeure peu important pour résoudre les questions d'ordre interprétatif.

⁶⁹⁸ Cette hypothèse a d'autant plus que les influences babyloniennes ne sont pas rares dans le Premier Testament ; NOUGAYROL, J., « La Religion Babylonienne », pp. 246 et 247. Mais rien ne vient pourtant nous orienter vers l'une ou l'autre de ces possibilités.

⁶⁹⁹ Cela ne manquera pas de nous intéresser puisque le second exemple biblique en lien avec la musique et la tripartition est David. De plus, déjà dans le christianisme antique, les deux héros (Lémek et David) ont été rapprochés, comme annonçant Jésus : CLEMENT D'ALEXANDRIE, **Le Protreptique**, I, 5. Voir VERMEYLEN, J., « Les Premières Etapes Littéraires de la Formation du Pentateuque », pp. 169 à 174 et 182 à 185.

⁷⁰⁰ J. Vermeulen a émis une théorie au sujet de la péricope de Genèse 4, 17 à 24 : elle serait due à un auteur deutéronomiste ayant rédigé son œuvre en 575 après la catastrophe de 587 ou en 525 au moment du retour des déportés à Babylone. Cet auteur ferait des déportés les responsables du malheur qui les a touchés, au même titre que les fils de Lémek, opposés à Enosh et à Noé. Voir VERMEYLEN, J., « La Descendance de Caïn et la Descendance d'Abel (Gen 4,17 – 26 + 5,28b – 29) », pp. 178 à 183 ; RÖMER, T. et PURY, A. de, « L'Historiographie Deutéronomiste (HD), Histoire de la Recherche et Enjeux du Débat », pp. 70 et 71, d'après J. Vermeulen, *Le Dieu de la Promesse et le Dieu de l'Alliance*, Paris, 1986, Les Editions du Cerf, notamment p. 117 ; UEHLINGER, C., « Genèse 1-11 », pp. 119 à 131 et MILLER, J. M., « The Descendants of Cain : Notes on Genesis 4 ».

⁷⁰¹ M. Noth avait localisé le deutéronomiste en Palestine car c'était là que les sources étaient plus faciles à trouver : RÖMER, T. et PURY, A. de, « L'Historiographie Deutéronomiste... », p. 36, note 103, pp. 41 et 86 à 88. L'hypothèse babylonienne est soutenue par ALBERTZ, R., « Le Milieu des Deutéronomistes ».

Ces questions insolubles⁷⁰² restent valables pour toutes les recensions du mythe de Lémek et de sa descendance, bien que les couches rédactionnelles ne soient pas les mêmes. L'hypothèse qui s'accorde le mieux avec la pensée de G. Dumézil est celle de l'influence des cultures mède et perse sur les Juifs en exil à Babylone pendant une période suffisamment longue pour qu'ils adoptent de nouvelles conceptions idéologiques. L'influence babylonienne faciliterait une validation de l'aspect trifonctionnel de la descendance de Lémek, sans pour autant dévaloriser son appartenance au judaïsme : l'un n'empêche pas l'autre. De plus, quel est le poids d'une influence par rapport à l'importance d'une idée une fois approuvée et adoptée ? Le texte a beau avoir subi des influences, ces influences ont été reçues, assimilées et sont devenues partie prenante de la culture juive.

La simplicité ou la naïveté de ce point de vue éveille des soupçons. Peut-on en effet relier deux théories éloignées (la théorie documentaire et la répartition trifonctionnelle) en se référant uniquement à l'exil des Juifs à Babylone ? La question de l'origine de la répartition trifonctionnelle dans la généalogie caïnite reste ouverte, elle permet en tout cas de proposer une hypothèse pour infirmer la position de G. Dumézil lorsqu'il exclut toute possibilité de tripartition chez les Hébreux, puisque l'emprunt, si emprunt il y a, est possible dans le cas qui nous occupe. L'emprunt est manifestement lourd de conséquences puisqu'il est inséré dans le mythe orthodoxe des origines du judaïsme et du christianisme.

D'autres origines ont été proposées, par exemple pour la figure de Lémek : d'après S. H. Langdom, il pourrait être le seul personnage d'origine sumérienne dans la descendance caïnite, d'après une liste de maîtres des arts dans laquelle *Lumḥa* (épithète d'Ea) apparaît⁷⁰³. Mis à part la ressemblance phonétique, S. H. Langdom ne nous livre aucun argument pour justifier cette position, mais elle concerne notre propos dans la mesure où plusieurs éléments du texte biblique pourraient permettre des rapprochements avec des cultures extérieures au judaïsme. Notons également que *Lumḥa* est le nom du temple d'Ea, le patron de la musique en Assyrie, et ceci encore

⁷⁰² Insolubles et ne méritant peut-être pas d'être posées, elles semblent même non pertinentes. L'héritage culturel peut suivre des voies tout à fait inattendues ; nos catégories et nos connaissances sont encore bien trop rudimentaires et parcellaires pour servir honorablement les hypothèses sur l'origine des Indo-Européens. Restant dans l'ignorance de certains éléments de base importants, nous ne pouvons pas évaluer pleinement les modes, les lieux et les époques de transmission.

⁷⁰³ LANGDOM, S. H., *The Mythology of all Races...*, vol. V, p. 105 et JOBES, G., *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, vol. 2, p. 967. BARTON, G. A., « A Sumerian Source of the Fourth and Fifth Chapters of Genesis », p. 4, propose de rapprocher le nom de Lémek de Melamkish (septième nom dans une liste sumérienne retrouvée à Nippur) ou de Lamga, le dieu de la construction.

à l'époque séleucide⁷⁰⁴, le nom de cette divinité intervenant dans un texte en rapport avec l'accord d'une lyre⁷⁰⁵.

Autre origine proposée pour les figures des trois fils de Lémek⁷⁰⁶ : ce serait une vieille tradition hébraïque des temps nomades. Nous excusons volontiers l'auteur de cette hypothèse datant de 1930 : ni la répartition trifonctionnelle, ni la théorie des couches rédactionnelles n'avaient encore émergé ; la solution la plus facilement envisageable était celle de l'origine interne. Mais ce qui est intéressant chez A. Lods, c'est qu'il ajoute en commentaire au texte de Genèse 4, 20 à 22 : « C'est l'image de la société bédouine d'aujourd'hui, sauf que ce sont les membres d'une même peuplade, celle des Nowar ou Sunna, originaire de l'Inde, qui, circulant parmi les tribus, cumulent les métiers du forgeron et du chaudronnier avec ceux du chanteur, du danseur et aussi du sorcier. » Il nous faut être plus prudent qu'A. Lods au sujet du cumul des compétences. La bibliographie sur laquelle repose cette assertion remonte jusqu'au milieu du XIX^e siècle, et ces vues paraissent aujourd'hui obsolètes. Pouvons-nous être sûr que les Indiens venus s'installer en Palestine dans un temps très reculé aient pu s'immiscer dans l'organisation des tribus nomades indigènes ? Ce n'est pas impossible, mais il faudrait le prouver. De notre côté, nous pensons avoir montré qu'une autre explication est possible, à savoir une contamination du texte par une triade fonctionnelle indo-européenne.

Première fonction

Les vv. 20 à 22 correspondent bien dans leur globalité au système trifonctionnel, malgré les adaptations qui les ont légèrement dénaturés. L'obstacle de poids réside dans le fait que Youbal le musicien n'a, à première vue, rien de relatif à la première fonction : il organise, certes, mais pas la politique (la première ville a été

⁷⁰⁴ FARMER, H. G., « The Music of Ancient Mesopotamia », p. 230, d'après THUREAU-DANGIN, F., « Un Acte de Donation de Marduk-Zâkir-Šumi », pp. 145 et suivantes. **The Assyrian Dictionary...**, n'explique pas cette racine.

⁷⁰⁵ DRAFFKORN-KILMER, A., « Two New Lists of Key Numbers for Mathematical Operations » ; « A Music Tablet from Sippar (?) : M 65217 + 66616 » ; DUCHESNE-GUILLEMIN, M., « Survivance Orientale dans la Désignation des Cordes de la Lyre en Grèce ? » ; « La Harpe à Plectre Iranienne : Son Origine et sa Diffusion » ; « Note Complémentaire sur l'Instrument *algar* » ; « A Hurrian Musical Score from Ugarit : the Discovery of Mesopotamian Music » ; CROCKER, R. L., « Remarks on the Tuning Text UET VII 74 (U. 7/80) » ; VITALE, R., « La Musique Suméro – Accadienne, Gamme et Notation Musicale ».

⁷⁰⁶ LODS, A., **Israël des Origines au Milieu du VIII^e Siècle**, p. 234 ; KRAELING, C. H. et MOWRY, L., « Music in the Bible », p. 289, d'après GUNKEL, H., **Genesis**, p. 51. Voir aussi NORTH, R., « The Cain Music », p. 380 et JOHNSON, M. D., **The Purpose of Biblical Genealogies...**, p. 12. SEIDEL, H., « Ps. 150 und die Gottesdienstmusik in Altisrael », p. 96, en revanche, pense que le '*ougav*' de Youbal est un représentant de tous les arts et ne peut ainsi faire référence aux temps nomades, mais plutôt à l'époque de la civilisation.

bâtie au v. 17), ni la religion (l'invocation du nom de YHWH⁷⁰⁷ n'apparaîtra qu'au v. 26) : il n'organise que la musique. Ce ne peut être suffisant pour penser d'un personnage qu'il représente la première fonction, même après tous les exemples que nous avons relevés dans le domaine indo-européen où la musique, parmi d'autres éléments, symbolise la première fonction. La souveraineté religieuse, politique ou juridique n'est pas exprimée en ce qui concerne Youbal, la première fonction n'y est pas explicite.

Le nom de Youbal nous place néanmoins sur une piste intéressante : il « conduit », il « amène ». Son rôle, comme pour Yabal, est celui de père, donc d'enseignant, de transmetteur de science. Mais dans ce cas, quelle différence reste-t-il entre Youbal et Yabal ? L'un s'intéresse à ce qui est indescriptible, le sacré ; l'autre à un domaine très concret, matérialisé, à savoir l'élevage, la nourriture.

L'emploi du terme « indescriptible » n'est pas anodin. Les termes utilisés pour symboliser la musique sont *kinnor* (כִּנּוֹר) et 'ougav (עֹגָב). Le *kinnor* est connu pour être un instrument de musique à cordes très employé chez les Hébreux et dans leur littérature, certainement du type de la lyre. Mais ce terme peut aussi désigner tout instrument de musique à cordes de façon générique, acception à préférer dans ce contexte mythologique de récit des origines. Le choix des termes *kinnor* et 'ougav pourrait dénoter la volonté déterminée d'utiliser des symboles dont l'expression revêt un sens générique en rapport avec la signification symbolisée. Pour nous et certainement pour les premiers lecteurs aussi, il est impossible de traduire ou d'exprimer précisément ce que Youbal pratique, c'est pourquoi les auteurs ont utilisé des symboles. Essayons néanmoins de préciser ce qui peut se cacher derrière le terme 'ougav.

Le 'ougav

Nous avons étudié le *kinnor* dans notre chapitre « II. 12. Interlude ». Ici, nous nous focaliserons sur les implications symboliques du 'ougav dans la péripécie de la Genèse.

Certaines hypothèses philologiques concernant Youbal abandonnent la simple étymologie « apporter, amener, conduire » et mettent en relation ce nom avec le mot

⁷⁰⁷ Certains aiment à rappeler avec le *Midrash* que le verset 26 concerne l'adoration des idoles, dans le sens où l'on commença à adorer des statues de YHWH. Mais aucune raison ne nous empêche de considérer le culte mentionné au verset 26 comme orthodoxe et valide pour l'auteur.

hébreu *yobél*. Ce dernier signifie « corne » et est employé pour désigner la corne de bélier servant de trompe, de *šophar*. Cette hypothèse ne peut entrer en ligne de compte dans ce contexte : le *yobél* n'étant mentionné qu'une fois en Exode et le reste du temps dans Josué, il n'y a aucune raison de le retrouver ici⁷⁰⁸.

Le terme *'ougav* pose un gros problème d'interprétation. Souvent traduit par « flûte », son sens reste incertain⁷⁰⁹. Le verbe *'gb* signifie « se laisser aller à la sensualité » au moyen parfois d'un « chant passionné », ce qui correspond aux connotations habituelles de la flûte, telles que la connotation phallique, même dans le contexte sémitique⁷¹⁰. La présence d'une flûte constituerait une exception (rare, sinon unique) à notre hypothèse, selon laquelle le musicien trifonctionnel a pour attribut un instrument de musique à cordes.

De plus, penser que si le *kinnor* est un instrument à cordes, alors le *'ougav* est un instrument à vent (flûte ou chalumeau), c'est faire un raisonnement anachronique et préjuger de la similarité des modes de catégorisation entre notre culture et la culture hébraïque : nous classons aujourd'hui les instruments de musique par familles de façon tout à fait arbitraire, et cette classification n'était probablement pas utilisée

⁷⁰⁸ A nouveau, nous ne pouvons accepter les propositions de GERSON-KIWI, E., « Israël, Les Instruments de Musique dans la Bible », qui rapproche Youbal des prêtres (à cause du rapprochement de son nom avec le *yobél* joué par les prêtres), qui fait du *kinnor* un instrument des musiciens du Temple et qui en déduit que le *'ougav* est l'instrument du peuple. Ces propositions résultent de choix philologiques et ethnomusicologiques qui ne se justifient pas.

Sur le rapprochement philologique entre Youbal et *yobél*, voir LEIDECKER, P., *Débris de Mythes Cananéens dans les Neuf Premiers Chapitres de la « Genèse »*, p. 84 ; DUCHEMIN, J., *La Houlette et la Lyre...*, p. 81 ; ADOLF, H., « The Ass and the Harp », p. 51 ; BOCKMUEHL, M., « 'The Trumpet Shall Sound', *Shofar Symbolism and its Reception in Early Christianity* », p. 200, d'après Reik, Th., *Ritual. Psycho-Analytic Studies*, Londres, 1931, [Ed. : L. & Virginia Woolf at the Hogarth Press, Institute of Psycho-analysis], pp. 221 et suivantes ; MICHAELI, F., *Le Livre de la Genèse (Chapitres 1 à 11)*, p.70 et VERMEYLEN, J., « La Descendance de Caïn et la Descendance d'Abel (Gen 4,17 – 26 + 5,28b – 29) », pp. 181 et 182.

⁷⁰⁹ *The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament* donne « flûte (longue) » et *The Dictionary of Classical Hebrew* « flûte, chalumeau, fifre (en traduction de l'anglais "pipe") ». MOORE, G. F., « Συμφωνία not a Bagpipe », pp. 169 à 171, compare le *'ougav* avec la *symphonia* notamment présente en Daniel 3, dont nous ne savons pas grand-chose de plus ; il pourrait s'agir d'un instrument à vent, mais pas d'une cornemuse. GERSON-KIWI, E., « Israël, Les Instruments de Musique dans la Bible » (avec bibliographie), sans donner les raisons qui la poussent à tant de précision, définit le *'ougav* comme un instrument à vent en bambou, muni d'une anche, de la période nomade, équivalant ainsi du *ḥalyl* de la période des rois et des prophètes et de l'*abub* (אָבּוּב אוּ אַבּוּב) talmudique. Nous ne souscrivons pas à cette définition. FINESINGER, S. B., « Musical Instruments in OT », pp. 52 et 53, insiste sur le contexte dans lequel le *'ougav* est utilisé et sur la manière dont le terme est traduit dans le *Talmud* pour dire qu'il s'agit d'un instrument à vent indéterminé. Très récemment encore, VESCO, J.-L., *Le Psautier de David...*, vol. 2, pp. 1373 à 1377, a traduit *'ougav* par « flûte » sans aucune explication. A l'inverse, BAYER, B., « Music », p. 566, refuse de faire du *'ougav* un instrument à vent en considérant que cette interprétation médiévale est erronée. Nous aurions plutôt affaire à une harpe ou à un luth, mais qui ne faisait pas vraiment partie de l'*instrumentarium* israélite. SEIDEL, H., « Musik und Religion. I. Altes und Neues Testament » en fait un instrument à cordes. ADLER, I., « La Musique Juive : Un Voyage dans le Temps », p. 207, hésite entre flûte et harpe. BRAUN, J., « Biblische Musikinstrumente », col. 1527 et 1528, précise bien qu'aucune interprétation définitive n'est possible pour le terme *'ougav*.

⁷¹⁰ GERSON-KIWI, E., « Musique », col. 1428 et 1429, relie le terme *'ougav* aux instruments de musique à vent et limite son utilisation au contexte profane. WERNER, E., vol. 9, § I « Liturgical Period », in : WERNER, E., GERSON-KIWI, E., HOFMAN, S. et KATZ, I. J., « Jewish Music », fait du *'ougav* un prototype symbolique des instruments tout en le classant dans la famille des aérophones. Il va plus loin dans la réflexion philologique en reliant la racine *'agab* avec l'acte sexuel passionné et le rut ou le chant de parade des animaux en chaleur.

dans la culture des auteurs de la Genèse. Pourquoi ne pas penser que le *'ougav* est de la famille des idiophones, des clarinettes (flûte avec anche), des cuivres, des membranophones ou encore des cordes ?

Est-ce parce que cette première ville (la ville d'Hénoch, construite par Caïn, d'après le v. 17) et cette pratique religieuse primitive sont de toute façon vouées au déluge⁷¹¹ et qu'il ne vaut pas la peine de s'épuiser à savoir ce qu'il en était réellement avant la destruction ? L'emploi délibéré d'une terminologie flottante, très générale, pourrait simplement signifier que ce à quoi il est fait référence est encore à un stade d'élaboration peu avancé, tant d'un point de vue de l'anthropologie de la religion que de l'anthropologie de la musique ; ou que les mots manquent pour l'expliquer, ce qui est bien une caractéristique du phénomène religieux⁷¹². L'auteur du texte aurait sciemment utilisé des termes vagues et obscurs pour dire à quel point il est difficile pour lui, voire même impossible ou blasphématoire, de parler du culte (ceci n'en est pas pour autant une explication convenable ou suffisante).

Regardons à quels autres endroits le terme *'ougav* est utilisé. En dehors du Psaume 150 et de la Genèse, le *'ougav* n'apparaît que deux fois : en Job 21, 12 (avec le *thoph* et le *kinnor*) et 30, 31 (avec le *kinnor*).

Comme l'a remarqué T. W. Burgh⁷¹³, le *kinnor* et le *'ougav* ne sont jamais présentés dans un contexte concret d'utilisation. Nous ne pouvons donc rien dire sur

⁷¹¹ Le récit du déluge est à considérer avec précaution, il n'explique en réalité pas grand-chose. Nous pourrions penser que si le déluge est postérieur à la génération de Youbal, Yabal et Tubal-Caïn, c'est que cette génération, étant celle de Caïn, n'avait pas réussi à contenter son dieu créateur (voir par exemple SHILOAH, A., « Judaïsme et Islam : Les Monothéismes face à la Musique », p. 372, puis p. 374 pour le changement notable de la considération portée à Youbal au Moyen Age dans un certain milieu juif). Les auteurs de ce texte, s'ils avaient l'intention de construire un énoncé trifonctionnel (ce qui n'est même pas établi), n'auraient en tout cas pas reconnu le caractère cohérent, stable, profitable et intéressant de cette construction. Mais d'après le texte, le déluge est provoqué par YHWH à cause du mal commis par des humains, de leurs mauvaises pensées et de la violence (Genèse 6, 5 à 12). Il n'est pas dit depuis quand sévissent tous ces maux, si c'est depuis Adam et Eve qui ont dû être expulsés de l'Eden, si c'est depuis le meurtre d'Abel, ou encore si ce comportement qui ne plaît pas à YHWH est plus récent. N'oublions pas que l'être humain a déjà commencé à invoquer le nom de YHWH, ce qui, en soi, n'est pas mauvais. Il n'est pas dit si cette invocation du nom de YHWH a lieu dans un désir de se soumettre à sa volonté, dans un désir de profiter de sa puissance ou dans un autre but plus ou moins honnête. En fin de compte, nous ne pouvons pas dire expressément que le déluge est la condamnation du mode de vie en trois catégories décrit en Genèse 4, 19 à 22 : le texte ne nous le dit pas. Le déluge n'est pas causé par ce mode de vie en particulier, ce n'est pas là l'origine du mal.

⁷¹² En effet, les critiques de la Genèse s'accordent à dire que la lyre et la flûte sont les instruments les plus anciens et les plus simples. Nous ne pouvons pas accepter cette assertion dans le contexte d'une recherche anthropologique, puisque ce sont les instruments à percussion qui y tiennent cette place. En revanche, le symbole que la lyre et la flûte évoquent peut être étranger et précéder dans le temps et dans l'espace la culture judaïque.

⁷¹³ BURGH, T. W., *Listening to the Artifacts...*, p. 21.

l'objet '*ougav*, mais nous devons considérer qu'il revêt une symbolique plus importante que sa réalité tangible et concrète.

Au sein du livre de Job, le '*ougav* sert aux réjouissances des méchants et à la plainte de Job. Il devient dans Job un instrument dont l'usage est très critiqué ; cela ne signifie pas que l'instrument en soi pose problème, mais que c'est bien la manière dont il est utilisé qui indique la valeur de ses joueurs. Nous ne disposons donc d'aucune donnée qui se retrouve dans plusieurs contextes où apparaît le terme '*ougav* et à partir de laquelle nous aurions pu commencer à formuler sa définition.

Même si nous ne pouvons pas définir plus précisément le terme '*ougav*, un indice, qui nous servira plus tard, découle de la localisation du terme '*ougav* dans le corpus biblique : il apparaît en Job, au Psaume 150 et en Genèse 4. Le livre de Job a une date de composition incertaine, mais nous pensons qu'il a été rédigé (ou compilé) après l'Exil et avant le III^e siècle avant J.-C.⁷¹⁴ Le Psaume 150 est un hymne liturgique du type *Hallel*⁷¹⁵, composé pour répondre au souci de cohérence du recueil, même si le Psaume 150 « n'a rien d'une conclusion, il est un hymne d'ouverture, il invite à un nouveau départ »⁷¹⁶. Il s'agissait de finir ce recueil par un Psaume à la teneur intellectuelle ou dogmatique à première vue légère, mais donnant au fidèle l'envie de s'engager dans une pratique régulière, communautaire et réjouissante de sa foi. Il comble un besoin liturgique et littéraire, à savoir de clore le recueil. Plus que d'un texte liturgique, il s'agit aussi d'une louange littéraire qui possède ses propres raisons d'être⁷¹⁷. Les arguments que nous soulevons sont d'autant plus pertinents qu'ils semblent explicites dans le texte même du Psaume. Dans ce Psaume, le '*ougav* se noie dans une liste de douze termes à caractère musical utilisés dans un seul contexte, ce qui ne nous permet d'établir les caractéristiques particulières d'aucun instrument ; mais l'important n'est pas là, puisque c'est dans sa globalité qu'il faut considérer la liste des instruments.

⁷¹⁴ LEFEVRE, A., « Job (Le Livre de) », col. 1075 et 1076 ; DRIVER, S. R. et GRAY, G. B., **A Critical and Exegetical Commentary on the Book of Job**, pp. LXV à LXXI ; POPE, M. H., **Job, Introduction, Translation, and Notes**, pp. XXX à XXXVII. ALBRIGHT, W. F., **L'Archéologie de la Palestine**, p. 246, par exemple, date Job du VI^e-V^e siècle. Malgré le caractère approximatif de cette proposition, elle est amplement suffisante à nos yeux pour démontrer ce qui suit. Plus précisément, SEIDEL, H., « Ps. 150 und die Gottesdienstmusik in Altisrael » date le Psaume 150 de 400 – 350 avant notre ère, à l'époque de Néhémie, et il situe sa rédaction à Jérusalem.

⁷¹⁵ LIPINSKI, E., « Psaumes. I. Formes et Genres Littéraires », col. 9 ; BRIGGS, C. A. et E. G., **A Critical and Exegetical Commentary on the Book of Psalms**, pp. LXXVIII et LXXIX.

⁷¹⁶ VESCO, J.-L., **Le Psautier de David...**, vol. 2, p. 1376.

⁷¹⁷ SEIDEL, H., « Ps. 150 und die Gottesdienstmusik in Altisrael », p. 98.

Ce Psaume n'a aucune raison d'exister avant la clôture du recueil, que nous pouvons dater de la période après l'Exil⁷¹⁸. L'identité de son milieu d'origine reste encore à définir, les recherches à ce sujet sont en cours.

Si le terme '*ougav* relève bien d'une époque postexilique, il se pourrait qu'il soit issu d'une culture à laquelle était confrontée la culture israélite à ce moment donné, qu'il ait joui d'une popularité plus forte à ce même moment, ou encore, que tout ceci ne soit que coïncidence. La notice de Genèse 4, 19 à 22 pourrait être liée aussi à cette époque, mais rien ne vient nous le prouver, et surtout pas le terme '*ougav*.

L'utilisation littéraire du terme '*ougav* est donc réservée à un milieu intellectuel d'une époque bien déterminée : il n'est pas repris par l'auteur des Livres de Samuel, ni par le Chroniste, qui, pourtant, auraient pu le faire participer à un orchestre aux côtés du *kinnor*.

Un examen méticuleux des listes d'instruments de musique dans le Psaume 150 et dans les Livres de Samuel et des Chroniques nous montre qu'elles ne sont pas compilées par hasard, mais qu'elles dénotent une intertextualité implicite :

	Psaume 150	2 Samuel 6, 5	1 Chroniques 13, 8 ⁷¹⁹
<i>šophar</i>	X		
<i>ḥalyl</i>	X		
<i>nèbèl</i>	X	X	X
<i>kinnor</i>	X	X	X
<i>thoph</i>	X	X	X
<i>minnim</i>	X		
<i>'ougav</i>	X		
<i>zèlzèliym</i>	X	X	
<i>mena'ane'iym</i>		X	
<i>meziletaym</i>			X
<i>ḥazozerah</i>			X

⁷¹⁸ SAINT-ARNAUD, I., « Psaumes. II. Le Psautier », col. 128 à 157 ; LIMBURG, J., « Psalms, Book of », p. 526. BRIGGS, C. A. et E. G., **A Critical and Exegetical Commentary on the Book of Psalms**, pp. LXXVIII et LXXIX, datent même l'ensemble des Psaumes *Hallel* de la période grecque avec une utilisation jusqu'à la période maccabéenne. ALBRIGHT, W. F., **L'Archéologie de la Palestine**, p. 256, fixe la compilation du Psautier sous sa forme actuelle au IV^e siècle avant J.-C. MONLOUBOU, L., « Les Psaumes », p. 25, regroupe les treize derniers Psaumes du psautier en deux séries, « davidique » et « alléluatique », en les considérant comme les plus récents.

⁷¹⁹ Nous reviendrons plus tard sur la différence qui distingue 2 Samuel et 1 Chroniques.

Parmi toutes les listes d'instruments de musique dans le corpus biblique, c'est avec les deux listes parallèles de 2 Samuel et de 1 Chroniques que la liste du Psaume 150 peut être le plus facilement comparée. Certes, des différences importantes interviennent : le *šophar* (corne de bélier) et le *ḥalyl* (flûte ou hautbois) sont spécifiques au Psaume, en plus des *minnim* et du '*ougav*, mais le noyau central (*kinnor*, *nèbèl*, *thoph*) est le même, il constitue un trio que nous ne rencontrons réuni nulle part ailleurs⁷²⁰. 2 Samuel 6, 5 et 1 Chroniques 13, 8 font partie du récit du transfert de l'Arche de l'Alliance vers Jérusalem, sous la direction de David. Cela constitue de plus une relation (indirecte, il est vrai) entre le '*ougav* et David, que nous retrouverons dans le Psaume 151 de la *Septante*. Donc, si le Psaume 150 reprend une liste qui se retrouve précisément en ces passages, c'est qu'il est rédigé de façon à faire référence à un évènement particulier, ou à une idée particulière, orientés vers le Temple et tout ce qu'il représente. Il est tout à fait possible que le Psalmiste ait voulu, par le Psaume 150, faire mémoire de l'histoire de David dans la liturgie du Second Temple, afin d'approfondir sa légitimité en formant un cercle référentiel vertueux.

Enfin, Il faut remarquer que les trois fils de Lémek ont un point commun : ils ont chacun deux attributs⁷²¹ : tentes et troupeaux, bronze et fer, *kinnor* et '*ougav*. Etant donné la promiscuité qui existe entre les représentants de chaque couple, pourquoi ne pas supposer cette même promiscuité entre le *kinnor* et le '*ougav* ? De plus, à quoi le '*ougav* est-il associé dans les autres textes ? Au *kinnor* et au *thoph* en Job 21, 12, au *kinnor* en Job 30, 31 et, dans le contexte le plus étroit possible, aux *minnim* dans le Psaume 150. Les *minnim* désignent des instruments à cordes dans un sens générique (*mén* au singulier). Ainsi, le '*ougav* est souvent associé à un instrument de musique à cordes. Certes, nous pourrions alors dire que nous sommes dorénavant sûr et certain que le '*ougav* est un instrument de musique. Mais osons lancer sérieusement l'hypothèse qu'il puisse être de la famille des cordes !

⁷²⁰ Nous pourrions associer à ce trio les instruments à percussion *zèlzèliym*, *mena'ane'iyim* et *meziletaym* s'il s'avérait qu'ils soient interchangeables.

⁷²¹ Nous retrouvons ce phénomène de dédoublement des trois fonctions par exemple en Inde : DUMEZIL, G., **Jupiter Mars Quirinus IV...**, pp. 18 et 23 et **Les Dieux Souverains des Indo-Européens**, p. 182.

Par ailleurs, il est significatif que la *Septante*, au III^e siècle avant notre ère, a traduit 'ougav par κιθάραν⁷²².

La paraphrase du Psaume 150 par Clément d'Alexandrie utilise une allégorie très riche, qui compare le corps humain et l'Eglise aux instruments nommés dans une perspective eschatologique et pneumatologique⁷²³ ; c'est un exemple parmi d'autres qui démontre clairement que le Psaume 150 était l'objet ou le support d'intenses réflexions théologiques ; que son contenu n'était pas dû au hasard et que ses commentateurs en étaient fortement conscients.

A ce stade de la recherche au sujet du 'ougav, nous ne pouvons rien affirmer de précis et nous devons, de fait, laisser toutes les pistes ouvertes⁷²⁴. En revanche, ce dont nous sommes certain, c'est qu'il faut admettre que le *kinnor* et le 'ougav sont des symboles des instruments de musique, qui peuvent à leur tour symboliser une réalité devenue accessible à la suite de l'éclatement progressif des niveaux symboliques accumulés.

⁷²² Augustin, *Sur le Psaume 150*, 7, in : McKINNON, J. W., **Musique, Chant et Psalmodie...**, p. 229, notice 367, interprète aussi le 'ougav comme étant un instrument à cordes et nous retrouvons l'utilisation des termes de la *Septante* dans plusieurs textes patristiques, par exemple chez le Pseudo-Basile, dans son *Commentaire au Prophète Esaïe*, V, 8 à 10, in : **Patrologiae Graece...**, XXX, 381 et 382 (n°493, § 160, B 4 à 19).

⁷²³ CLEMENT D'ALEXANDRIE, **Le Pédagogue**, IV, 41 (ou McKINNON, J. W., **Musique, Chant et Psalmodie...**, p. 57, n°52) : « C'est à ce genre de fête que l'Esprit oppose la liturgie digne de Dieu, quand il dit dans le psaume : « Louez-le au son de la trompette », et en effet, c'est au son de la trompette qu'il ressuscitera les morts ; « Louez-le sur la harpe », parce que la langue est la harpe du Seigneur ; « et sur la cithare, louez-le », qu'on entende par ce mot la bouche, quand l'Esprit la fait vibrer comme avec un plectre ; « avec un tambourin et par un chœur, louez-le » : il veut dire l'Eglise qui songe à la résurrection de la chair, quand elle entend résonner la peau (du tambourin) ; « avec les instruments à cordes et avec l'orgue, louez-le » : par orgue, il veut dire notre corps et par cordes les nerfs de ce corps, grâce auxquels il a reçu une tension harmonieuse et exprime des sons humains quand il est touché par l'Esprit ; « louez-le avec des cymbales au bruit retentissant » : la cymbale de la bouche, c'est pour lui la langue, qui produit les sons sur les lèvres qu'elle frappe. »

Voir aussi le Pseudo-Origène, *Selecta in psalmos XXXII*, 2-3, in : McKINNON, J. W., **Musique, Chant et Psalmodie...**, pp. 64 et 65, n°68 et **Patrologiae Graece...**, 12, 1304) : « 'Louez le Seigneur sur la cithare, chantez pour lui sur le psaltérion à dix cordes, etc.' La cithare est la partie active de l'âme mise en mouvement par les commandements de Dieu ; le psaltérion est le pur esprit animé par la connaissance spirituelle. Les instruments de musique du Premier Testament ne sont pas incompatibles avec nous si on les entend spirituellement : de manière figurative, le corps peut être appelé une cithare et l'âme un psaltérion, qui sont une métaphore musicale pour l'homme sage qui emploie de façon appropriée les membres de son corps et les puissances de son âme comme des cordes. Doux est le chant de celui qui chante dans l'esprit des cantiques spirituels, chantant pour Dieu dans son cœur. Les dix cordes représentent dix tendons, car une corde est un tendon. Et on peut aussi comparer le corps au psaltérion à dix cordes, puisqu'il y a cinq sens et cinq puissances de l'âme, chacune des puissances provenant d'un sens correspondant.

'Chantez pour lui un chant nouveau, etc.' Celui qui est renouvelé selon l'homme intérieur chantera le chant nouveau ; il a dépouillé le vieil homme et revêtu le nouveau, ayant été régénéré à l'image du Créateur. »

Sur les comparaisons entre les instruments de musique, les corps et le monde en général, voir FINNEY, G. L., « A World of Instruments ».

⁷²⁴ Les aspects philologique et organologique sont soulevés dans **La Bible d'Alexandrie...**, p. 117, mais dénotent une certaine incohérence. Enfin, la version grecque des *Septante* ne parle que d'instruments de musique à cordes, ce qui met encore plus en valeur la confusion des commentateurs.

Héros civilisateurs ?

En tenant compte du contexte légèrement élargi, Yabal, Youbal et Tubal-Caïn sont-ils vraiment des héros civilisateurs ? Cette question est importante car si les trois frères sont reliés ensemble, c'est pour leurs apports respectifs en matière d'avancée de la civilisation. Il nous faut vérifier dans quelle mesure ces apports donnent du sens.

-En Genèse 4, 2, nous apprenons qu'Abel, le deuxième fils d'Eve, est berger de petit bétail et que son frère cadet Caïn est cultivateur (littéralement : « celui qui sert la terre »). Yabal n'est donc pas le premier producteur de nourriture, mais il l'est à la suite d'Abel et de Caïn, d'autant plus que le mot qui désigne le troupeau de Yabal, *mikenèh* (מִקְנֵה), rappelle le nom de Caïn, *kayn* (קַיִן). Ceci n'est pas un hasard ni même une coïncidence, mais résulte d'un choix puisque d'autres termes existent en hébreu pour désigner le troupeau. Ainsi, Yabal fait l'amalgame entre l'agriculture et l'élevage, avec son troupeau dont le nom fait référence en même temps à l'usage réfléchi des ressources de la terre.

-Dans les vv. 3 à 16, Caïn, fâché, se jette sur son frère et le tue. Il use de la force, en remettant en question une mission qui ne lui avait jamais été clairement donnée, celle d'être le gardien de son frère. De plus, il se verra chassé de la terre sur laquelle il vivait, elle ne lui donnera plus sa force. Tubal-Caïn n'est donc pas le premier représentant de la deuxième fonction, bien que l'acte de Caïn ne soit pas en rapport direct avec l'activité de Tubal-Caïn. En revanche, à défaut d'être le premier à mettre en œuvre la deuxième fonction, il est le premier à fournir les objets nécessaires à la pratique de cette deuxième fonction.

-Au v. 17 (tout se tient dans le seul et unique chapitre 4 !), comme nous l'avons déjà dit, la première ville est bâtie par Caïn, qui l'appela du nom de son fils, Hénoch. La racine verbale sous-jacente à ce nom signifie « inaugurer, faire la dédicace, éduquer ». Youbal n'est donc pas le premier organisateur politique, ni le premier enseignant, mais il est le premier à employer l'art dans la mesure où ce dernier donne du sens à sa vie ; Youbal est le premier à transmettre du sens⁷²⁵.

Ainsi donc, dans la mesure où nous considérons que la généalogie caïnite est à prendre dans sa globalité, Yabal, Youbal et Tubal-Caïn ne peuvent pas forcément

⁷²⁵ Par ailleurs, il arrive souvent, en Grèce par exemple, qu'une structure mythologique prenne la forme d'une « généalogie de musiciens où l'enfant, où l'élève devient un maillon de la chaîne de transmission de la mémoire parmi les mortels et où la mémoire est conçue comme un don provenant des immortels » : RESTANI, D., « Les Mythes de la Musique dans la Grèce Antique », p. 170.

prétendre au titre d'initiateurs et doivent restreindre leurs ambitions à la seule propagation d'un art ou d'une science pour les deux premiers et à la maîtrise de la forge sans projet apparent de transmission pour le troisième. Les champs d'activité dans lesquels ils agissent ont déjà été explorés, eux viennent améliorer ces champs, voire les rendre parfaits, dans la mesure où ils fixent de façon durable la distinction et les relations entre les trois activités. Cela ne permet pas de remettre en question le caractère trifonctionnel de la descendance de Lémek, simplement plus chargée qu'elle n'y paraissait, comme « doublée » d'un essai préliminaire désastreux avec Caïn et Abel. La généalogie caïnite se compose d'une ouverture (une annonce, une amorce, un début, une tentative), puis d'un développement qui confirme que le processus s'est engagé de façon plus aboutie. Pour comprendre la richesse sémantique de la structure trifonctionnelle de la descendance de Lémek, il faut donc l'observer avec un angle de vue plus large et prendre en compte sa place au sein d'une évolution dont les fils de Lémek ne sont pas les seuls acteurs.

Néanmoins, ils sont des civilisateurs dans le sens où ils sont les premiers à former et à fermer un système, une structure faite de leurs trois principes concordants et complémentaires, ce qu'Abel et Caïn ne faisaient pas lors de leurs gestes fondateurs.

En revanche, si nous considérons la descendance de Lémek comme une entité particulière, nous pouvons donner de l'importance à la formulation « père de ... » : elle sous-entend que le personnage affublé de cette qualité est bien le premier à la pratiquer et qu'il la transmet aux générations suivantes. Les deux lectures sont possibles dans la mesure où nous avons à traiter des mythes qui, pour leur part, ne se préoccupent aucunement de logique cartésienne. La preuve en est que si ces personnages ont amené sur terre la musique, la métallurgie et l'agriculture, ils ont aussi disparu dans les eaux du déluge avec leur descendance : nous serions donc dans l'impossibilité de jouir de leurs apports pourtant fondamentaux à nos vies.

Il est encore possible d'interpréter la mention de Caïn et Abel d'une façon différente, qui viendrait argumenter en faveur de la validité de la tripartition. G. Dumézil, en voulant démontrer que la tripartition ne se trouve pas de la même façon à l'intérieur de l'espace indo-européen et en dehors, écrit : « De même, semble-t-il, nulle part, en dehors du monde indo-européen, on ne rencontre le mythe précis de la *formation* de la société tripartite que laissent paraître les récits sur les conflits des

Ases et des Vanes, de Romulus et des Sabins, d'Indra et des Açvin. »⁷²⁶ Ne peut-on pas voir dans le conflit qui oppose Caïn et Abel un parallèle à ces conflits ? Oui et non. Oui, parce que nous avons affaire ici et là à un conflit entre deux entités, conflit dont la conséquence est l'évocation ou l'établissement d'une répartition trifonctionnelle. Non, parce que, premièrement et contrairement aux récits scandinaves, romains et indiens, qui insèrent les deux belligérants dans le cadre trifonctionnel, le récit hébreu fait disparaître définitivement l'un des deux protagonistes ; deuxièmement, Caïn et Abel ne participent pas eux-mêmes à la triade Yabal, Youbal, Tubal-Caïn.

Les concepts ethnomusicologiques pourraient nous aider à avancer dans notre réflexion. Quelles sont les caractéristiques des héros civilisateurs musiciens, développées dans le cadre d'une réflexion en histoire de la musique qui prendrait en compte les formulations culturelles originales ? En ethnomusicologie, il ne s'agit pas d'histoire de la musique telle que nous pourrions la comprendre dans un contexte chronologique, mais bien telle qu'elle s'exprime dans un langage mythologique ou symbolique. A la différence de ce que peut démontrer André Schaeffner par l'organologie⁷²⁷, le processus d'évolution est inversé dans les récits étiologiques⁷²⁸ : « L'arc musical se convertira en arc à tir, le cor deviendra une corne, la flûte donnera naissance au soufflet, la harpe se transformera en barque, les tambours circulaires formeront un char ou les roues d'un char. Pour augmenter la force du sacrifice sonore de ces instruments, qui lui permettent de travailler, de lutter, de voyager et de se nourrir, il (le héros civilisateur) se servira même des cadavres pour faire chanter les morts. Leurs peaux couvriront ses tambours. Leurs fémurs lui fourniront des trompettes, et deux crânes, réunis par leurs sommets, constitueront un tambour en forme de sablier. [...] Le siège de cette capacité du magicien « d'étendre le sacrifice » réside dans sa voix ou dans un engin magique qui, en définitive, est toujours un instrument de musique ou un symbole du son. [...] Il n'est pas aisé de vérifier exactement si les corps des instruments *représentent* ou *sont* les dieux, mais il paraît certain que leurs voix *sont* les voix des dieux. [...] Tout instrument de

⁷²⁶ DUMEZIL, G., *L'Héritage Indo-Européen à Rome...*, p. 244.

⁷²⁷ SCHAEFFNER, A., *Origine des Instruments de Musique...*

⁷²⁸ A la suite de LEROI-GOURHAN, A., *Le Geste et la Parole*, nous pouvons également considérer que l'origine de la musique est liée aux gestes plus ou moins répétitifs d'une société donnée. Les deux opinions ne s'excluent pas, elles ne concernent pas le même champ disciplinaire : l'une relève de l'organologie, l'autre de l'anthropologie.

musique occupe le centre (nombril) du monde. Il est l'autel sur lequel la substance sonore des dieux est sacrifiée. L'opérateur du sacrifice, qui devient coupable, expie son action en sacrifiant ses forces et son individualité, car, en jouant de l'instrument, il « rend un service aux dieux » par l'action de ses mains ou de son souffle. Il est vrai que ce sacrifice n'est pas aussi complet que celui du chantre. [...] En fait, un instrument sert au sacrifice du dieu ; le chant est le sacrifice de l'homme. »⁷²⁹

Youbal correspond à ce héros civilisateur musicien, dans la mesure où il n'utilise pas un outil au premier degré, mais qu'il l'utilise parce que cette pratique ouvre un nouveau champ d'activité enfin accessible.

Puisque, selon Marius Schneider, l'instrument est amené à se transformer en outil, tout comme le forgeron produira par la suite des armes, il serait intéressant de vérifier si le *kinnor* et le *'ougav* seront amenés à se transformer en un outil particulier. Nous pouvons suggérer quelques pistes : ils pourraient céder la place à tout objet rituel, mais aussi à des concepts comme l'éloquence ou encore la tradition-transmission⁷³⁰. Nous ne pouvons pas le dire à ce stade de l'enquête, mais il est présent certain qu'il s'agit d'un symbole, qui porte un sens au-delà de sa propre réalité.

Jean During a réussi à exprimer brillamment une proposition d'interprétation du musicien traditionnel : « Si le sacré introduit l'individu "dans un monde sévère dont les autres s'écartent d'instinct, tout en subissant son attirance", le musicien traditionnel demeure un individu à part, à l'instar du magicien, du chaman, de tous les détenteurs d'un pouvoir surnaturel. Il hérite son don de ses ancêtres ou le reçoit par vocation, il instaure une communication entre les plans terrestres et célestes, il est inspiré par les muses ou les esprits des anciens. Son art rassemble et unifie, il reflète l'âme de son peuple, l'essence d'une culture dont il a le devoir de préserver la pureté et de faire vivre l'esprit. En ce sens, toute tradition musicale a quelque chose de sacré. »⁷³¹ Ainsi donc, au Proche-Orient, la pratique de la musique met à part le musicien et l'auditeur, il les sacralise durant le temps du jeu musical. Il est notable qu'un auteur qui ne s'intéresse pas au système trifonctionnel indo-européen nous ait proposé de mettre la musique en relation avec la notion de pouvoir. Nous pouvons,

⁷²⁹ SCHNEIDER, M., « Le Rôle de la Musique dans la Mythologie et les Rites des Civilisations non Européennes », pp. 161, 166, 174 et 177.

⁷³⁰ Par exemple et de façon tout à fait limitée dans le temps et l'espace, le *'ougav* a été imagé par les enlumineurs du Moyen Age illustrant le Psaume 150 par un orgue portatif dont la forme évoque une église.

⁷³¹ DURING, J., « Le Sacré et le Profane : Une Distinction Légitime ? Le cas des Musiques du Proche-Orient », p. 343, qui cite Caillois, R., *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 178.

sans faire une réflexion à contresens⁷³², entrevoir une similitude entre la conception proche-orientale de la musique et le contenu de la première fonction : la musique sert au sacré, au pouvoir, à la vocation, à la transmission, etc. et ce service rendu lui donne un aspect civilisateur.

Toutes les avancées culturelles de la Genèse sont-elles trifonctionnelles ?

Nous avons remarqué que l'histoire des fils de Lémek entretient des relations avec l'histoire de Caïn et Abel. Cela nous prouve que les trois fils de Lémek ont été réellement intégrés dans la généalogie des origines, des liens ont été tendus entre eux et d'autres personages. Nous avons voulu savoir si d'autres indices pouvaient nous aider à comprendre la place et le rôle des trois fils de Lémek dans ce récit des origines. Nous avons alors remarqué que dans leur rôle de héros civilisateurs, ils ne sont pas seuls et d'autres personnages apportent eux aussi des éléments culturels.

Le verbe hébreu *halal* (חָלַל) est un marqueur explicite présent dans les onze premiers chapitres de la Genèse. Il signifie « être profané, désacraliser, percer, jouer de la flûte », mais aussi « commencer » (en lien avec la notion de profanation à la forme *hiphil* ou *hophal* : « considérer comme profane après une période de consécration »)⁷³³. Ce verbe apparaît cinq fois dans le récit des origines, souvent pour caractériser l'action d'un personnage particulier. Nous nous demandons si la racine *halal* est un indicateur de schéma trifonctionnel (malgré ses cinq occurrences) ou si elle participe au schéma général du processus de civilisation indépendamment de toute idéologie trifonctionnelle.

La première fois que le verbe *halal* apparaît, c'est en Genèse 4, 26⁷³⁴ :

אָז הוֹחַל לְקִרְאָ בְּשֵׁם יְהוָה

« Alors, on⁷³⁵ commença à invoquer le nom d'Adonaï. »

⁷³² La réflexion à contresens consisterait à penser que la musique, étant en relation avec la première fonction, symbolise le pouvoir et que par conséquent, si nous avons un système à trois parties avec un musicien qui n'est que musicien, cela signifierait qu'il est le représentant de la première fonction.

⁷³³ **The Dictionary of Classical Hebrew** ; BOTTERWECK, G. J., RINGGREN, H. et FABRY, H.-J., **Theological Dictionary of the Old Testament**. La relation avec le *halyl* est tout à fait fortuite.

⁷³⁴ Nous traduisons, car aucune traduction en français n'utilise le même terme pour traduire à chaque fois le verbe *halal*.

⁷³⁵ Le sujet n'est pas précisé, mais il peut être fait référence à Enosh, comme le précise la traduction de Jérusalem, puisque c'est juste après sa naissance que cela se déroule.

La deuxième fois, le verbe apparaît en 6, 1 à 2 :

וַיְהִי כִּי־הִחֵל הָאָדָם לָרֵב עַל־פְּנֵי הָאֲדָמָה וּבָנוּת יִלְדוּ לָהֶם:
וַיִּרְאוּ בְנֵי־הָאֱלֹהִים אֶת־בָּנוֹת הָאָדָם כִּי טֹבֹת הֵנָּה
וַיִּקְחוּ לָהֶם נָשִׁים מִכָּל אֲשֶׁר בָּחָרוּ:

« Et voici que l’Homme commença à se multiplier sur la face de la terre et que des filles leur furent enfantées, les fils d’Elohim virent que les filles de l’Homme étaient belles et ils les prirent pour femmes parmi toutes celles qu’ils choisirent. »

Ensuite, c’est en 9, 20 :

וַיִּחַל נֹחַ אִישׁ הָאֲדָמָה וַיִּשַׁע כָּרֶם

« Noé commença à être un homme de la terre et il planta une vigne. »

La quatrième occurrence du terme *ḥalal* se situe en 10, 8 :

וְכוּשׁ יָלַד אֶת־נִמְרוֹד הוּא הִחֵל לִהְיוֹת גִּבּוֹר בְּאֶרֶץ

« [...] et Koush engendra Nemrod, il commença à être un homme vaillant sur terre. » La suite du texte nous apprend qu’il était un très bon chasseur et un roi mésopotamien.

La dernière fois, *ḥalal* apparaît dans le récit de la tour et de la ville de Babel, dans la bouche d’Adonāi, en 11, 6 :

הֵן עַם אֶחָד וְשָׂפָה אַחַת לְכָל־ם וְזֶה הִחֲלָם לַעֲשׂוֹת
וַעֲתָה לֹא־יִבְצָר מֵהֶם כָּל אֲשֶׁר יִזְמוּ לַעֲשׂוֹת

« Voici un peuple unique et une langue unique pour eux tous et cela est leur commencement des actes, et maintenant, il n’est pas impossible pour eux de faire tout ce qu’ils désirent. »

Les traductions grecques et latines sont inégales au sujet du terme *ḥalal* : la *Septante* le traduit par le verbe ἐπιζῶ (« attendre, s’attendre à, espérer, penser, croire, craindre »⁷³⁶) en 4, 26 et par ἄρχω (« être, faire ou marcher le premier, aller en tête, montrer le chemin, mener, commander, être le chef, faire le premier, se mettre à, commencer, entreprendre, prendre l’initiative de »⁷³⁷) pour les quatre autres

⁷³⁶ CHANTRAINE, P., *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque, Histoire de Mots* ; LIDDELL, H. G. et SCOTT, R., *A Greek-English Lexicon* ; BAILLY, M. A., *Dictionnaire Grec-Français*.

⁷³⁷ *Ibidem*.

références. La Vulgate utilise cinq fois le verbe *coepio* (« commencer, débiter, se mettre à »⁷³⁸) et correspond donc mieux au texte hébreu.

Au total, cinq commencements sont explicitement positionnés dans le texte, par le marqueur *ḥalal*, et ces cinq amorces comportent des liens avec les trois fonctions. En 4, 26 ; 9, 20 et 10, 8 le verbe a un sujet se rapportant à des êtres précis (Enosh, Noé et Nemrod) ; en 6, 1, il se rapporte à l'être humain en général ; en 11, 8, il est placé dans la bouche d'Adonāi, qui s'exprime au sujet des Babyloniens qu'il lui faut arrêter. Ce dernier commencement est un aveu d'Adonāi, il reconnaît la puissance du peuple unique, en tout ce qu'ils pourraient vouloir faire. Ainsi, la dernière occurrence du verbe *ḥalal* couvre tout le processus de civilisation. Mais qu'en est-il des quatre premières ?

Enosh (ou quelqu'un de son époque) invoque le nom divin : c'est un acte relatif à la première fonction. Noé travaille la terre et plante : c'est un acte de troisième fonction. Nemrod est un vaillant homme, grand chasseur : il faut interpréter sa tâche de chasseur⁷³⁹ comme étant là pour montrer sa force, élément de deuxième fonction. Il est vrai que Nemrod est aussi impliqué dans la royauté dans plusieurs villes et cela vient bousculer la répartition, mais cet élément indique que le rédacteur a pu faire intervenir d'autres mythologies dans son récit, comme par exemple des épopées du type de celle de Gilgamesh⁷⁴⁰, qui, lui aussi, homme fort, accède à la royauté. Ces trois utilisations du terme *ḥalal* pourraient donc être comprises comme une évocation des trois fonctions, mais les occurrences du terme *ḥalal* ne se limitent pas à trois. Nous devons donc nuancer la relation entre la racine *ḥalal* et la répartition trifonctionnelle. Ce verbe ne peut pas constituer le marqueur d'une pensée trifonctionnelle, mais le contexte dans lequel il apparaît suggère tout de même ce système de pensée.

En 6, 1 et 11, 6, il s'agit de l'être humain, qui se multiplie et qui prend de la force par sa capacité de volonté et de décision. Cela est important dans le processus de civilisation et ne peut que difficilement se rapporter à une fonction particulière. Certes, le grand nombre est une caractéristique de la troisième fonction et la volonté de la première ; mais l'actant n'est pas une personne identifiée, c'est un ensemble

⁷³⁸ GAFFIOT, F., *Dictionnaire Illustré Latin Français*.

⁷³⁹ D'ailleurs, le verset en question reprend le terme *gibor* (homme fort) auquel il appose le qualificatif de chasseur, donc son activité de chasse est subordonnée à la force et pas à l'apport de la nourriture correspondant à la troisième fonction.

⁷⁴⁰ Dans l'*Epopée de Gilgamesh*, le héros est un roi fort, mais aussi un chef de guerre : « Version Ninivite », tablette I, lignes 27 à 35, in : *L'Epopée de Gilgamesh...*, pp. 65 et 66.

inclusif de personnes. Etant donné que le terme *halal* intervient cinq fois, nous ne pouvons pas affirmer que nous avons affaire à un indice mettant volontairement en valeur une répartition trifonctionnelle. Seul le fait qu'Enosh, Noé et Nemrod sont nommés nous rapproche un peu plus des trois fonctions, mais là encore, ce ne peut être un argument définitif.

Néanmoins, cela nous montre que le récit des origines dans la Genèse est structuré, il dénote à plusieurs niveaux une volonté de répartir les choses en trois individus plus un certain nombre (que ce soit Naama ou l'être humain générique). Il pourrait s'agir, si nous devons expliquer cette répartition, d'un phénomène parallèle à ce que N. J. Allen⁷⁴¹ a démontré au sujet du panthéon des Kafirs de l'Afghanistan ou des Lokapālas du *Mahābhārata*, mais nous ne nous risquons pas à identifier ces deux répartitions quadrifonctionnelles avec ce qui nous occupe dans le texte de la Genèse, il se peut qu'elles n'aient en réalité rien de commun.

De la marginalité I : les anges déchus

Il existe deux façons de concevoir la généalogie caïnite, en tant que civilisatrice (elle apporte les connaissances et les techniques), ou en tant que destinée à l'anéantissement (elle sera détruite par le déluge)⁷⁴². Dans le second cas, on pourrait comparer la généalogie des trois frères à des généalogies d'anges déchus, ce qui permettrait donc de ne pas les mettre sur le même plan que les êtres humains, nous dédouanant ainsi de leurs trouvailles, qu'on pourrait alors qualifier de méfaits.

Deux textes peuvent alors intervenir. Ils mettent en scène les anges, qui sont aussi des créatures de la divinité, à qui le droit d'existence et la liberté sont octroyés au même titre qu'à l'être humain ; les anges sont même plus puissants, plus proches de la divinité que ne l'est l'être humain. La liberté des anges est souvent oubliée à cause de leur soumission à la volonté divine, mais la preuve de leur liberté est la possibilité de leur déchéance. Les anges déchus, dans la démonologie habituelle, interviennent pour expliquer l'origine du mal, tandis que le texte hébreu a préféré en rendre l'être humain responsable, en Genèse 3. Néanmoins, dans ces deux manières d'exprimer l'origine du mal, Dieu donne la liberté et la responsabilité aux futurs fautifs. La différence réside dans le fait qu'un ange constitue un élément étranger à la

⁷⁴¹ ALLEN, N. J., « Some Gods of Pre-Islamic Nuristan ».

⁷⁴² Les textes nous permettent les deux interprétations, qui, même si elles sont fondamentalement opposées, doivent être toutes deux envisagées et étudiées sans partialité. La contradiction, de toute façon, apporte du sens.

nature humaine. Dans le cas de l'intervention des anges déchus, le mal serait donc exogène. Il n'en est rien dans le texte biblique, qui, d'un côté, fait assumer à l'être humain son entière responsabilité dès le jardin d'Eden, mais qui, de l'autre côté, tempère et ne charge pas l'être humain de la frivolité et de la débauche aussi fortement que dans I Hénoch VIII.

Prenons le premier texte, qui est généralement mis en rapport avec Genèse 6, 1 à 4, car il traite des mêmes personnages (les anges déchus). De notre côté, nous nous permettons de mettre ce texte plutôt en rapport avec Genèse 4, 19 à 22 pour deux raisons : il traite de plusieurs apports culturels se référant au processus de civilisation et, pour certains chercheurs, il dénoterait une influence trifonctionnelle⁷⁴³, d'après une catégorisation des destinataires et du contenu des enseignements dont il est question. Nous devons donc vérifier si ce texte est bien une variante de notre texte de base issu de la Genèse. L'extrait qui nous intéresse (I Hénoch VIII, 1 à 3) se situe entre le début de la cosmogonie et le déluge, tout comme l'histoire des trois fils de Lémek :

« Azaël [*var. É Azazel*] apprit aux hommes à fabriquer des épées, des armes, des boucliers, des cuirasses*, choses enseignées par les anges*. Il leur montra les métaux et la manière de les travailler, ainsi que les bracelets, les parures, l'antimoine, le fard des paupières, toutes les sortes de pierres précieuses et les teintures. Il en résulta une grande impiété. (Les hommes) se débauchèrent, s'égarèrent et se perdirent dans toutes leurs voies. *Shemêhaza leur enseigna les charmes et la botaniques, <Hermoni> les exorcismes, la magie, la sorcellerie et les tours. Baraquel l'astrologie, Kokabiel les signes des étoiles, Ziqiel <les signes des météores>, Arataqif les signes de la terre, Shamshiel les signes du soleil, <Sahriel les signes de la > lune, et ils se mirent tous à révéler des mystères à leurs femmes.* »⁷⁴⁴

⁷⁴³ Voir LAMBERT, J., « La Dame et les Jumeaux... », pp. 133 à 136 et **Le Dieu Distribué...**, p. 113, mais nous pensons qu'il faudrait préciser les choses, puisque par exemple des éléments sont déjà livrés au chapitre 7 et que la critique textuelle doit nous pousser à réfléchir sur la composition du texte et sur le classement de toutes les choses enseignées par les anges. De plus, il y a beaucoup trop de personnages (9) et beaucoup trop d'éléments enseignés (24) en ordre disparate pour pouvoir les regrouper de façon régulière et conforme à une structure trifonctionnelle.

⁷⁴⁴ *Hénoch*, I Hénoch VIII, 1 à 3, in : **La Bible, Ecrits Intertestamentaires**, pp. 478 et 479, traduction d'André Caquot. Le traducteur précise, p. 467 : « Les parenthèse indiquent des additions destinées à rendre la traduction plus claire, les crochets droits indiquent une leçon différente, le plus souvent prise à l'éthiopien quand le texte grec est normalement suivi ; [É] indique que la leçon (éthiopienne) est préférée, [*var. É*] qu'elle est donnée comme une variante. Les crochets obliques indiquent une correction. Les astérisques signalent un passage considéré comme une adjonction perturbatrice. » D'après CAQUOT, A., « Hénoch », l'origine du texte est araméenne, il remonte à une période comprise entre le III^e et le I^{er} siècle avant notre ère, il a été traduit en grec et

Premièrement, l'auteur fait un aveu en prenant le nom d'Hénoch, qui, dans la mythologie biblique, est un descendant d'Adam et un aïeul de Noé (Genèse 5, 24). Il marque donc un attachement particulier aux traditions mythologiques qui sont également à la source du texte hébreu. Mais le fait de prendre ce nom lui permet d'utiliser les caractéristiques du personnage et il est possible qu'il ait procédé de la sorte pour une raison précise. Hénoch, en effet, est « pris » par Elohim, il ne meurt pas comme les autres membres de sa lignée : il accède à un univers réservé et devient donc le seul à être capable de transmettre certaines choses. De plus, son nom est en rapport avec la racine *hnk* (חנך) signifiant « inaugurer, éduquer », ce qui nous ramène à la notion de héros civilisateur⁷⁴⁵. Nous pouvons penser que son projet est bien de raconter le début de l'humanité avec les progrès et les éléments culturels qui la constituent.

Le texte de I Hénoch ne parle pas de la création de l'être humain, qui est un fait acquis, de même que l'existence des anges, qui, à un certain moment, jettent leurs regards sur les filles des humains et causent par là-même leur chute (idée déjà présente dans le texte biblique, en Genèse 4, 1 à 6). Lémek n'est cité que lors du récit du déluge, en tant qu'aïeul de Noé (ce qui correspond au second Lémek de la Genèse, père de Noé, en 5, 25 et 26). Ce déluge (ou l'annonce de l'impossibilité de vivre en paix) est provoqué par Dieu pour punir les péchés des anges et des géants (fils d'anges et de femmes), transmis aux hommes et répétés par ces derniers. L'extrait de I Hénoch est donc, par rapport au déroulement des événements majeurs des débuts de l'humanité, à la même place que la généalogie caïnite dans la Genèse. Nous disposons de deux témoins textuels, qui tirent leur contenu de sources variées mais communes, parmi lesquelles nous pouvons déceler des sources indo-européennes et pour l'un d'entre eux, une source très probablement trifonctionnelle. L'utilisation littéraire de cette partie du récit des origines, conditionnant et dirigeant la composition, est la même d'un côté comme de l'autre, mais chaque texte témoigne d'un agencement particulier, révélateur d'une idéologie propre.

le texte complet le plus ancien à la connaissance des spécialistes est une traduction en éthiopien faite entre le IV^e et le VI^e siècle.

Une version différente du même récit se trouve résumée en français dans GRAVES, R. et PATAI, R., **Les Mythes Hébreux**, p. 114, d'après *Die Apokryphischen Gnostischen Adamschriften*, traduit de l'éthiopien et étudié par E. Preuschen, Giessen, 1900 et d'après le *Livre d'Adam* apocryphe, conservé dans une version arménienne, p. 38 ; les auteurs se basent également sur le *Midrash Genèse Rabba*, édition critique de J. Theodor et Ch. Albeck, Berlin, 1912-27, pp. 222 et 223 et le *Pirqe Rabbi Eliézer*, chapitre 22.

⁷⁴⁵ Voir à nouveau CAQUOT, A., « Hénoch » et REYMOND, P., **Dictionnaire d'Hébreu et d'Araméen Biblique**.

La musique n'est pas présente, et la répartition trifonctionnelle n'est pas revendiquée : il n'y a pas d'ordre précis d'énumération des fonctions, pas d'ange relié à chacune des fonctions. Ceci nous indique que malgré les interprétations trifonctionnelles de Jean Lambert⁷⁴⁶, le projet idéologique n'est pas le même et au lieu de chercher les similitudes, chercher les différences peut aussi nous amener sur des pistes intéressantes. L'auteur de I Hénoch, étant confronté à un projet littéraire et idéologique, a cherché des solutions pour exprimer sa pensée. Le procédé littéraire du texte hébreu (un récit mythologique des origines) semblait lui convenir. Ceci ne nous engage pas à penser que le projet de l'auteur de I Hénoch aurait été de paraphraser la Genèse, mais simplement, les auteurs de ces deux textes ont choisi le même genre littéraire pour raconter la même histoire, empruntée aux mêmes sources. L'un a trouvé plus adéquat de faire intervenir une structure trifonctionnelle lorsqu'il lui fallut traiter des fils de Lémek et de leurs apports culturels, l'autre a accepté (sciemment ou non) que son texte porte des traces de cette même idéologie, à un autre endroit, mais également au sujet des avancées de la civilisation.

L'auteur de I Hénoch avait néanmoins besoin d'expliquer l'origine du mal. Ainsi s'est-il senti libre d'exprimer à sa façon l'origine de ce mal, tout en faisant intervenir la responsabilité des anges, ce qui change pas mal de choses par rapport au texte hébreu, qui situe l'origine du mal en Genèse 3, avec le récit de l'expulsion du jardin d'Eden qui fait intervenir le serpent. Nous trouvons un argument supplémentaire pour ne pas mettre I Hénoch VIII, 1 à 3 en relation exclusive avec Genèse 6, 1 à 4. I Hénoch peut donc témoigner du refus (une fois encore conscient ou non) de l'idéologie trifonctionnelle, tout en utilisant des éléments de cette idéologie⁷⁴⁷, puisqu'ils rentraient d'une façon ou d'une autre dans le projet idéologique de son auteur.

Le second texte que nous retenons est dû à Irénée de Lyon, qui a repris la teneur du texte de I Hénoch VIII. Dans un ouvrage rédigé afin de dénoncer les hérésies, Irénée de Lyon⁷⁴⁸ traite aussi de la création, il en profite pour insérer dans

⁷⁴⁶ LAMBERT, J., « La Dame et les Jumeaux... », pp. 133 à 136 et **Le Dieu Distribué...**, p. 113.

⁷⁴⁷ Le texte porte de plus des marques de mythologie mésopotamienne, en VIII, 4 : « [...] une clameur *monta* jusqu'aux *cieux* », comme dans l'*Enûma eliš* (21 à 54, in : BOTTERO, J. et KRAMER, S. N., **Lorsque les Dieux Faisaient l'Homme...**, XIV « La glorification de Marduk », pp. 605 et 606), ce qui pourrait nous faire penser à une influence mésopotamienne plutôt qu'indo-européenne lors de la rédaction de ce texte, bien que les deux ne soient pas incompatibles. Il est fort probable que l'auteur de I Hénoch utilise dans ce chapitre VIII des éléments déjà existants, mais rien ne nous permet de connaître leur(s) origine(s) précise(s).

⁷⁴⁸ Evêque chrétien originaire de Smyrne : ANDIA, Y. de, « Irénée de Lyon, ~ 140 – 203 apr. J.-C. ».

son discours Jésus et le baptême, puis il continue son récit en traitant de la création de l'homme, de la femme et des anges, de la description du jardin à l'arbre de la connaissance du bien et du mal, duquel Satan est expulsé et du meurtre d'Abel par Caïn. Enfin, citons le chapitre 18 :

« Et la malice, s'étant répandue pendant très longtemps, atteignit et envahit toute la race des hommes, au point qu'il [n']y avait [qu']un très petit peu de semence de la justice parmi eux ; et en effet des accouplements contraires à la loi se faisaient sur terre : des anges s'accouplèrent avec [des créatures] de la descendance féminine des hommes, lesquelles leur enfantèrent des fils qui, à cause de leur grandeur excessive, furent appelés fils de la terre ; alors ces anges offrirent en don à leurs femmes des enseignements de mal, car ils leur enseignèrent les vertus des plantes et des légumes, la teinture [du visage] et le fard, l'invention des matériaux précieux, les philtres magiques, les haines, les amours, les amourettes, les séductions d'amour, les chaînes de sorcellerie, toute divination et idolâtrie qui a la haine de Dieu ; une fois ces [choses] entrées dans le monde, les affaires du mal prirent de l'expansion et débordèrent, et [celles] de la justice diminuèrent et déclinèrent. »⁷⁴⁹ Viennent ensuite le déluge et la survivance de Noé, engendrant ses trois fils, qui peupleront la terre.

La place du chapitre 18 dans le récit des origines d'Irénée de Lyon est la même que celle de la généalogie caïnite dans le texte hébreu et que celle du chapitre VIII dans le texte de I Hénoch. Nous voyons grâce à ce texte que I Hénoch VIII n'est pas inédit, que cette façon de penser le récit des origines a eu un succès certain, jusque dans le christianisme primitif. Les noms des anges en sont absents ; le transfert des connaissances funestes n'est destiné qu'aux femmes, ces connaissances ne concernent pas les armes, mais peut-être les bijoux⁷⁵⁰ ; l'astrologie est absente, à moins qu'elle ne soit sous-entendue dans la divination. Tous ces éléments nous éloignent d'une quelconque idéologie trifonctionnelle et nous dirigent vers une discrimination sexuelle dont le christianisme a malheureusement abusé.

⁷⁴⁹ IRENEE DE LYON, *Démonstration de la Prédication Apostolique*, 18, pp. 58 et 59, traduction de L. M. Froidevaux à partir du texte arménien, traduit du grec au VI^e siècle, mis en relation avec la péricope de Genèse 4, 19 à 22 par CENTRE D'ANALYSE ET DE DOCUMENTATION PATRISTIQUES, *Biblia Patristica...*

⁷⁵⁰ C'est-à-dire les parures, représentant le luxe, mais sans aucune référence à la technique de fabrication, pourtant importante dans notre cadre de recherche.

Nous reviendrons sur la notion de marginalité lors de notre étude du cas de David, et nous verrons que cette notion a son importance, puisqu'elle insiste sur une autre notion, celle de la volonté divine, du choix, de l'élection.

Conclusion sur le texte hébreu

Dès ici, nous pouvons affirmer que si nous avons la mention d'instruments de musique en Genèse 4, 21, c'est parce que pour la pensée israélite, on ne peut établir une société sans pratique culturelle (d'autres sociétés diront « rituelle »), symbolisée par la musique. Nous pourrions tout à fait considérer que le *kinnor* et le '*ougav* sont la cithare et la flûte, qu'ils forment un ensemble cohérent et traditionnel de musique populaire primitive du peuple hébreu. Et c'est souvent ce qui a été fait dans les manuels d'histoire de la musique non spécialisés dans les origines de la musique. Cependant, nous n'avons pas à traiter un texte d'histoire de la musique, mais un récit des origines mythiques de l'humanité. Le *kinnor* et le '*ougav* ne sont pas moins mythologiques que le jardin d'Eden. Ils peuvent symboliser la première fonction.

En faisant de Yabal, Youbal et Tubal-Caïn des frères, le texte de la Genèse met leurs activités respectives sur le même plan, il considère que les instruments de musique symbolisent le fait que depuis ses origines mythiques, l'homme avait une pensée, des sensations, des sentiments⁷⁵¹, en plus de ses occupations défensives, artisanales et agricoles ; mais surtout que les pensées, les sensations ou les sentiments transmettent des idées. Les instruments de musique participent à cette transmission : la musique était déjà pour les penseurs de cette époque une affaire de signification.

Les instruments de musique serviraient à la fois à montrer qu'il n'est pas possible de décrire précisément le phénomène de la pensée, des sensations et des sentiments, mais aussi que cette activité est de première importance. Ils seraient donc des symboles de l'impossibilité de conceptualiser l'univers intellectuel et sensitif et du besoin de se livrer à cette activité indispensable à la survie d'une société. Ils serviraient à signaler et à dire l'indicible.

Si Youbal est bien de première fonction, alors nous avons un énoncé trifonctionnel : trois pères, qui amorcent une organisation des activités dans un

⁷⁵¹ Le texte nous dit même par défaut en utilisant des symboles : « et peu importe comment, ce n'est pas encore le moment de réfléchir sur cette question, le fait est là et il suffit, ses aspects tangibles ou concrets ne nous intéressent pas », puisque le texte est muet sur cette question.

processus de transmission. Cet énoncé n'est pas indo-européen, ce sont des Sémites qui l'ont rédigé. Ils ont pu toutefois s'inspirer de catégories intellectuelles et sociales rencontrées lors de contacts avec les Hittites, les Mèdes ou les Achéménides. Cet emprunt a pu se faire avec ou sans considération de la totalité de l'idéologie trifonctionnelle indo-européenne⁷⁵². Ceci vaut pour tout énoncé trifonctionnel, qui n'est pas un but en soi, mais un moyen, un schéma préconçu pour penser le monde. Ce qui est intéressant n'est pas le fait d'avoir un représentant de chaque fonction clairement distingué, mais plutôt les relations qu'entretiennent les trois représentants entre eux et avec leur environnement. Nous retrouvons alors une base de la pensée et de la méthode de Dumézil : ce ne sont pas les attributs d'un dieu qui importent, ce sont les relations de ces attributs avec les attributs des autres dieux, autrement dit : la place d'un dieu dans le panthéon.

La relation entre l'énoncé trifonctionnel de Genèse 4, 19 à 22 et la musique démontre que la pensée hébraïque ne peut se passer de considérer son monde comme un monde organisé, mais à la différence de l'idéologie indo-européenne (sauf dans son application en Iran mazdéen), un dieu unique et très puissant préside à cette organisation. L'organisation de ce monde comprend une dimension transcendante. L'utilisation du *kinnor* dans la *Bible* (prophétisme, musique rituelle du Temple, symbole de la relation au dieu...) correspond tout à fait à cette préoccupation.

Le rôle du *kinnor* et du '*ougav* dans le macro-récit est de faire participer les aspects culturels, cultuels, émotifs et artistiques au processus de civilisation, au même titre que la production de nourriture (destinée à l'alimentation ou au commerce) et la maîtrise des métaux (destinés à assurer une fonction au moins défensive ou dissuasive, sinon agressive).

Nous abordons à présent ce que nous avons appelé des variantes du texte biblique. A proprement parler, il s'agit de témoins de la réception du texte dans les cultures postérieures. Mais nous utilisons le terme « variante », parce que ce qui nous intéresse est la façon dont le mytheme est repris et la forme d'expression qu'il prend. Ces témoins pourraient nous dire si la structure tripartite présente dans le texte

⁷⁵² D'ailleurs, quelle société indo-européenne a revendiqué la maîtrise intégrale de cette idéologie ? L'application par Georges Dumézil du qualificatif d'« héritage » à l'idéologie trifonctionnelle se fait alors très adéquate et pertinente pour le texte de la Genèse. En effet, la société qui avait mis en place ce système de pensée n'existe plus à l'époque de la rédaction de la Genèse, mais, comme dans d'autres cultures indo-européennes, nous pouvons retrouver des traces de cette société préhistorique à qui l'on doit l'origine de cette pensée.

biblique est originale et inédite, ou si elle a trouvé un écho dans les cultures de réception. Nous vérifions par la même occasion si cette structure avait une ténacité forte, ou pas, dans la transmission orale et donc dans la modification du mytheme, par exemple dans le cas des traditions musulmanes, qui se comportent d'une façon plus détachée du texte biblique.

De plus, ces textes nous renseignent sur l'aptitude des lecteurs du texte biblique à être sensibles à la structure trifonctionnelle. Cela peut avoir deux raisons : 1° la clarté du propos, l'évidence de la structuration en trois parties et cela de façon plus ou moins explicite dans le texte biblique ou 2° la sensibilité du lecteur à cette forme de pensée.

Nous déterminerons de cette façon le degré d'importance accordée par les auteurs du texte biblique au développement d'une structure trifonctionnelle de façon volontaire, ainsi que le poids d'une démarche plus ou moins consciente, explicite et déterminée.

Plus la structure se retrouvera dans les témoins postérieurs et persistera au fil du temps, moins nous pourrons déterminer précisément le milieu de rédaction de la structure tripartite insérée dans la généalogie des origines et inversement. En effet, si un phénomène est limité, il est plus facile d'en établir l'hypothétique source.

II. 12. i. b. Première variante : le Commentaire rabbinique de la Genèse⁷⁵³

Voici le texte du *Midrash* sur la Genèse, aux versets concernant les fils de Lémek. Il s'agit d'un *Midrash* très important par son ancienneté et sa taille, écrit en Israël vers le V^e siècle, donc lorsque la civilisation byzantine y était présente⁷⁵⁴ :

« 1. A. "Et Adah donna naissance à Jabal. Il était le père de ceux qui habitent dans des tentes et qui ont un troupeau" :

B. Dans le temps, le peuple provoquait le Saint, l'Unique, béni soit-il, en secret.

C. Mais ils vinrent et commencèrent à le provoquer ouvertement.

D. Ceci est conforme au verset : "L'image de la jalousie provoque la jalousie"⁷⁵⁵

⁷⁵³ Nous utilisons le terme « variante » dans le sens de « leçon », sans lui accorder de valeur technique particulière.

⁷⁵⁴ BANON, D., *Le Midrash*, pp. 63 et 64.

⁷⁵⁵ Ezéchiel 8, 3.

2. A. “Le nom de son frère était Jubal ; il était le père de ceux qui jouent de la lyre et de la flûte” :

B. [Le sens des mots lyre et flûte] est l’orgue et la flûte.

3. A. “Zillah donna naissance à Tubal-cain ; il était le forgeron de tous les instruments de bronze et de fer” :

B. R. Joshua au nom de R. Levi : “Celui-ci perfectionna (TBL) le péché de Caïn. Caïn a tué quelqu’un, mais il ne disposait de rien pour tuer, tandis que celui-ci : ‘a forgé tous les instruments de bronze et de fer [avec lesquels tuer].”

4. A. “La sœur de Tubal-cain était Naamah” :

B. R. Abba bar Kahana a dit : “Naamah était la femme de Noé. Et pourquoi était-elle appelée : ‘Naamah’ ? parce que ses actions étaient agréables.”

C. Rabbis dit : “C’était une autre Naamah, qui jouait mélodieusement sur le tambourin pour le culte d’une idole.”⁷⁵⁶

Les jeux de mots sont familiers des rabbins, ils font partie de la culture juive, même de leur culture religieuse. Ici, un des jeux de mots consiste à mettre sur le même plan le terme biblique servant à désigner les possessions ou les troupeaux de Jabal, *miqenèh* (מִקְנֵה), et la racine *qanaa* (קנא) signifiant « être ou rendre jaloux ». Par là, en 1. B., les rabbins voulaient mettre en avant le fait que ceux qui vivaient à la suite de Yabal offensaient, provoquaient leur dieu en le rendant jaloux.

Après la citation du verset concernant Jubal, les commentateurs traduisent les termes musicaux par « orgue et flûte », ce qui n’est pas très conforme au texte massorétique, mais qui peut se justifier puisque la tonalité globale du texte est si méprisante. L’orgue et la flûte ont en effet beaucoup moins de prestige que la harpe, la lyre ou la cithare dans le monde judaïque, à tel point que cette flûte était absente du Temple de Jérusalem d’après les récits des Livres des Rois et des Chroniques. Ainsi, si les rabbins voulaient déprécier la valeur de la musique de Jubal, il était facile et utile pour eux d’interpréter *kinnor* et *ougav* comme des flûtes ou des hautbois.

De Tubal-cain les rabbins n’ont pas une opinion plus réjouissante : c’est lui qui a perfectionné le péché de Caïn, en forgeant l’outil de mort dont ne disposait pas

⁷⁵⁶ **Genesis Rabbah...**, *Parashah* XXIII: III, Genesis 4: 17-26, nous traduisons d’après le texte anglais de J. Neusner, nous avons retiré les indications de J. Neusner qui limitaient la fluidité du texte. Nous avons conservé les indications utiles et l’orthographe des noms propres donnés par J. Neusner.

encore Caïn. Le jeu de mots qui accompagne cette comparaison met en rapport le début du nom de Tubal-cain, *tub-* (תּוּב-) et la racine très commune pour désigner ce qui est bon et donc meilleur, *tob* (טוֹב). Le jeu de mots est bien sûr ironique.

Sur le même plan et tout en suivant le texte hébreu, il est ensuite fait mention de Naamah, sœur de Tubal-cain, mais elle est aussi désignée sans raison spécifique comme femme de Noé. Son nom lui a été donné à cause de ses actes : ils étaient beaux et agréables. C'est bien de la femme de Noé dont il est question ici et pas de la sœur de Tubal-cain : cette dernière est décrite comme étant occupée à jouer du tambourin pour une idole. C'est un instrument souvent joué par les femmes dans la Torah, mais pas forcément pour le culte d'une idole.

L'hostilité des rabbins envers les descendants de Lémek n'épargne personne. Ils sont quatre et autant hommes que femme, ils sont critiqués sur les points fondamentaux de la pensée midrashique : le respect de la divinité et de ses symboles. La tripartition ne peut pas se dégager de cette présentation, bien que le texte commenté (celui de la Genèse) semble l'utiliser. L'un n'empêche pas l'autre. Mais la comparaison entre la possession de troupeaux et la jalousie, la modification de la famille des instruments à cordes, la comparaison de Tubal-cain avec Caïn et l'importance beaucoup plus forte accordée à Naamah montrent que la volonté des rabbins n'était pas de mettre en valeur cette répartition trifonctionnelle, à laquelle ils n'avaient probablement pas été sensibles. D'autres exemples⁷⁵⁷ existent où quatre personnages peuvent intervenir sans remettre en question l'établissement de la tripartition, mais ici ce n'est pas le cas.

Le commentaire rabbinique essaie-t-il de convaincre l'étudiant de la Torah que derrière le texte hébreu se cache une réflexion bien plus pessimiste sur les premiers hommes ? En effet, chaque personnage est décrit d'abord de façon neutre, en suivant le texte hébreu, puis le commentaire ajoute à chacun ce qui fit de lui (ou d'elle) un mécréant : du pasteurat Jabal passe à la provocation, du *kinnor* et du *'ougav* Jubal passe à la flûte et à l'orgue, de la forge Tubal-cain passe à l'armurerie et de la beauté Naamah passe à l'idolâtrie. Etait-ce ce dont les rabbins avaient besoin pour donner une bonne raison à YHWH pour procéder au déluge ?

⁷⁵⁷ BENVENISTE, E., *Le Vocabulaire...*, t. 1, livre 3, chapitre 1, « La tripartition des fonctions », pp. 279 à 292.

II. 12. i. c. Deuxième variante : les Légendes juives

Le texte que nous citons ici résulte d'un travail de compilation de traditions juives en rapport avec les textes bibliques :

« Les deux femmes de Lamech, Adah et Zillah, lui donnèrent chacune deux enfants, Adah deux fils, Jabal et Jubal, et Zillah un fils, Tubal-Caïn et une fille, Naamah. Jabal fut le premier parmi les hommes à ériger des temples pour les idoles et Jubal inventa la musique qu'on y jouait et chantait. Tubal-Caïn fut nommé de façon juste, car il acheva l'œuvre de son ancêtre Caïn. Caïn commit un meurtre, et Tubal-Caïn, qui fut le premier à savoir comment aiguiser le fer et le cuivre, fournit les instruments utilisés dans les guerres et dans les combats. Naamah, « la charmante », reçut son nom en raison des sons enchanteurs qu'elle tirait de ses cymbales lorsqu'elle appelait les adorateurs à rendre hommage aux idoles. »⁷⁵⁸

L. Ginzberg a produit un outil de travail très complet sur les légendes juives, rassemblant et compilant sur chaque sujet ce qu'il trouvait. Dans sa glose sur Lamech, il raconte que Jabal était le premier parmi les hommes à ériger des temples pour les idoles, que Jubal joua de la musique et chanta dans ces mêmes temples, mais L. Ginzberg ne précise pas le nom des instruments dont il joue, peut-être à cause d'une trop grande variété de noms suivants ses sources, variété telle que toute harmonisation aurait été impossible. Naamah jouait de la cymbale pour appeler à rendre un culte aux idoles. Le son de sa cymbale était agréable, et c'est pour cela qu'elle portait le nom de Naamah. Rien n'est ajouté que nous ne connaissions déjà au sujet de Tubal-Caïn.

Ces données sont tirées de six sources littéraires antiques différentes (sources rabbiniques, Pseudo-Philon et Théophile) et la version livrée par L. Ginzberg répond à une logique particulière, justifiée et cohérente, qui est différente de la logique interne des sources antiques.

L'apport majeur de cette compilation des sources au sujet de Lamech et de sa descendance est la réunion des personnages autour du culte des idoles. L'un construit les temples (au lieu de construire des tentes), l'autre y joue de la musique (peu importe avec quel instrument) et y chante, la dernière invite et rassemble les hommes

⁷⁵⁸ GINZBERG, L., *Les Légendes des Juifs*, t. I, p. 88, traduction de Gabrielle Sed-Rajna.

en vue d'un culte idolâtre⁷⁵⁹. Naamah joue ici de la cymbale, ce qui la rapproche de son frère forgeron, faisant le même geste que lui (la frappe) sur la même matière (le métal). A la différence des personnages du *Roman pseudo-clémentin*, que nous aborderons ci-dessous, les personnages des *Légendes juives* ne sont pas enfermés dans une habitude de fainéantise. Ils construisent, certes dans la mauvaise direction ou en vue d'un projet impie, mais au moins ils ne restent pas à ne rien faire en profitant des joies terrestres. Les fonctions sont tout à fait mêlées et confondues (la fonction de la nourriture ou de la fécondité n'apparaît plus, celle de l'établissement du culte est présente partout), il est impossible d'y retrouver une tripartition.

Nous ne pouvons pas préciser les choses étant donné l'absence du nom des instruments utilisés par Jubal. La présence d'un instrument de musique à percussion (qu'il conviendrait de qualifier de tambour plutôt que de cymbale) dans les mains de Naamah s'explique par la culture biblique.

II. 12. i. d. Troisième variante : le Targum du Pentateuque

Le *Targum du Pentateuque* offre deux versions : le *Targum Neofiti* et le *Pseudo-Jonathan* (Addenda). Nous prendrons la version avec addenda, qui est la plus éloignée du texte biblique ; elle tente de l'éclaircir là où il semble rester silencieux :

« Lamech prit pour lui deux femmes, le nom de l'une était Adah et celui de la seconde, Sillah. Adah enfanta Yabal : c'est lui qui fut *le chef* de tous ceux qui demeurent dans des tentes et *des propriétaires* de bétail. Le nom de son frère était Youbal : c'est lui qui fut *le chef* de tous ceux qui s'adonnent au chant avec la cithare et la flûte. Sillah, de son côté, enfanta Tubal-Caïn, *chef de tout artisan expert dans le travail du bronze et du fer*. La sœur de Tubal-Caïn était Naamah ; *elle fut maîtresse en cantilènes et chansons*. »⁷⁶⁰

⁷⁵⁹ Nous retrouvons alors la fonction attribuée au *thoph* dans le corpus biblique, qui est d'inviter les personnes à se regrouper au même endroit pour procéder à une activité collective.

⁷⁶⁰ **Le Targum du Pentateuque**, t. 1, Add. 27031, Genèse 4, 19 à 22, t. 1, p. 107, traduction de R. Le Déaut et J. Robert. Les termes en italiques indiquent les modifications apportées au texte hébreu.

-En ce qui concerne Yabal, le *Targum* précise qu'il était le chef des propriétaires de bétail, alors que le texte biblique donne littéralement : « il était le père de ceux qui habitent la tente et le troupeau ».

-En ce qui concerne Youbal, il ajoute qu'il chantait aussi quand il jouait de la cithare et de la flûte.

-En ce qui concerne Tubal-Caïn, la notion d'excellence amplifie la simple maîtrise de son art, le v. 22 pouvant se traduire : « il forgeait (ou aiguisait) tout outil⁷⁶¹ de bronze et de fer. » Le *Targum* dit qu'il en avait fait sa spécialité.

-En ce qui concerne Naamah, l'ajout est conséquent, puisque le texte hébreu la déclare laconiquement sœur de Tubal-Caïn et que le *Targum* en fait une maîtresse en chanson.

Le traitement des personnages par le *Targum* n'est pas du tout dépréciatif, il est totalement neutre.

Le *Targum* essaie donc de bien préciser les choses, mais retire la stabilité de la tripartition en donnant à Naamah un rôle beaucoup plus important et ne relevant pas de l'équilibre de la structure. Mais le caractère didactique du *Targum* impose ce glissement, puisque sa fonction principale est de rendre le texte de la Torah disponible pour les locuteurs araméens, en suivant ce texte le plus possible mot à mot. La signification globale du macro-récit passe au second plan, au profit de précisions concernant les faits et les personnes. Dans notre tableau synthétique, nous avons relié Naamah à la deuxième fonction, mais c'est un choix qui n'est justifié que par une seule raison, à savoir sa relation de fraternité avec Tubal-Caïn. Nous aurions pu, puisque Naamah chante, la relier à la première fonction.

L'interprétation trifonctionnelle du texte ne devrait pas différer de celle du texte massorétique, mais nous avons en plus le chant qui entre en ligne de compte⁷⁶². Est-ce une addition du rabbinisme des premiers siècles de notre ère, qui commençait à organiser le rite synagogaal et la lecture psalmodiée des textes sacrés ?

⁷⁶¹ La racine hébraïque כרש admet également les significations suivantes : « labourage, gravure, surdité, tranquillité, secret, magie, forêt, artisan et ouvrier ».

⁷⁶² Ceci ouvre sur une perspective de recherche approfondie : il faudrait étudier en quoi la poésie et le chant participent à la répartition trifonctionnelle, à partir du même type de questionnement que nous appliquons à l'instrument de musique.

II. 12. i. e. Quatrième variante : la Postérité de Caïn de Philon d'Alexandrie⁷⁶³

Le texte de Philon sur les enfants de Lémek est assez long et interrompu par des digressions⁷⁶⁴. Sa volonté n'est pas de mettre en avant la concision du texte biblique.

Pour Philon d'Alexandrie, lorsque Lémek choisit Ada et Sella, c'est un mauvais choix, au contraire des choix faits par Abraham, Jacob, Aaron, Isaac et Moïse (§§ 75 à 78). Philon travaillait beaucoup avec l'étymologie des noms hébreux des personnes, ainsi Ada signifierait selon lui « témoignage » (§§ 79 à 82) – Philon se base sur le terme hébreu *'edoth* (עֲדוּת) –, mais elle témoignerait en faveur des mauvaises actions. Sella, selon Philon, qui se base sur la racine *zəl* (צל), signifierait « ombre », en référence à tout ce qui n'a aucune valeur : richesses, titres de gloire, charges, honneurs... (§ 112). Tout cela (plaisir et luxe) est cause des guerres (§§ 117 à 119). La signification du nom de Noéma selon Philon est « graisse » (§ 120), puisque si l'on vit comme se doit de vivre une fille de Sella (intéressée par le corps et les biens extérieurs), on s'engraisse et on oublie Dieu ; mais Philon n'exclut pas la possibilité de considérer Noéma comme une propriété de Dieu si elle représente la pensée.

Chacun des descendants se voit affublé d'un caractère propre. Ainsi, Jobel est accusé d'altérer toutes les vertus : il est nomade, il passe donc son temps à se déplacer, à déplacer les « bornes » qui sont au temps de Philon les repères de la cité. Philon en fait donc un rebelle, un casseur.

Jubal ne sait pas parler de façon ferme et définitive, contrairement à ce que fait la Loi donnée par YHWH à Moïse. Philon se sert de Jubal pour illustrer une théorie de la complexité des choses (§ 111) : « De même que les choses et les personnes donnent lieu à des changements de langage, de même agissent les causes des événements et les modes de leur apparition, et encore évidemment les temps et les lieux, conditions indispensables de tout. » Le fait que Jubal joue de la harpe et de la cithare, qu'il soit musicien, selon Philon, prouve qu'il ne cesse de modifier ses propos. Philon nous livre plus un exposé de la valeur philosophique de la musique

⁷⁶³ Pour les variantes issues des traditions chrétiennes, nous avons utilisé CENTRE D'ANALYSE ET DE DOCUMENTATION PATRISTIQUES, *Biblia Patristica*....

⁷⁶⁴ PHILON D'ALEXANDRIE, *De Posteritate Caini*, §§ 73 à 123. Pour les considérations biographiques sur Philon : ALEXANDRE, M. et BRISSON, L., « Philon d'Alexandrie ».

(telle que celle que les Grecs ont pu lui accorder dans leurs spéculations mathématiques ou astronomiques) qu'une réflexion sur le rôle du personnage Jubal.

Enfin, avec Thubal, Philon continue son exposé philosophique en comparant l'âme d'un homme recherchant les plaisirs de la richesse et de la santé avec un objet martelé sur l'enclume. Son raisonnement le pousse à dire que finalement, ce n'est pas parce Thubal est forgeron qu'il est cause des guerres, mais que c'est bien la recherche des plaisirs charnels qui tient ce rôle.

Voyons maintenant ce qu'il est dit précisément de Jubal chez Philon :

« « Ce Jubal » dit Moïse, « est le père qui a enseigné l'usage de la harpe et de la cithare » (*Gen.* 4, 21). Il appelle très naturellement père de la musique et de tous les instruments musicaux, le langage qui a été émis : la nature, ayant fait pour les êtres vivants l'organe de la voix, le premier et le plus parfait des instruments, lui fit aussitôt le don de toutes les harmonies et des différents genres de mélodies afin qu'il serve de modèle tout fait à ceux qui voudraient en fabriquer un artificiellement. En effet, de même que la nature a travaillé notre oreille au tour, en forme de cercles inscrits dans d'autres cercles, les plus petits dans les plus grands et lui a ainsi donné un contour sphérique pour que le son qui y parvient ne se dissipe pas en se répandant à l'extérieur, mais pour qu'au contraire ce soit vers l'intérieur que, par ce dispositif circulaire, l'audition, étant donné sa tendance à se disperser, soit amenée à converger, à se concentrer et puisse se déverser dans les réceptacles de la faculté directrice – et c'était là en droite ligne le modèle des théâtres édifiés dans les cités heureuses : car la disposition des théâtres imite exactement le dessin des oreilles –, de même également, cette nature, plasmatrice des êtres vivants, a tendu la trachée-artère comme un monocorde, elle a attaché à sa texture les modes enharmoniques, chromatiques et diatoniques en tenant compte de la diversité considérable des mélodies par degrés conjoints et par degrés disjoints, et ainsi elle a fixé un modèle de toute espèce d'instrument de musique. Du moins est-il bien vrai que les mélodies que jouent les flûtes, les lyres et les instruments de même nature, restent loin derrière le chant musical des rossignols ou des cygnes, autant qu'une réplique et une imitation par rapport à un modèle original, ou une espèce corrompible par rapport à un genre incorruptible. Car la musique de la voix humaine, quant à elle, ne peut être comparée justement avec aucune autre : elle a un privilège extraordinaire qui la fait estimer : la clarté due à l'articulation distincte. Les autres espèces, usant des inflexions que la

voix peut recevoir et des variations successives des sons, font plaisir seulement aux oreilles ; mais l'homme a reçu de la nature une organisation qui lui permet autant de parler que de chanter ; aussi peut-il ravir les oreilles et l'esprit ; les oreilles en les charmant par la mélodie, et l'esprit en attirant son attention par le contenu de la pensée. De même qu'un instrument confié à un non musicien devient discordant, tandis que manié par un musicien, il s'emplit de belles harmonies, en conformité avec l'habileté de l'artiste, de même la parole, mise en mouvement par un esprit pervers, se trouve discordante, mais, proférée par un homme vertueux, elle est tout accord. Une lyre ou un instrument semblable, si personne n'en pince les cordes, ne rend aucun son ; le langage, de son côté, si la faculté directrice n'en touche pas les cordes, reste nécessairement silencieux. Et de même que les instruments s'accordent en variant leurs harmonies selon les combinaisons infinies du chant, de même le langage, devenu un interprète en accord avec les choses, reçoit des variations innombrables. Qui parlerait de la même manière à ses parents et à ses enfants, alors qu'il est serviteurs des uns par la loi de la nature, et maître des autres par le droit de la génération ? Qui parlerait de la même manière aux frères, aux cousins ou en un mot aux parents proches et aux parents éloignés ? aux familiers de sa maison et aux gens d'ailleurs ? aux concitoyens et aux étrangers ? aux hommes dont les différences de nature et d'âge ne sont ni petites ni quelconques ? Il faut s'entretenir avec un vieillard autrement qu'avec un jeune homme, autrement encore avec un homme célèbre qu'avec un homme de condition médiocre, autrement avec un riche qu'avec un pauvre, avec un magistrat qu'avec un simple citoyen, avec un serviteur qu'avec un maître, autrement aussi avec une femme qu'avec un homme et avec un homme sans métier qu'avec un homme de métier. A quoi bon faire une liste des innombrables espèces de personnages auxquels notre parole s'adresse en prenant tantôt une forme tantôt une autre ? Car il y a encore les particularités des objets qui marquent notre langage selon leurs caractères propres : grands et petits, nombreux et rares, privés et publics, sacrés et profanes, anciens et nouveaux, le langage ne saurait les exposer tous de la même manière, mais de celle qui convient à chacun, par l'abondance, la noblesse de style, l'amplification, tantôt s'élevant dans les hauteurs, tantôt en retour visant la concision et la brièveté. De même que les choses et les personnes donnent lieu à des changements de langage, de même agissent les causes des événements et les modes de leur apparition, et encore évidemment les temps et les lieux, conditions indispensables de tout. C'est donc avec raison que « celui qui

incline de divers côtés ses discours », Jubal, est dit le père de la harpe et de la cithare, désigné d'après la partie, il est en fait père du tout qu'est la musique, comme cela a été prouvé. »⁷⁶⁵

Si nous retrouvons la harpe et la cithare pour *kinnor* et '*ougav*, cela est dû au fait que Philon se basait sur le texte de la *Septante* pour ses commentaires. Ces instruments sont, à l'image du langage, un vecteur de significations. Bien que la musique des instruments soit loin d'égaliser le chant des oiseaux, cette affirmation est à prendre dans le sens esthétique et non pas intellectuel, puisque plus loin, Philon atteste que la musique bien faite par un vrai musicien est comparable à une parole réfléchie. Rien d'étonnant en cela puisque Philon était un habitué des philosophies platonicienne et stoïcienne. Philon se sert des personnages bibliques comme il se servirait d'allégories, ils sont des prétextes pour développer ses idées sur le monde, sa complexité et sa déchéance. Il n'est pas très optimiste, mais il ne considère pas ces personnages comme des entités individuelles. Ce sont des idées personnifiées. Si l'instrument de musique à cordes est repris par Philon, c'est parce que la musique qui est produite dessus est aussi d'une grande complexité : elle est l'apanage de gens qualifiés, spécialistes de ce domaine. Elle n'est pas le monopole d'une classe sociale.

Il est fort peu probable que Philon ait été sensible à une quelconque vue trifonctionnelle au sujet des enfants de Lémek, rien ne nous est laissé par cet auteur qui nous permette de le soupçonner. Son projet est tout autre, il est d'ordre philosophique.

II. 12. i. f. Cinquième variante : le Livre des Antiquités Bibliques

Le *Livre des Antiquités Bibliques* est une paraphrase du texte biblique écrite en hébreu ou en araméen au I^{er} siècle avant notre ère, mais dont nous ne connaissons que sa traduction en latin :

« Lamech prit pour lui deux épouses. Le nom de l'une est Ada et le nom de l'autre, Sella. Ada enfanta Iobab. C'est lui qui fut le père de tous ceux qui habitent sous les tentes et qui gardent les troupeaux. Elle lui engendra encore Iobal, qui fut le premier à enseigner toute mélodie sur les instruments. En ce temps-là, comme les

⁷⁶⁵ PHILON D'ALEXANDRIE, *De Posteritate Caini*, §§ 103 à 111, pp. 104 à 111, traduction de R. Arnaldez.

habitants de la terre avaient commencé à faire le mal, en allant chacun vers la femme de son prochain pour la souiller, Dieu se mit en colère. Et (Iobal) commença à jouer du kinnor (*cyneram*), de la cithare (*cytharam*) et de tout instrument (*organum*) de douce mélodie, et à corrompre la terre. Mais Sella engendra Tobel et Miza et Theffa. C'est ce Tobel qui montra aux hommes les arts du plomb, de l'étain, du fer, de l'airain, de l'argent et de l'or. Et les habitants de la terre commencèrent à faire des images et à les adorer. »⁷⁶⁶

Iobab y est identique au Yabal biblique. Tobel est capable de manier plus de métaux (dont l'or et l'argent) que Tubal-Caïn, il enseigne son art aux hommes, qui commencent à faire des images et à les adorer ; il a deux sœurs, Miza et Theffa. Iobal est encore plus différent de son homologue biblique : il enseigne plus des mélodies que des arts instrumentaux, mais le plus important est qu'il est accusé de corrompre la terre⁷⁶⁷. C'est à cette époque en effet que les hommes avaient commencé à faire le mal, Lamech lui-même fait un aveu de cette culpabilité, contrairement au Lémek du texte biblique, dont les paroles peuvent être interprétées comme une demande de protection contre la vengeance : en Genèse 4, 24 elles sont en effet introduites par *kiy* (כִּי), ce qui peut donner une valeur conditionnelle à ces paroles.

Les termes latins utilisés pour les instruments de musique sont *cyneram*, *cytharam* et *organum*. *Cyneram* est la transcription du terme hébreu *kinnor*. L'*organum* correspondrait grammaticalement au terme hébreu *'ougav* et la signification très large du terme latin *organum* pourrait dénoter la difficulté d'interpréter le terme hébreu. Mais à quoi se réfère *cytharam* ? Ce terme est certainement tiré du vocabulaire de la *Septante*, mais il nous faut savoir pourquoi il a été joint aux deux termes du texte de la Genèse. Notons que le terme adjoint est un instrument à cordes, ce qui engage à croire que ce dernier avait une importance notable aux yeux du rédacteur. Beaucoup d'hypothèses sont envisageables pour expliquer la présence de ces trois termes au lieu des deux attendus, mais aucune ne

⁷⁶⁶ *Livre des Antiquités Bibliques*, II, 6 à 9, in : **La Bible, Ecrits Intertestamentaires**, pp. 1236 et 1237, traduction de Jean Hadot.

⁷⁶⁷ Cette accusation se retrouve régulièrement, comme dans le Livre des Chroniques, qui passe sous silence tous les personnages situés entre Lémek et Noé. Mais d'après le récit de la Genèse, le déluge qui suivit cette époque n'est pas la remise en cause de la seule activité religieuse : c'est plutôt l'évolution générale et régulière vers des pratiques inadmissibles de l'humanité, qui connut tout de même un nombre conséquent de générations entre Yabal, Youbal et Tubal-Caïn et celles qui apparurent lorsque YHWH décida de décimer cette population tout en épargnant Noé et ses proches. Les plus grands fautifs ne sont pas les premiers humains, mais ceux qui vécurent juste avant le déluge.

profite d'argument définitif. Il nous est possible de dire, en toute naïveté, que la cithare est mentionnée pour paraphraser le mot *kinnor*, afin d'expliquer ce terme aux non hébraïsants. En revanche, Iobal est ici bien décrit comme le premier à enseigner la musique.

Pour retrouver l'équivalent de la Naama biblique, seule Noaba, mentionnée dans la généalogie du début du *Livre des Antiquités Bibliques*, pourrait convenir d'un point de vue philologique. La similitude s'arrête à leurs noms respectifs, elle ne mérite pas d'être approfondie.

Le meurtre d'Abel est signalé mais non pas raconté, la fondation de la ville d'Hénoch par Caïn est ici suivie par la construction de six autres villes et le déluge est narré après la généalogie.

Le texte en lui-même n'énonce pas clairement la répartition trifonctionnelle, l'auteur ne semble pas manifester une volonté de l'afficher. Mais les descriptions des personnages sont un souvenir de la source littéraire et trahissent la relation de parenté. La source étant trifonctionnelle, ce qui est préservé de la source rappelle la tripartition.

Pour le Pseudo-Philon, l'instrument de musique est l'outil par lequel l'homme se corrompt dans la langueur provoquée par la douceur, la lascivité de la musique. Il n'est plus le symbole d'un monde transcendant. Cette idée n'est pas contenue dans le texte biblique et ne peut être due qu'à un apport tardif d'origine extra-judaïque. Elle sert à l'auteur pour critiquer un mode de vie auquel il est confronté et qu'il dénigre. En l'absence de présentation trifonctionnelle des personnages, la symbolique de l'instrument de musique peut être amenée à changer pour servir un autre type d'argumentation.

II. 12. i. g. Sixième variante : les Livres de Théophile d'Antioche à Autolykos

Dans la seconde moitié du II^e siècle, l'apologète chrétien Théophile d'Antioche, premier évêque de cette ville, écrivit :

« A Enoch naquit un fils nommé Gaïdad qui engendra celui qu'on appelle Méèl ; Méèl engendra Mathusalem, et Mathusalem Lamech. Lamech prit pour lui

deux épouses, nommées Ada et Sela. De là date le commencement de la polygamie, ainsi que de la musique. En effet, Lamech eut trois fils, Obel, Jubal et Thobal : Obel fut un éleveur vivant sous la tente ; Jubal est l'inventeur du psaltérion et de la cithare ; Thobal fut un artisan en bronze et en fer. Voilà jusqu'où va la liste des descendants de Caïn ; pour le reste, sa lignée est tombée dans l'oubli en punition de son fratricide.

Pour remplacer Abel, Dieu accorda à Eve de concevoir et de mettre au monde un fils nommé Seth ; c'est de lui que dérive le reste du genre humain jusqu'à maintenant. Pour ceux qui veulent s'adonner à l'étude de toutes les générations, les Saintes Ecritures sont un guide aisé. Nous avons déjà traité en partie, comme nous l'avons dit plus haut, de l'ordre de la généalogie, dans un autre ouvrage, dans le premier livre *De l'histoire*.

Tout cela, c'est le Saint-Esprit qui nous l'apprend, en se servant de Moïse et des autres prophètes ; ainsi nos livres à nous, les vrais fidèles de Dieu, se trouvent être plus anciens – et surtout plus vrais – que les écrivains et les poètes. Ainsi l'histoire de la musique : certains racontent que son inventeur fut Apollon ; d'autres prétendent que c'est Orphée qui l'a trouvée en s'inspirant du chant des oiseaux. Ces théories se montrent vaines et sans fondement, car ces gens-là ont vécu bien des années après le déluge. Quant à ce qui regarde Noé (que d'aucuns nomment Deucalion), dans le livre que nous avons dit, cela est expliqué par nous : si tu veux, tu peux toi aussi le lire. »⁷⁶⁸

Issu d'une famille lui ayant donné une éducation hellénique, Théophile d'Antioche s'est converti au christianisme et pratiqua largement l'apologie, tout en reprenant les éléments de la culture grecque, à la fois pour mieux la critiquer, mais aussi pour moins choquer et préserver la possibilité d'un dialogue avec ceux qui tenaient à leur culture grecque⁷⁶⁹. Cet extrait nous le montre bien, l'auteur y compare les mythes grecs aux données bibliques, pour lesquelles il avoue toute sa préférence, mais en conséquence, ce comparatisme au parti pris ne peut pas être pris au pied de la lettre par l'historien des religions.

⁷⁶⁸ THEOPHILE D'ANTIOCHE, *Trois Livres à Autolykos*, livre II, 30, traduction de Jean Sender. Voir aussi McKINNON, J. W., *Musique, Chant et Psalmodie...*, p. 44, n°33.

⁷⁶⁹ POUDERON, B., « Théophile d'Antioche, II^e s. apr. J.-C. » ; FRIEDMAN, J. B., *Orphée au Moyen Age*, pp. 36 à 38.

Attardons-nous sur l'aspect généalogique : il ne correspond pas à la manière dont nous comprenons le texte hébreu⁷⁷⁰. Théophile d'Antioche semble faire de Lémek (père des trois héros) un descendant de Seth. Il est vrai que Lémek intervient deux fois dans la généalogie biblique : la première fois en tant que descendant de Caïn, dans une lignée qui se termine par Yabal, Youbal, Tubal-Caïn et Naama ; la seconde fois, en tant que descendant de Seth et père de Noé, participant ainsi à la lignée qui sera pérennisée par delà le déluge. Tout cela fait que, si nous nous basons sur le texte hébreu, nous devons dire que Théophile d'Antioche se contredit lorsqu'il affirme à la fois l'appartenance de Lémek à la lignée d'Enoch (Enosh), de Gaïdad (Caïnân), de Méèl (Mahalaléèl) et de Mathusalem et l'oubli de cette lignée. Prenons tout de même l'assertion de Théophile d'Antioche en compte : Yabal (Obel), Youbal (Jubal) et Tubal-Caïn (Thobal) descendent de Caïn et seront oubliés.

Les trois activités des fils de Lémek sont assez clairement reprises, il manque tout de même le caractère initiateur et civilisateur des trois frères, nous n'avons pas vraiment affaire à un système qui fonctionne, mais plutôt à une citation tronquée du récit de la Genèse. D'un autre côté, la pratique de la polygamie est apposée à celle de la musique : toutes deux datent du temps de Lémek, à qui l'on doit plus ou moins directement ces innovations. Le *'ougav* est traduit par « cithare », ce qui constitue un argument d'ordre philologique supplémentaire en faveur de notre hypothèse organologique, s'il s'avérait que Théophile d'Antioche était préoccupé par ces questions.

En revanche, il n'est pas porté de jugement péjoratif ni sur la polygamie (ce n'est qu'une constatation), ni sur les trois activités des frères. L'oubli dont ils sont les victimes⁷⁷¹ n'est pas dû au caractère scandaleux de leurs activités, mais au fratricide de Caïn. Il s'agit là non pas d'un point de croyance sans raison ou d'un attachement aveugle à une tradition mythologique qui pourrait ne plus être comprise par Théophile d'Antioche. Cette neutralité devant ce qui constituait les malheurs des origines aux yeux de certains penseurs juifs sert en réalité à argumenter en faveur de l'apologétique chrétienne : tout ce que pourrait revendiquer la culture hellénique ne vaut pas grand' chose, la preuve en est que ces éléments culturels, concrétisés et personnifiés pour mieux exister, étaient mentionnés avant même le récit du déluge dans les écrits canoniques du christianisme. S'ils existent aussi dans la culture

⁷⁷⁰ Voir la généalogie d'Adam à Abram en annexe.

⁷⁷¹ Paradoxe de la situation : les oubliés ne le sont pas, même de nos jours. Par qui donc ont-ils été oubliés ?

grecque, c'est que les Grecs s'en étaient tout simplement inspirés. Orphée, Apollon et Deucalion ne sont que des pâles copies de l'histoire véritable, celle que raconte la Torah. Nous savons qu'il n'en est rien, mais l'apologétique ne tient pas toujours compte des arguments historiques.

Ainsi, sans chercher à pratiquer une exégèse sans *a priori*, Théophile d'Antioche utilise le texte de la Genèse pour défendre ses opinions personnelles, à savoir la prééminence du texte biblique sur les autres traditions mythologiques. Il s'agit d'un détournement intellectuel. Le texte en perd toute sa richesse, toute sa profondeur et toute sa signification ; nous ne pouvons même plus réfléchir sur le sens à lui donner, vu qu'il en a été vidé. Il est tout de même intéressant de constater que les fils de Lémek ont joui de suffisamment de notoriété pour être mis à contribution dans une réflexion sur la valeur de la mémoire, de l'histoire et de la mythologie. Il est simplement regrettable que l'auteur ait été si méprisant envers sa culture d'origine.

II. 12. i. h. Septième variante : le Roman pseudo-clémentin

Le *Roman pseudo-clémentin* est un écrit anonyme antérieur à 325, date à laquelle il est mentionné par Eusèbe de Césarée.

« Il (Caïn) fut en effet meurtrier et menteur et il ne voulait pas se calmer dans ses péchés, même pas pour commander. En outre, ceux de sa descendance qui se sont succédés ont été les premiers adultères ; ils accordèrent les harpes et les cithares et devinrent les forgerons d'armes guerrières. C'est pourquoi la prophétie des gens de sa lignée, pleine d'adultères et de harpes, pousse insensiblement aux guerres par le goût pour les voluptés. »⁷⁷²

La péricope est surtout attentive au personnage de Caïn, dépeint très péjorativement : meurtrier, menteur, persistant dans ses erreurs, il eut des successeurs dignes de lui, adultérins, avides de réjouissances et de lascivité. Sans nommer aucun de ses descendants, l'auteur précise que les harpes, les cithares et les armes de guerre commencèrent à être utilisées. Ceci ne suffit pas pour faire entrer ce texte dans le

⁷⁷² *Roman pseudo-clémentin*, « Homélie », III, 25, 3 et 4, in : **Écrits Apocryphes Chrétiens**, t. II, p. 1290, traduction de Marie-Ange Calvet, Dominique Côté, Pierre Geoltrain, Alain le Boulluec, Bernard Pouderon et André Schneider.

cadre trifonctionnel. La troisième fonction fait défaut, à moins qu'elle ne soit sous-jacente dans l'évocation des « voluptés » et de l'« infidélité », ce qui reste à prouver. Il serait alors tentant d'établir la structure suivante :

I / Caïn était le premier menteur, incapable de commander, sa descendance jouait des harpes et des cithares ;

II / il était le premier meurtrier, incapable de se calmer et sa descendance faisait la forge d'armes guerrières ;

III / sa descendance était adultère et motivée par le goût des voluptés.

Ce portrait de la descendance caïnite rappelle ce que G. Dumézil avait analysé comme les trois péchés des héros. Chaque péché correspondait à une des trois fonctions. Indra, par exemple, a tué un brahmane, a usé de la tromperie et a été adultère⁷⁷³. Starkađr, de son côté, a pris le roi par tromperie pour faire un sacrifice humain, a déserté le champ de bataille et a fait preuve de concupiscence sur le plan pécuniaire⁷⁷⁴. Il en ressort que le péché relatif à la troisième fonction a pris en Inde et en Scandinavie la forme d'un adultère ou d'une convoitise, les deux éléments qui apparaissent dans le *Roman pseudo-clémentin*. Celui-ci donne donc une version inversée de la conception biblique en mettant en avant les aspects sombres de l'humanité, en décrivant les trois péchés de Caïn et de ses descendants : le mensonge (relayé par l'usage des harpes et des cithares en vue d'un projet non déterminé mais jugé néfaste par avance), le meurtre (perpétué par l'usage des armes de guerre), la convoitise et l'adultère. Tous ces éléments sont liés par des relations de cause à effet.

Il est tout à fait possible que notre interprétation résulte des connaissances actuelles acquises au sujet des trois péchés des héros et qu'elle n'était pas volontairement intégrée au récit lors de sa rédaction. Il s'agirait dans ce cas d'une eisègèse hypothétique. Le projet de l'auteur était peut-être simplement de décrire l'état malheureux de l'humanité naissante en se basant sur les données bibliques. Le caractère homilétique ressort nettement, le texte se veut un sermon moral à l'usage de l'édification des fidèles par l'exemple.

A la différence du texte biblique, qui ne précise pas quel est le produit de la forge ; à la différence de Philon, qui n'accuse pas le forgeron, mais celui qui se vautre dans les plaisirs charnels et à la différence du Pseudo-Philon qui accuse le forgeron de produire des idoles de métal, le *Roman pseudo-clémentin* accuse le

⁷⁷³ DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, p. 30.

⁷⁷⁴ *Idem*, *Mythe et Epopée...*, II, pp. 79 et 80.

forgeron de produire des armes. Le glissement vers l'accusation est significatif d'une utilisation partielle des traditions mythologiques.

L'instrument de musique est présent en tant que pièce « à conviction » pour accuser la descendance de Caïn. Il s'agit de faire comprendre à ceux qui écoutent l'homélie ce qu'il n'est pas bon de faire, il s'agit de regarder ce qui a déjà été, dans le passé, une voie de perdition. L'auteur s'est donc servi d'un texte biblique pour illustrer son homélie.

Nous pouvons voir dans ce texte une reprise des trois péchés indo-européens. Ceci n'est pas incompatible avec une prédication chrétienne qui débouche de toute façon sur l'annonce du message de Jésus. Sachant qu'il a autre chose à proposer pour finir, l'auteur peut se permettre d'invoquer des arguments exogènes, qui deviendront pour lui des contre-exemples : ces arguments ne pourront que lui être utiles pour affermir sa prédication, pour donner plus de valeur à la théologie qu'il veut défendre.

II. 12. i. i. Huitième variante : Sur la Genèse de Didyme l'Aveugle

Au IV^e siècle, un moine et catéchète chrétien d'Alexandrie publie plusieurs commentaires de livres bibliques, dont un sur la Genèse. Voici l'extrait traitant des enfants de Lamech :

« Et Lamech prit pour lui deux femmes ; l'une s'appelait Adad et l'autre Sella. Adad enfanta Jobel ; il fut le père des engraisseurs de bétail qui habitent sous des tentes. Son frère s'appelait Joubal ; il fut l'inventeur du psaltérion et de la cithare. Sella, de son côté, enfanta Thobel, et il fut un forgeron travaillant l'airain et le fer ; la sœur de Thobel était Noéma.

Autrefois, il ne semblait pas illégitime, même aux hommes vertueux, d'avoir deux femmes, car c'était le moment pour les hommes d'avoir une descendance et de se multiplier. Lamech, ayant donc deux femmes, eut de l'une et de l'autre des fils qui furent au point de départ des métiers : l'un fut l'ancêtre des *engraisseurs de bétail* et il eut pour frère Joubal qui *inventa le psaltérion et la cithare* ; de la seconde femme naquit Thobel qui fut le premier *forgeron d'airain et de fer*, et le nom de sa sœur est indiqué. Par cet exposé, l'enseignement divin nous représente les hommes comme des vivants capables de choisir parce qu'ils ont part aux sciences ; car ils ne vivent pas seulement de la sensation comme les bêtes, mais ils ont aussi la faculté de

raisonner, et cette supériorité est déjà indiquée par le fait qu'ils ont inventé des techniques.

Voilà pour la lettre ; quant au sens anagogique, il doit être celui-ci. L'*engraisseeur de bétail* est autre chose que le *pasteur* : celui-ci conduit avec science, l'autre non. Abel le juste était *pasteur* parce qu'il menait ses puissances animales, la concupiscible, l'impulsive et l'irascible, selon la droite raison. L'*engraisseeur de bétail*, étranger à la science parce qu'il est homme de plaisirs, appartient seulement aux sensations : au lieu de les dominer, il est dominé par elles. Ce que je dis là peut être éclairé par l'exemple que voici. Le médecin use du toucher autrement que l'homme qui ne vise que son plaisir ; celui-ci est donc en quelque sorte l'*engraisseeur de bétail*, tandis que le médecin est un *pasteur* car il use des sensations avec raison. De même pour l'odorat et les autres sens : celui qui en use avec raison est le meilleur. Car le raisonnement se laisse dominer, l'homme reçoit alors un nom qui correspond à sa passion : coléreux, il est appelé *lion* ; fourbe : *renard* ; terre à terre : *serpent*, de même que d'autres, à cause de leur amour des plaisirs, sont appelés *chevaux* : « *Vous êtes devenus des chevaux en rut* », et parce que d'autres encore, tout adonnés aux sens, ne peuvent rien engendrer de divin, on les appelle *mulets* : « *Ne devenez pas comme le cheval et le mulet qui n'ont pas d'intelligence.* »

Tel est donc l'engraisseeur de bétail ; étant mauvais homme, il n'habite pas une maison mais des *tentes*, choses instables ; il n'imité pas ceux qui n'habitent sous la tente qu'en raison du progrès, que pour en sortir et entrer dans une maison, et disent dans le psaume : « *Combien tes tentes me sont chères, Seigneur des Puissances ; mon âme défaille du désir d'entrer dans les parvis du Seigneur* » ; car, à partir des tentes, celui qui progresse désire les *parvis* et chante : « *Je traverserai le lieu d'une tente admirable jusqu'à la maison de mon Dieu.* »

L'autre frère est celui qui *inventa le psaltérion et la cithare*, et il est à juste titre le frère du précédent, car la jouissance qui trompe les oreilles par la musique est voisine de celle des plaisirs ; il est écrit en effet : « *Malheur à ceux qui se lèvent matin et courent après la boisson en attendant le soir, car le vin les consumera. Ils boivent du vin au son de la cithare et du psaltérion, mais ils ne regardent pas les œuvres du Seigneur.* »

Celui qui est né de l'autre femme fabrique des armes de guerre avec de l'*airain et du fer*. L'*airain* signifie la voix, ainsi que Paul l'écrit : « *Je suis devenu un*

airain qui résonne » ; le même travaille aussi le *fer* : il s'agit d'un sophiste qui trompe par des vraisemblances qu'il dit puissantes. »⁷⁷⁵

Didyme l'Aveugle a vécu à Alexandrie, quelque peu retiré du monde. Il était intéressé par la pensée d'Origène et pratiquait l'exégèse allégorique du *Premier Testament*, telle que nous pouvons la retrouver dans le christianisme alexandrin⁷⁷⁶. Le texte que nous avons cité est un commentaire linéaire et la structure de l'exposé suit le texte biblique. Nous ne pouvons donc rien déduire du projet personnel de l'auteur par la construction générale, qui est empruntée au texte de la Genèse.

Après avoir justifié la bigamie par l'impératif de reproduction, Didyme l'Aveugle expose son interprétation du processus de civilisation ou d'humanisation : ce sont les métiers, les techniques, les sciences, qui distinguent l'homme de l'animal et qui le rendent supérieur. Ainsi, l'auteur nous montre qu'il a aussi été sensible au fait que nous avons un récit des origines incluant ce que nous appelons aujourd'hui en histoire des religions des héros civilisateurs ou héros culturels.

Enfin, le commentateur reprend les trois personnages masculins pour expliquer leurs attributs, démontrant ainsi leurs défauts : l'un fait preuve d'instabilité, de non-maîtrise de soi, il est dominé par les plaisirs physiques et stagne à un stade peu évolué de la civilisation, puisqu'il n'arrive pas à quitter sa tente pour se mettre à vivre en ville, près des institutions religieuses, là où se trouvent raison et progrès ; le deuxième succombe aux plaisirs musicaux ; le dernier est homme de guerre, de tromperie. Le premier des trois frères est vu tellement péjorativement qu'il n'est pas besoin pour l'auteur d'insister en ce qui concerne les deux autres, ils ne peuvent être que du même acabit. Ce qui est propre à l'auteur par rapport au texte biblique, c'est un jugement de valeur, appuyé par d'autres textes bibliques : Esaïe 5, 12 est utilisé pour associer le jeu des instruments de musique et la dépravation par les boissons alcoolisées ; Amos 6, 5 développe la même idée, mais c'est bien Esaïe qui est cité. La présence de ces deux textes (ou de l'un seulement) dans le raisonnement n'est pas vraiment justifiée : les termes musicaux utilisés ne sont pas vraiment les mêmes (*kinnor* et *'ougav* en Genèse, *kinnor*, *nèbèl*, *thoph* et *ḥalyl* en Esaïe et *nèbèl* et *kely* en Amos) et le texte de la Genèse ne sous-entend pas cette interprétation.

⁷⁷⁵ DIDYME L'AVEUGLE, *Sur la Genèse*, §§ 139 à 141, t. I, pp. 320 à 325, traduction de Pierre Nautin et Louis Doutreueau.

⁷⁷⁶ BOUFFARTIGUE, J., « Didyme l'Aveugle, 313 – 398 apr. J.-C. ».

Grâce à la présentation de Didyme l'Aveugle, il est plus facile de ramener la présentation à trois individus : la sœur de Thobel n'a plus aucune importance. Mais est-ce une volonté de l'auteur que de se référer aux trois fonctions ? Nous ne pouvons pas l'affirmer. Les instruments de musique représentent les écueils sur lesquels les êtres humains ont échoué durant leur cheminement spirituel : ne pouvant quitter leurs tentes, restant à l'écart de la religion citadine et véritable, les hommes en sont arrivés à se vautrer dans les plaisirs et la guerre en est la conséquence finale. Ainsi, les trois frères forment donc un système, mais un système de perdition, où la musique n'a pas la fonction du pouvoir, mais elle est un moyen, une occasion de se perdre. Les personnages gardent leurs symboles propres, mais ils changent de fonction : Thobel prend du pouvoir (il passe de II à I), Joubal passe son temps dans les plaisirs (il passe de I à III) et le troisième personnage, Jobel, enfonce la première fonction dans le sens où il refuse la raison, la connaissance et la science (il passe de III à I). Nous avons donc bien trois personnages, formant système, mais ce système est différent de celui qui imprègne la culture indo-européenne, il est à l'opposé de la pérennité, de la cohérence et du signifiant. Ce système n'est pas trifonctionnel dans la mesure où les fonctions sont bouleversées, alors que les symboles pourraient nous induire en erreur et nous forcer à voir une triade conforme à l'idéologie indo-européenne.

Par ailleurs, nous avons à nouveau un exemple de traduction qui nous montre que les auteurs grecs considéraient le *'ougav* comme étant un instrument à cordes.

II. 12. i. j. Neuvième variante : une tradition rapportée par Gérard de Nerval

Gérard de Nerval a voyagé autour de la Méditerranée en 1843 et a écrit son journal de voyage publié en 1851. Ce n'est pas un récit purement romantique, ni un relevé d'activités, ni une somme ethnologique, c'est un peu tout cela en même temps, et sa lecture n'en est que plus agréable. Durant un mois de Ramadan, alors qu'il écoutait les histoires racontées dans les groupes se formant le soir, l'histoire de Soliman et de Balkis fut abordée. Belle histoire d'amour, dans laquelle Adoniram⁷⁷⁷

⁷⁷⁷ Ces personnages sont plus connus sous leur appellation biblique : Salomon, la Reine de Saba et Hiram, en 1 Rois 7 et 10.

a la charge de construire la mer d'airain. Face à ses difficultés, il fait appel à Tubal-Caïn, qui, dans le temps qui s'est écoulé depuis qu'il existe, a formé un projet pour le moins hétérodoxe. C'est parce qu'il est toujours forgeron qu'Adoniram va le consulter :

« Tandis qu'Adoniram contemplait les traits souriants de Lamech, dont les bras étaient couverts par des ailes repliées d'où sortaient deux longues mains appuyées sur la tête des deux jeunes gens accroupis, Tubal-Kaïn, quittant son protégé, avait pris place sur son trône de fer. « Tu vois la face vénérable de mon père, dit-il à Adoniram. Ceux-ci, dont il caresse la chevelure, sont les enfants d'Ada : Jabel, qui dressa des tentes et apprit à coudre la peau des chameaux, et Jubal, mon frère, qui le premier tendit les cordes du cinnor, de la harpe, et sut en tirer des sons. – Fils de Lamech et de Sella, répondit Jubal d'une voix harmonieuse comme les vents du soir, tu es plus grand que tes frères, et tu règues sur tes aïeux. C'est de toi que procèdent les arts de la guerre et de la paix. Tu as réduit les métaux, tu as allumé la première forge. En donnant aux humains l'or, l'argent, le cuivre et l'acier, tu as remplacé par eux l'arbre de science. L'or et le fer les élèveront au comble de la puissance, et leur seront assez funestes pour nous venger d'Adonaï. Honneur à Tubal-Kaïn ! » Un bruit formidable répondit de toutes parts à cette exclamation, répétée au loin par les légions de gnomes, qui reprirent leur travaux avec une ardeur nouvelle. Les marteaux retentirent sous les voûtes des usines éternelles, et Adoniram... l'ouvrier, dans ce monde où les ouvriers étaient rois, ressentit une allégresse et un orgueil profonds. »⁷⁷⁸

Cette variante est tout à fait unique en son genre, mais son originalité est très utile. Il faut la considérer comme une photographie, une fixation, à un moment donné, de l'état du mythe dans la tradition orale. Un mythe ne cesse d'évoluer et le coucher par écrit, c'est le figer : il devient une pièce de musée coupée de son contexte. Cela est valable pour toutes les versions utilisées lors d'un travail du genre de celui que nous avons entrepris, mais celle qui nous occupe à présent est hautement révélatrice de ce phénomène⁷⁷⁹.

⁷⁷⁸ NERVAL, G. de, *Voyage en Orient*, III, pp. 226 et 227.

⁷⁷⁹ LEVI-STRAUSS, C., « Comment ils Meurent », p. 706, donne une raison d'être au récit de Gérard de Nerval : il peut s'agir d'un mythe dont la mort est marquée par l'« élaboration romanesque ».

Il est certain que Gérard de Nerval n'a pas repris le récit tel qu'il l'avait entendu ; il l'a adapté, la littérature était bien son art de prédilection. Nous savons l'intérêt de cet auteur pour le mytheme de la descente aux Enfers et pour la notion d'initiation⁷⁸⁰. Il avait également une certaine attirance pour l'occultisme et l'alchimie, ce qui teinte son texte de couleurs ésotériques très importantes par leurs conséquences en ce qui concerne les personnages maniant le feu et le métal. De plus, la France du milieu du XIX^e siècle est en pleine révolution industrielle ; l'évocation des lieux tels qu'une forge et des personnages tels que des ouvriers n'est donc pas anodine, elle pourrait participer à une critique sociale contextualisée et répondre davantage à des questionnements qui ne sont en aucun rapport avec ce qui nous intéresse dans le présent travail.

En effet, Adoniram rencontre Lamech et Tubal-Kaïn dans le monde souterrain parce qu'il doit encore perfectionner sa technique. Et c'est là que Tubal-Kaïn apparaît dans le récit, sur un mode inédit : il semble avoir dompté ses frères et pris le pouvoir sur eux, il siège sur un trône, il est maître, chez lui. Il dit de Jabel qu'il « dressa des tentes et apprit à coudre la peau des chameaux » (et non plus qu'il élève des troupeaux) et de Jubal qu'il « tendit les cordes du cinnor, de la harpe, et sut en tirer des sons ». Jubal lui répond en lui confessant sa subordination et en reconnaissant son emprise jusque dans le domaine des sciences. Il relate le projet de Tubal-Kaïn de retourner les humains contre Adonai. Alors toute l'armée d'ouvriers à la solde de Tubal-Kaïn s'active de plus belle, et Adoniram ressent une grande et orgueilleuse joie à l'idée de participer à ce monde laborieux et puissant.

Cette légende développe à souhait les idées des alchimistes, d'après lesquelles la maîtrise de la fonte (et de la création) des métaux est la clé du pouvoir. Elle est bien basée sur le récit biblique, puisque les personnages principaux sont les mêmes. Mais, Tubal-Kaïn a pris le pouvoir, Jabel s'est mis à la couture, Jubal dirige ses louanges vers son demi-frère plutôt que vers YHWH et Naama n'est pas mentionnée, mais cela n'est pas incohérent puisque la présence d'une femme dans une forge souterraine pourrait paraître incongrue.

Le caractère trifonctionnel est tout de même repris et développé ; Jubal joue précisément de deux instruments à cordes et pas d'un instrument à vent. En revanche,

⁷⁸⁰ ELIADE, M., *La Nostalgie des Origines...*, pp. 201 et 202. Voir aussi NERVAL, G. de, *Les Filles du Feu – Les Chimères*, p. 239, le premier poème du petit recueil *Les Chimères*, « El Desdichado », très représentatif de l'importance de l'initiation et du monde souterrain, avec en sus la mention d'Apollon et d'Orphée.

le texte s'oriente dans sa globalité vers une prédominance de la deuxième fonction : Tubal-Kaïn est maître et roi, le concept de la masse et du grand nombre est en relation avec les travailleurs souterrains, artisans du métal. Cela correspond à la pensée de certaines sciences occultes : déplacer le lieu du pouvoir.

Le lieu de cette scène est important : c'est le monde souterrain, là où se trouvent aussi les enfers, mais il s'agit ici d'un monde qui n'est pas dirigé par le dieu officiel du judaïsme, il est sous l'autorité du grand forgeron. Il ne s'agit pas d'un récit aux influences sataniques, concevant le monde de façon bipolaire, avec d'un côté le bien et de l'autre le mal. Si cela avait été le cas, Satan lui-même aurait été mentionné. Il s'agit plutôt d'un monde où l'être humain se laisse diriger par des puissances obscures, terrées au fond d'un gouffre, mais terriblement actives, menaçant le maintien de la pensée religieuse officielle et orthodoxe. Ce déplacement du pouvoir est figuré par l'importance accordée à la deuxième fonction, mais la répartition trifonctionnelle des espaces de pouvoir n'est plus cohérente : le sol ou le sous-sol sont en effet les lieux de prédilection de la troisième fonction, celui de la deuxième fonction devrait être l'atmosphère proche, à mi-chemin entre les profondeurs du monde souterrain et les hauteurs célestes⁷⁸¹. Ceci nous amène à penser que la cohérence absolue de la tripartition n'était pas une préoccupation impérative de l'auteur, ni celle apparemment des récitants qu'écoutait Gérard de Nerval.

Cette version souffre de son aspect anecdotique : il s'agit d'une légende orale qui a eu le temps de changer selon les cultures et les situations au milieu desquelles elle fut transmise, et cette légende a été entendue par un écrivain romantique français faisant un voyage au Proche-Orient et ne maîtrisant pas toutes les finesses de la langue dans laquelle elle fut narrée. Nous ne pouvons passer outre ce genre de documents, malgré le changement total d'orientation du texte (ce qui constitue pour nous une raison supplémentaire pour le mentionner).

Gérard de Nerval est très précis sur le nom et la qualité de l'instrument de musique de Jubal, c'est un « cinnor », une harpe. Il ne s'agit que d'un seul instrument et Jubal est le premier à en jouer. Jubal conserve donc son aspect civilisateur. Le *'ougav*, présent dans le texte biblique, est élué dans le texte de Nerval. Cette

⁷⁸¹ DUMEZIL, G., *Jupiter, Mars, Quirinus...*, pp. 66, 67 et 94 à 99 ; *Mitra-Varuna...*, p. 143 et *Loki*, pp. 214 et 215.

omission, qui focalise l'attention du lecteur sur le seul – et donc essentiel – « cinnor », ainsi que le nom transcrit de l'instrument, pourraient rappeler que l'instrument à cordes est un symbole et non pas une réalité.

Ainsi, malgré les modifications rapportées par la version orale entendue par Nerval, les personnages gardent des caractères propres issus d'une tradition antérieure.

II. 12. i. k. Première variante aberrante : la chronique de Tabarî

Nous commençons ici l'analyse de deux sources que nous avons qualifiées d'« aberrantes ». Cet adjectif signifie qu'à nos yeux, la reprise de la tradition mythologique de la descendance de Lémek est détournée de son sens original. Cela n'inclut aucun jugement de valeur. Nous considérons qu'après avoir mis en évidence la trifonctionnalité du témoin biblique du mythe de Lémek, nous ne pouvons qu'être étonné de voir cette même tradition reprise par des cultures très proches mais de façon très différente quant à la structure apparente du mythe. Les deux variantes aberrantes sont en effet issues du monde arabe, qui n'utilise pas le schéma trifonctionnel. Nous sommes bien en dehors du contexte culturel indo-européen. Mais, étant donné que nous pensions avoir décelé une triade fonctionnelle dans la partie sémitique de la *Bible* et donc en dehors de l'espace indo-européen, nous devions vérifier si le même mythe n'était pas présent ailleurs, présenté avec la même structure. Les choses se sont avérées plus compliquées. Il en résulte l'aberration suivante : le témoin d'une tradition mythologique, qui reproduit une structure idéologique issue du dehors de son milieu culturel et linguistique, n'est pas reconnu par un milieu culturellement et linguistiquement moins éloigné, même si ce milieu réutilise des éléments symboliques issus de l'idéologie originale, mais déstructurés.

L'auteur de la chronique qui nous occupe, Tabarî, vivait à Bagdad aux IX^e et X^e siècles de notre ère. La traduction en français est basée sur des versions persanes :

« Quant à l'usage de faire et de boire du vin, de jouer des instruments et d'attacher des peaux sur les tambours de basque, sur les tambours et autres choses semblables, voici ce que répondit le prophète : Tous ces usages sont venus des enfants de Caïn. Caïn avait un grand nombre d'enfants, et parmi eux se trouvait un

jeune homme dont le nom était Jubal, lequel aimait la gaieté ; Eblîs trompa ce jeune homme et lui enseigna toutes ces choses, de sorte que Jubal prit du raisin, et en fit du moût, auquel il ne toucha pas jusqu'à ce qu'il fût devenu amer. Il l'agita ensuite et le mit dans une cruche de verre. Il fit des flûtes, des luths, des cymbales et d'autres instruments. Lorsqu'il se fut mis à boire un peu de vin, il commença à sauter en l'air, à remuer les pieds et à se réjouir. Le diable revint sous la forme d'un vieillard et lui enseigna l'art de faire ces choses. Tous les enfants de Caïn regardèrent ce que faisait leur frère, ces actions leur devinrent agréables, ils les imitèrent et y prirent du plaisir. Ils commencèrent à boire du vin et à jouer des instruments, et tous ces usages se propagèrent. Dieu est très-savant ! »⁷⁸²

Telle est la réponse donnée par la chronique de Tabarî à la question : « Quel fut le premier homme qui fit du vin et qui introduisit les instruments de musique ? » Ce texte est très clair quant à son orientation morale. Se revendiquant du prophète, l'auteur y décrit comment l'alcool, la musique, la danse, les réjouissances, les plaisirs (certainement immoraux) ont fait leur apparition sur terre par l'entremise du diable. Jubal est sans aucun doute l'équivalent du Youbal biblique, mais il est le seul membre de la descendance de Caïn à être nommé. Le caractère trifonctionnel n'est pas repris, l'élément le plus important résidant dans l'explication de l'origine des interdits au sujet des boissons fermentées et de l'usage des instruments de musique, dont toutes les familles sont représentées (vents, cordes et percussions, etc.).

Le mythème est tout à fait différent, il répond à d'autres préoccupations que celles relatives au musicien trifonctionnel. Il est fort probable que l'idée d'un musicien trifonctionnel fût étrangère aux premiers Musulmans, mais il n'est pas non plus impossible que des traditions persanes aient pu inspirer Tabarî.

Une deuxième hypothèse tendrait à faire de la descendance de Caïn un récit simplement généalogique (même si ce genre de texte – une suite de noms – ne peut pas exister à l'état pur à cause de son intérêt relatif), dans lequel les Arabes auraient placé leur mythe de l'origine diabolique du vin et des instruments de musique, et dans lequel les Hébreux auraient trouvé bon d'inclure l'origine de la musique au sein d'une organisation plus large, à laquelle ils ont donné une coloration trifonctionnelle, mais qui était tout de même destinée à être détruite par le déluge. Ce serait alors une

⁷⁸² TABARI, *Les Prophètes et les Rois...*, vol. I, p. 69. Voir aussi SHILOAH, A., « The 'ūd and the Origin of Music », pp. 398 et 399 et MOLE, M., « La Danse Extatique en Islam », p. 163, d'après Ibn al-Djawzî, *Talbîs Iblîs*, pp. 214 et suivantes.

coïncidence que la musique soit mentionnée chez l'un comme chez l'autre. Cette hypothèse souffre de plusieurs faiblesses.

Troisième hypothèse : il existe d'un côté une généalogie allant d'Adam à Noé et décrivant les grandes découvertes et inventions ; les Musulmans l'utilisent pour placer assez tôt dans l'histoire de l'humanité l'épisode étiologique de la création et de l'utilisation de l'alcool et des instruments de musique, puis pour justifier l'interdiction de ces deux pratiques à cause de leur origine diabolique ; les Hébreux étoffent de leur côté la généalogie en précisant quelles relations entretenaient différents personnages mentionnés dans la généalogie.

Le texte de Tabarî nous démontre que le texte de la descendance de Lémek a été transmis au monde arabe, mais que la structure trifonctionnelle que la *Bible* avait conservée a ici été abandonnée. Le fait que le texte de la *Bible* soit trifonctionnel pourrait donc être une singularité.

II. 12. i. l. Autres versions aberrantes : ailleurs dans le monde arabe

Dans le monde arabe, Lémek (ou Lamek) est connu pour avoir été l'inventeur du luth, l' *'ūd* (عود), dont le nom est proche de racine signifiant « bois », « pieu », « bâton » ou « baguette »⁷⁸³, que son manche rappelle. Sans donner ses sources, S. Jargy cite⁷⁸⁴ : « [...] Allah donna pouvoir aux fils de Caïn de fabriquer les instruments de musique : Lamek fit le luth (*'Ūd*), Tubal inventa le tambour (*Tabl*), Dilal la harpe (*Mi'zaf*), le peuple de Loth le pandore (*Tunbūr*)[...] » A. Shiloah⁷⁸⁵ précise que Lémek a fait un *'ūd* en voyant le cadavre de son fils pendre et se décomposer sur un arbre. La première utilisation ou fonction du *'ūd* était donc la lamentation. La fille de Lémek, Sila, inventera les instruments à cordes et les percussions. L'invention des flûtes en os est due à Lot. Tubal aurait inventé les tambours sur cadre et ceux à deux peaux. Une autre tradition attribue l'invention du

⁷⁸³ **Dictionnaire Arabe Français – Français Arabe**, notice 3681. GRAME, T., « The Symbolism of the *'Ūd* », p. 25, mentionne également le sens de « chelys, tortue », d'après ERLANGER, Baron R. d', **La Musique Arabe**, t. premier, p. 323.

⁷⁸⁴ JARGY, S., **La Musique Arabe**, pp. 11 et 12. Voir aussi FARMER, H. G., « The Music of Islam », p. 423, qui dit tirer ses informations d'Ibn Khurdādhbih (X^e siècle). Voir encore GRAME, T., « The Symbolism of the *'Ūd* », p. 26, qui cite Sautin, A., « La Musique antique dans le Monde Oriental », in *Revue Africaine*, 1950, p. 333, d'après Abd al-Qadir, pour dire que le *'ūd* a été inventé par Lamech, le tambour par sa fille Sala, le *tunbūr* par le peuple de Lot et le *qānūm* par Platon. D'autres interprétations allégoriques du *'ūd* sont relatées par FINNEY, G. L., « A World of Instruments », pp. 96 et 97.

⁷⁸⁵ SHILOAH, A., « The *'ūd* and the Origin of Music ».

'ūd à Noé, mais il fut détruit par le déluge, et ce sera David qui le réinventera. Ailleurs encore, Iblis montre à Caïn comment construire un 'ūd rappelant la dépouille d'Abel. De fait, il est courant de voir que la construction du premier instrument à cordes révèle le coupable ou utilise la victime.

Dans un autre ouvrage, A. Shiloah paraphrase le récit de Hishām al-Kalbī (IX^e siècle) :

« Il raconte comment Lamech, qui vécut jusqu'à un âge avancé, n'avait pas de descendance. Près de dix ans avant sa mort, un garçon lui fut donné, ce qui le mit dans une grande allégresse. Mais l'enfant mourut en bas âge dans sa cinquième année. Son géniteur en fut extrêmement affligé. C'est alors qu'il prit le cadavre de son fils, le suspendit à un arbre et dit : « L'image de la dépouille ne s'en ira de mon regard qu'au moment où le corps se décomposera et au moment où je périrai. » C'est alors que les lambeaux de chair se détachèrent du squelette. Il ne resta plus que la colonne vertébrale, le pied et la jambe. Lamech prit alors une pièce de bois, la fendit, rabota et rassembla ses parties. Il fabriqua une caisse de résonance à l'image de la poitrine de son enfant, le manche figurant la jambe, le chevillier, le pied, et les chevilles (*malāwī*) symbolisant les doigts de pied. Il y attacha les cordes à l'image des veines. Puis il en joua, pleura et se lamenta jusqu'à ce qu'il devînt aveugle. Ce fut le premier à se lamenter. Ce qu'il avait inventé fut appelé 'ūd, parce qu'il était fabriqué à partir d'une pièce de bois ('ūd). »⁷⁸⁶

Plusieurs remarques s'imposent :

⁷⁸⁶ SHILOAH, A., **La Musique dans le Monde de l'Islam...**, p. 88. Pour une traduction anglaise du texte repris par Ibn Salama, voir ROBSON, J. (introduction, traduction et notes) et FARMER, H. G. (notes sur les instruments), « The Kitāb al-malāhī of Abū Ṭālib Al-Mufaḍḍal ibn Salama », pp. 239 et 240, avec la suite du texte qui mentionne Silla, fille de Lamech, en tant que première personne à construire les instruments à cordes et les tambourins, et la famille de Lot pour les pandores. Plus loin (p. 42), il est dit de Lamech qu'il était le premier à avoir fait une lamentation en jouant du luth. Voir aussi SHILOAH, A., « Lamak » ; « Judaïsme et Islam : Les Monothéismes face à la Musique », pp. 373 et 374 et GRAME, T., « The Symbolism of the 'Ūd », pp. 25 et 26. Un récit, très proche à la fois du mythe de Jubal et Eblis dans la chronique de Tabarī et du mythe de Lamech que nous venons de citer, se retrouve dans une version éthiopienne du *Livre d'Adam*, des environs des V^e ou VI^e siècles (écrit en arabe par des chrétiens égyptiens) : DILLMANN, A., **Das Christliche Adambuch des Morgenlandes...**, (traduction en allemand), pp. 92 et 93, au sujet de Genūn, résumé en français dans GRAVES, R. et PATAI, R., **Les Mythes Hébreux**, pp. 115 et 118. Voir aussi SHILOAH, A., « Music and Religion in Islam », pp. 154 et 155. Le texte raconte que Genūn est le fils de Lamech l'aveugle, qui a tué Caïn. Sous l'emprise de Satan, Genūn a fabriqué les instruments de musique et il en jouait, les Caïnites s'attroupaient alors autour de lui, enflammés par le feu de l'enfer. Genūn apprit de Satan l'art de faire de la bière ; les armes arrivèrent, avec la violence et la débauche. Enfin, Satan enseigna à Genūn la teinturerie et les Caïnites s'adonnèrent à la recherche de la beauté et à la pratique des mauvaises choses. (Nous remercions Eliane Doy de nous avoir produit une traduction en français à partir du texte d'A. Dillmann publié en allemand.)

-L'instrument à cordes est inventé par Lémek⁷⁸⁷, par Noé ou par Caïn, mais sur la base d'un corps humain, parfois celui de Youbal, parfois celui d'Abel.

-Tubal est passé de la fonction de forgeron à celle de musicien, mais il effectue toujours l'action de frapper en changeant son enclume pour un tambour. Il y a bien sûr un jeu sur le nom propre de Tubal et le nom de l'instrument en arabe, *tabbâl* (طَبَّال), et c'est pour cela qu'il ne s'appelle pas Tubal-Caïn.

-La harpe porte le nom de *mi'zaf*, qui pourrait être rapproché du nom de la sœur de Tubal-Caïn dans le *Livre des Antiquités Bibliques*, Miza⁷⁸⁸.

-La mention de Loth est ici tout à fait inattendue.

Toutes ces choses font de la conception arabe une version très originale de l'invention de la musique par rapport aux corpus judéo-chrétiens. Le Coran ne mentionne pas l'utilisation d'instruments de musique, les sources qu'utilise S. Jargy n'en proviennent pas. Ici encore, la description n'a plus aucun trait trifonctionnel.

A. Shiloah nous résume d'autres traditions reprenant le personnage de Youbal musicien, au sein de récits de commencement ou de généalogie, nous ne nous y arrêterons pas, car elles semblent trop éloignées du discours trifonctionnel⁷⁸⁹.

Ailleurs, des traces de conceptions analogues au luth de Lémek apparaissent, comme au Kirghizistan (conte *Tuti Name*, d'origine persane), où « un dieu-singe, sautant d'un arbre à l'autre, tomba et se blessa mortellement. Ses intestins restant tendus entre deux branches, résonnèrent au vent lorsqu'ils furent devenus secs. Un chasseur qui découvrit cet « instrument » en imita le principe et construisit le premier luth. »⁷⁹⁰ Là encore, c'est dans la mort (et dans ce qui la remplace ou lui succède) qu'il est donné de trouver l'instrument à cordes et son origine, tout comme l'expriment le mythe grec de la construction de la lyre avec une carapace de tortue

⁷⁸⁷ Notons qu'en arabe moderne, le nom de Lémek donne le substantif *lamk* (لَمَك), signifiant « collyre » : **Dictionnaire Arabe Français – Français Arabe**, notice 4897. Un lien avec la cécité du malheureux père n'est pas à exclure.

⁷⁸⁸ L'origine du *mi'zaf* (ou *mizhâf*) se trouve au Yémen, sous la forme d'une harpe primitive, qui se complexifiera au VIII^e siècle (premier cycle abasside) pour donner une harpe ou une cithare à douze cordes : CHOTTIN, A., « La Musique Arabe », pp. 529 et 533.

⁷⁸⁹ SHILOAH, A., « Judaïsme et Islam : Les Monothéismes face à la Musique », pp. 372 et 373. Mais citons ses sources tout de même : les apocryphes de Saint Pierre, appelés *Kitab al-Majal* (*Le Livre des Signes*), du pseudo-Clément ; *Le Livre d'Adam et Eve*, écrit en Egypte au V^e ou VI^e siècle ; Bar Hebraeus, *Mukhtasar ta'rikh al-duwal* ou *Encyclopédie [compendium] de l'histoire des dynasties*, Beyrouth, Al-Salihi, 1890, pp. 10 et 15.

⁷⁹⁰ SCHNEIDER, M., « Le Rôle de la Musique dans la Mythologie et les Rites des Civilisations non Européennes », p. 173.

dans l'*Hymne Homérique* à Hermès⁷⁹¹, le mythe de Syrdon comparé à celui de Loki⁷⁹², ou encore une variante persane encore plus proche des textes musulmans⁷⁹³.

Dans l'hindouisme, nous retrouvons encore la relation entre l'instrument et un corps anthropomorphe, mais sans la référence à la mort (à moins que ce ne soit effectivement un moyen d'immortaliser) : « Çiva inventa la cithare en contemplant Pârvatî. Le long manche de l'instrument correspond au pur visage de sa çakti. Les deux gourdes représentent ses belles formes. L'ivoire symbolise ses seins, le métal ses bracelets et le son de l'instrument est sa respiration rythmée. »⁷⁹⁴

Baser la construction d'un instrument de musique sur un corps anthropomorphe a une double incidence : d'un côté, cela approfondit la valeur de la vie humaine, la pérennise, la porte au-delà de la réalité tangible, lui donne une dimension supplémentaire. De l'autre côté, cela sacralise la musique, dans le sens où cela la met à part : elle ne peut plus être utilisée dans n'importe quel contexte (elle est utilisée dans le cadre de la récitation des sourates par exemple, même si cette récitation répond à des règles bien précises⁷⁹⁵, comme tout ce qui concerne la musique dans la tradition musulmane⁷⁹⁶), elle correspond à un phénomène vivant. L'instrument de musique concentre cette dualité (valorisation de la vie humaine et sacralisation de la musique), l'instrument *relie* l'un à l'autre et l'autre à l'un dans un système d'interdépendance. C'est peut-être pour mieux *relier* que l'instrument se doit d'être un instrument à cordes⁷⁹⁷. De plus, rappelons que dans le texte de Hishām al-Kalbī, ce qui symbolise les cordes sont les veines, là où coule la vie ; dans le texte kirghiz, ce sont les intestins, là où passe la nourriture. Le système trifonctionnel n'a pas cours ici, il est comme surpassé par une conception plus globalisante de la pensée, où tout ce qui touche à la vie (et en particulier la vie humaine) est à la fois

⁷⁹¹ SVENBRO, J., « Ton Luth, A Quoi Bon ? La Lyre et la Pierre Tombale dans la Pensée Grecque » ; LEDUC, C., « Une Théologie du Signe en Pays Grec, L'Hymne Homérique à Hermès (I) : Commentaire des Vers 1-181 ».

⁷⁹² SPERBER, D. et SMITH, P., « Mythologiques de Georges Dumézil », pp. 576 à 579.

⁷⁹³ HÄGG, T., « Hermes and the Invention of the Lyre, An Unorthodox Version », d'après un roman persan versifié du XI^e siècle de 'Unşurī's : *Vāmiq and 'Adhrā*.

⁷⁹⁴ SCHNEIDER, M., « Le Rôle de la Musique dans la Mythologie et les Rites des Civilisations non Européennes », p. 173.

⁷⁹⁵ DURING, J., « Le Sacré et le Profane : Une Distinction Légitime ? Le cas des Musiques du Proche-Orient », p. 338.

⁷⁹⁶ La définition même de la musique dans le cadre de la religion musulmane connaît ses spécificités : SHILOAH, A., « Music and Religion in Islam ». Il en est encore de même de nos jours pour certains rituels chiïtes : QURESHI, R. B., « Islamic Music in an Indian Environment: The Shi'a Majlis ». Le soufisme est une pratique qui fait exception, puisqu'elle s'accompagne du jeu des tambourins et des flûtes : LEWISOHN, L., « The Sacred Music of Islam: Samā' in the Persian Sufi Tradition », pp. 13 et 28.

⁷⁹⁷ Autant la tradition musulmane sur Lémek est concise, autant nous pouvons trouver ailleurs des systèmes extrêmement complexes et recherchant l'exhaustivité, par exemple : GRIAULE, M. et DIETERLEN, G., « La Harpe-Luth des Dogon » et ZAHAN, D., « Notes sur un Luth Dogon », où nous comprenons bien que le luth est, comme beaucoup de choses chez les Dogons, une concentration de significations et de relations symboliques.

lié, équilibré et égalisé. De plus, ces textes peuvent symboliser l'incorruptibilité des corps, la résurrection de l'esprit défunt et la continuation de la vie par la continuation de la vibration de l'instrument⁷⁹⁸.

L'instrument de musique est donc dans le monde sémitique (hébraïque comme arabe) un symbole de sacralité et de vitalité. Il possédait les connotations sacrales adéquates pour symboliser la première fonction dans la *Bible*, mais les connotations en rapport avec la vitalité relèveraient plutôt de la troisième fonction. Pour qu'un Sémite insère l'instrument de musique dans un système trifonctionnel, il a dû procéder à une adaptation et à un amalgame culturel.

Mentionnons enfin un texte assez original sur le 'ūd, dont la source originelle n'est pas vraiment précisée :

« *Farabi et Fariabi* est le surnom d'*Alou-Nassar-Mohamed-Tarkhan*, que les Arabes appellent ordinairement par excellence *al-Fariâbi* [le Farabien], et nous autres *al-Farabius*, parce qu'il était natif de la ville nommée *Farab*, qui est la même qu'*Otrar*. Ce docteur étoit réputé le phœnix de son siècle, le coryphée des philosophes de son temps, et fut surnommé *Maallem Tsani*, c'est-à-dire *le second Maître*. C'est de lui qu'Avicenne confesse avoir puisé toute sa science. Fariab, après avoir fait le pèlerinage de la Mecque, passa à son retour par la Syrie, où régnoit alors *Seif-ed-Doulat*, sultan de la maison de Hamadan, sous le khalifat de Mouhti, cent vingt-troisième khalife des abbassides. Il vint d'abord à la cour de ce prince, chez lequel il y avoit toujours un grand concours de gens de lettres, et il se trouva présent et inconnu à une célèbre dispute qui se faisoit devant lui. Fariabi, étant entré dans cette assemblée, se tint debout jusqu'à ce que Seif-ed-Doulat lui fit signe de s'asseoir : alors il lui demanda où il lui plaisoit qu'il prît sa place. Le prince lui répondit : *Là où vous vous trouverez le plus commodément*. Le docteur inconnu, sans faire autre cérémonie, alla s'asseoir sur un coin du sofa où étoit assis le sultan. Ce prince, surpris de la hardiesse de cet étranger, dit en sa langue maternelle à un de ses officiers : *Puisque ce Turc est si indiscret, allez lui faire une réprimande, et faites-lui en même temps quitter la place qu'il a prise*. Fariabi, ayant entendu ce commandement, dit au sultan : *Tout beau, seigneur ! celui qui commande si légèrement, est sujet à se repentir*. Le prince, surpris d'entendre ces paroles, lui dit :

⁷⁹⁸ SHILOAH, A., « Music: Music and Religion in the Middle East », p. 6277.

Entendez-vous ma langue ? Fariabi lui répartit : *Je l'entends, et plusieurs autres.* Et entrant sur-le-champ en dispute avec les docteurs assemblés, il leur imposa bientôt silence, les réduisit à l'écouter et à apprendre de lui beaucoup de choses qu'ils ne savoient point. La dispute étant finie, Seif-ed-Doulat rendit beaucoup d'honneur à Fariabi, et le retint auprès de lui. Pendant que les musiciens qu'il avoit fait venir, chantoient, Fariabi se mêla avec eux, et les accompagnant avec un luth qu'il prit en main, il se fit admirer du prince, qui lui demanda s'il n'avait point quelque pièce de sa composition. Il tira sur-le-champ de sa poche une pièce avec toutes ses parties, qu'il distribua aux musiciens ; et continuant à soutenir leurs voix de son luth, il mit toute l'assemblée en si belle humeur, qu'ils se mirent tous à rire à gorge déployée. Après quoi, faisant chanter une autre de ses pièces, il les fit tous pleurer, et en dernier lieu, changeant de mode, il endormit agréablement tous les assistants. Seif-ed-Doulat fut si charmé de la musique et de la doctrine de Fariabi, qu'il l'eût voulu toujours avoir en sa compagnie : mais ce grand philosophe, qui étoit entièrement détaché des choses du monde, voulut quitter la cour, et se mit en chemin pour retourner en son pays. Il prit la route de la Syrie, dans laquelle il trouva des voleurs qui l'attaquèrent ; comme il savoit très-bien tirer de l'arc, il se mit en défense : mais, une flèche des assassins l'ayant blessé, il tomba roide mort. On rapporte encore de ce grand homme qu'étant un jour en compagnie avec *Saheb-ben-Ebâd*, il prit le luth des mains d'un des musiciens ; et ayant joué de ces trois manières dont nous avons parlé, lorsque la troisième eut endormi les artisans, il écrivit, sur le manche du luth dont il s'étoit servi, ces paroles : *Fariab est venu, et les chagrins se sont dissipés.* Saheb, ayant lu un jour par hasard ces paroles, fut tout le reste de sa vie dans un grand déplaisir de ne l'avoir pas connu ; car il s'étoit retiré sans rien dire et sans se faire connoître. »⁷⁹⁹

Ce texte reprend le mytheme des trois airs de la harpe de Dagda, des trois fils de Brigitte ou encore de Craiftine, que nous avons déjà traités, en plus du fait que le musicien se trouve être un très bon archer. Il s'agit d'une simple adaptation de ce mytheme dans un contexte culturel arabe, et l'origine de l'influence peut se discerner au sein même du texte : il s'agit de la Turquie, pays d'origine de Fariabi le

⁷⁹⁹ Villoteau, M., « Description Historique, Technique et Littéraire des Instruments de Musique des Orientaux », in : **Description de l'Égypte...**, « Etat Moderne », t. premier, pp. 848 et 849, note, d'après la *Bibliothèque Orientale*, sans plus de précision. Une autre version de la même légende, un peu plus courte, se trouve dans les « Commentaires de Mawlānā Mubārak Šāh sur le Kitāb al-Adwār (de Šafiyu-d-Dīn 'Abdu-l Mūmin Ibn Fāhīr al-'Urmawī) » (XIV^e siècle après J.-C.), article quinzisième, « Effets des notes musicales (Ethos) », in : ERLANGER, Baron R. d', **La Musique Arabe**, t. troisième, deuxième partie, pp. 547 et 548.

musicien⁸⁰⁰. Le motif des trois airs dans l'espace indo-européen ne semble pas être un énoncé trifonctionnel⁸⁰¹ récurrent, il y participe seulement dans le cadre de la première fonction, sauf pour le cas de Craiftine, où chaque air est associé à une idée fonctionnelle. De même, dans ce court récit, le luthiste Fariabi joue au sein de la cour, sur le sofa du sultan et meurt après avoir (ce qui est peut-être une façon de dire qu'il meurt « d'avoir ») quitté cette cour. De plus, la fin du texte indique que la mémoire de Fariabi est entretenue par le fait qu'il se soit fait oublier personnellement, tout en laissant les traces de ses actes. La tripartition n'est donc pas systématisée dans ce texte, mais les symboles habituels de la première fonction y sont assez profondément marqués : la première fonction devient l'unique fonction et la structure disparaît.

L'idée que la triade rire-pleurs-sommeil est empruntée aux Indo-Européens, et que son corrélat structurel tel qu'il apparaît dans la culture arabe est une forme détachée des trois fonctions, est renforcée.

L'étude des variantes aberrantes issues des textes musulmans montre que la reprise des éléments structurels par les rédacteurs et les compilateurs de la Genèse peut résulter de l'inconscient. La preuve en est que chez des voisins proches des Sémites, chez les Arabes musulmans, la structure a disparu, mais certains symboles ont subsisté.

⁸⁰⁰ L'origine turque n'est qu'une hypothèse parmi d'autres. Plus largement, il est possible que le mytheme des trois airs, s'il est bien d'origine indo-européenne, ait pénétré en Egypte sous la dynastie des Mamelouks, qui régnaient sur l'Egypte et la Syrie entre 1250 et 1517 et qui recrutaient des esclaves militaires aux frontières du monde islamique : en plus de la Turquie, les Mamelouks faisaient venir des hommes d'Afrique subsaharienne, mais surtout d'Europe de l'Est, d'Anatolie, du Caucase (Grecs, Arméniens et Circassiens), et aussi d'Inde. A partir de 1382, ils firent surtout appel aux Tcherkesses. Il existe donc plusieurs vecteurs possiblement impliqués dans la transmission du mytheme jusqu'en Egypte. Voir STEPHEN HUMPHREYS, R., « Mamlūk », p. 68 et DENOIX, S., « Mamelouk ».

⁸⁰¹ D'ailleurs, d'autres triades d'airs musicaux (dans un traité arabe du X^e siècle de notre ère sur la musique) sont par exemples formées avec les notions de plaisir, passion et imagination, ou bien de joie, tristesse et prière ou dialogue : Al-Fārābī Abū n-Naṣr Muḥammad Ibn Muḥammad Tarḥān Ibn Uzlāg, « Grand traité de la Musique », *Kitābu l-Mūsīqī al-Kabīr*, « livre de l'introduction, premier discours », in : ERLANGER, Baron R. d', **La Musique Arabe**, t. premier, pp. 13 à 16 et 20. Voir aussi FARMER, H. G., « The Influence of Music: From Arabic Sources », p. 101, qui cite Al-Kindī lorsqu'il regroupe les compositions sous trois catégories, certainement empruntées aux Grecs : le *qabḍī* (triste), le *bustī* (gai, délicieux) et le *mu'tadīl* (medium, excitant la vénération, l'honneur, la beauté et la prière noble).

II. 12. i. m. Commentaire du Livre de la Genèse de Martin Luther

Nous avons tenu à examiner la position de quelques commentateurs protestants modernes : Martin Luther, Jean Calvin et Dietrich Bonhoeffer. Nous ne les considérons pas comme des variantes et nous n'utilisons pas le qualificatif « aberrant », car ces textes ne sont pas du même genre littéraire. Ils ne témoignent pas d'une volonté de réécrire le mythe, mais de l'expliquer. Cette démarche pourrait donner lieu ou pas à des témoignages de conservation de structures trifonctionnelles⁸⁰². Néanmoins, notre position vis-à-vis de ces textes modernes est de considérer qu'ils témoignent plus de ce que des lecteurs modernes y ont inséré que de ce que les auteurs du texte biblique avaient voulu y mettre. Nous les envisageons comme des paratextes. Ce choix est justifié par le fait que les commentaires que nous allons lire se basent sur le texte reçu de la Genèse.

Commençons par citer le *Commentaire du Livre de la Genèse* de Martin Luther, écrit peu avant le milieu du XVI^e siècle :

« A Hénoch naquit Irad ... / Irad engendra Méhujaël ... / Méhujaël engendra Méthusaël ... / Méthusaël engendra Lémec ... / Et Lémec prit deux femmes : / le nom de l'une était Ada, le nom de l'autre Tsilla ... / Ada enfanta Jabal, qui fut le père de ceux qui habitent / sous les tentes, et des bergers ... / Le nom de son frère était Jubal : il fut le père de ceux qui jouent / de la cithare et du chalumeau ... / Tsilla, elle, enfanta Tubal-Caïn, qui fut ouvrier / dans tout l'art de l'airain et du fer / La sœur de Tubal-Caïn était Naama.

... Voilà donc la lignée caïnite. Elle s'accroît à l'infini, et c'est pourquoi Moïse en arrête ici le compte.

S'il ne se borne pas à indiquer les noms, mais rappelle aussi ce que furent l'œuvre et les travaux de chacun, ce n'est pas parce que la terre était maudite pour eux, et qu'ils étaient donc contraints d'exercer d'autres métiers, comme le veut l'opinion juive qu'il faut rejeter. A l'en croire, les caïnites auraient dû se procurer leur nourriture par d'autres moyens que l'agriculture, les uns se faisant bergers, les

⁸⁰² Ni Martin Luther ni Jean Calvin n'ont précisé qu'il fallait considérer les trois fils de Lémek comme formant un tout autonome, il nous est donc difficile d'intégrer leur propos dans notre tableau de synthèse proposé en annexe. En revanche, le commentaire de Dietrich Bonhoeffer nous permet de proposer une répartition qui n'est pas trifonctionnelle au sens original et indo-européen, mais qui pourrait s'apparenter à une structure en trois fonctions.

autres travaillant l'airain, et d'autres encore s'adonnant à la musique, tout cela pour acheter aux descendants d'Adam le blé ainsi que tous les fruits de la terre nécessaires à leur alimentation. Mais si les caïnites avaient été acculés à la famine, ils en eussent oublié de faire de la musique...

Au contraire, la découverte de la musique et l'effort qu'ils firent pour inventer d'autres arts prouve qu'ils avaient en abondance tout ce qu'il faut pour vivre. Ainsi orientés, ils ne se contentaient sans doute pas d'aliments grossiers, comme le faisaient les descendants d'Adam : ils entendaient dominer... en hommes ingénieux qu'ils étaient. Je crois néanmoins qu'il y en eut un certain nombre qui passèrent à la véritable Eglise et suivirent la religion d'Adam. Cette lignée des hommes impies – ou de la fausse Eglise – telle que Moïse la décrit, et qui précéda le déluge, est toujours semblable à elle-même et elle le restera jusqu'au déluge de feu. « Car les enfants de ce monde sont plus prudents... que les enfants de la lumière. » C'est pourquoi ils font avancer leurs affaires, ils acquièrent des richesses, des honneurs, le pouvoir. Pendant ce temps, la véritable Eglise gît dans le mépris, dans les vexations, sous l'oppression, excommuniée, etc. »⁸⁰³

Martin Luther était au courant de l'interprétation juive qui fait de la terre au temps de Lémec un endroit maudit, simplement bon à être enfoui sous les eaux du déluge. Il rejette cette interprétation. Il préfère penser que si les êtres humains avaient le temps de faire de la musique, c'est que leur situation n'était pas si mauvaise ; il pense malgré cela que les hommes vivant avant le déluge n'étaient qu'impies et qu'ils allaient souffrir le déluge de feu. Ceci constitue une interprétation utilitariste et rares seront ceux qui soutiendront qu'un peuple affamé ne s'exprime par de la musique qu'après avoir reçu à manger : l'origine du blues, du hip-hop, du reggae, des Negro Spirituals, des chants de bagnards ou de toute forme de musique revendicatrice offre de nombreux exemples. Au contraire, l'expression musicale relève de la culture et échappe aux vols commis contre tout peuple opprimé, elle trouve même dans l'oppression une raison de se revivifier.

Martin Luther voyait chez les Caïnites déjà l'instinct de domination et l'orientation que certains pourraient prendre vers l'Eglise véritable. La conclusion du commentaire de Luther sur ce passage correspond à la distinction entre l'Eglise

⁸⁰³ LUTHER, M., *Œuvres*, t. XVII, pp. 254 et 255.

véritable et tout ce qui s'y oppose. Dans ce sens, Martin Luther utilise le texte de la Genèse pour justifier une position qui lui est propre.

Il avait mis en relation le fait de pratiquer le commerce et de jouer de la musique dans le sens où ces deux activités permettent une forme de survie ou au moins un apport alimentaire. Ceci montre qu'il était sensible à la relation entre les conditions socio-culturelles dans lesquelles vivait un groupe donné et les manifestations de ce même groupe au niveau culturel. Il appliquait une réflexion quasi ethnographique à un texte mythologique.

Rien n'est repris au sujet de l'harmonie (ou du chaos) que pouvait susciter une telle organisation des activités humaines. Ce n'est pas une condamnation en bloc d'un état de perdition, ce n'est pas la mise en valeur d'un mode d'existence sociale ou religieuse, mais la lecture du texte est à la fois très littérale et très concrète : elle ne relève pas du langage mythique.

Le réformateur allemand ne commente que la musique en elle-même et ne glose pas les instruments de musique, il nous est donc difficile de prolonger la réflexion. De plus, au temps de Luther, il existait une certaine ressemblance iconographique entre Youbal et Pythagore, tous deux étudiant la musique au moyen d'enclumes et de marteaux⁸⁰⁴. Tout ceci n'a pu que rendre flou (sinon inexistant) le symbolisme trifonctionnel relatif à Youbal.

II. 12. i. n. Commentaire de Jean Calvin

Le commentaire de Jean Calvin sur la Genèse a été publié en 1554, alors que son auteur vivait à Genève. En voici l'extrait relatif à la descendance de Lémek :

« JABAL QUI FUT PÈRE DE CEUX QUI HABITENT DANS LES TENTES. Parmi les maux qui sont sortis de la famille de Caïn, Moïse fait mention de quelque bien qui y a été mêlé. L'invention des arts et autres choses qui servent à l'usage commun et à la commodité de cette vie est un don de Dieu qui n'est pas à mépriser et une vertu digne de louange. C'est merveille que cette nation qui s'était départie de toute intégrité ait été excellente en telles grâces par-dessus tous les autres qui sont issus d'Adam. Quant à moi, j'interprète que Moïse a nommément parlé des arts qui ont été inventés en la famille de Caïn, afin que nous sachions que Dieu ne l'a

⁸⁰⁴ GUICHAROUSSE, H., « Martin Luther dans la Culture Musicale de son Temps... », pp. 70 et 71.

pas maudit au point qu'il n'ait encore répandu quelques dons et grâces en sa postérité. Car il est bien probable que les esprits des autres n'ont pas cessé, mais qu'il y a eu parmi les enfants d'Adam des gens ingénieux et industrieux qui se sont exercés à trouver et entretenir les arts. Mais Moïse magnifie expressément cette bénédiction de Dieu qui restait en cette nation, laquelle eût autrement été stérile et vide de tous biens. Sachons donc que les enfants de Caïn ont été privés de l'Esprit de la régénération, de telle manière toutefois qu'ils ont eu des grâces qui sont bien à priser.

Comme l'expérience de tous les âges le montre, Dieu a toujours jeté quelques rayons de sa lumière sur les incrédules quant au maintien en la vie présente, et aujourd'hui nous voyons comment il y a des dons excellents de son Esprit qui sont répandus sur tout le genre humain. Même les arts et les sciences libérales nous sont venus de gens profanes. Nous sommes contraints de rapporter à eux l'astronomie, la médecine, l'ordre politique et autres parties de la philosophie. Il n'y a point doute que Dieu ne les ait ainsi libéralement enrichis d'excellentes grâces, afin que leur impiété eût d'autant moins d'excuse. Mais il nous faut émerveiller des richesses que Dieu a répandues de sa grâce sur eux, de telle sorte que nous estimions beaucoup plus la grâce de la régénération par laquelle il nous déclare qu'il nous a spécialement élus.

Bien que l'invention de la harpe et autres instruments de musique serve plutôt à la volupté et aux délices qu'à la nécessité, toutefois il ne la faut pas tenir pour entièrement superflue et elle mérite encore moins d'être condamnée. Il est vrai qu'il faut condamner la volupté qui n'est point conjointe avec la crainte de Dieu et l'utilité commune de la compagnie des hommes, mais la musique est de telle sorte qu'elle peut être appliquée aux offices de piété et profiter aux hommes, pourvu que les allèchements vicieux en soient ôtés, et aussi la vaine délectation qui retire les hommes de meilleur exercice pour les occuper à la vanité. Au reste, encore que nous concédions que l'invention de la harpe n'est pas fort louable, c'est chose bien notoire que l'utilité des arts mécaniques s'étend bien loin, comme des forgerons, charpentiers et autres. En somme, Moïse a voulu, à mon jugement, enseigner que cette nation-là a fleuri en diverses et excellentes grâces, afin qu'elle fût inexcusable et eût des témoignages évidents de la bonté divine envers elle.

Jabal est appelé père de ceux qui habitent dans les tentes, parce qu'il a été le premier inventeur de cette commodité que les autres ont imitée. »⁸⁰⁵

En préambule à cet extrait de commentaire, Calvin nous prévient qu'il ne faut pas oublier le fait que les arts sont des dons divins, parfois même octroyés à des « profanes ». Calvin utilise un langage moralisateur, sentencieux et non pas mythologique, tout comme Luther. Mais Calvin a bien senti qu'il ne pouvait pas laisser ses considérations sur la musique de côté. Pour lui, la musique n'a d'utilité que si elle sert au culte de Dieu, au service de la parole ; la musique est vaine en dehors du culte, et même en son sein lorsqu'elle n'est que musique, sans intérêt pour la prédication. Ainsi, toute expression artistique est conditionnée par son caractère religieux.

Ces propos peuvent paraître choquants : le réformateur ne reconnaît pas d'intérêt à la création artistique, au sens où nous l'entendons de nos jours. Il n'y a pas de génie, il n'y a pas besoin de recherche, il n'y a que don d'origine divine, à prendre ou à laisser. Nous retrouvons donc un lien avec ce qui représente la première fonction, tout en retenant que ce lien ne peut être suffisant à lui seul pour établir une première fonction d'un système trifonctionnel.

Tubal-Caïn ne peut pas être rattaché à la deuxième fonction parce qu'il est présenté dans la traduction plus comme un artisan qui fabrique des outils que comme un forgeron produisant des armes. Nous ne pouvons pas considérer que la lecture du récit de la descendance de Lémek par Jean Calvin démontre une sensibilité à la structure trifonctionnelle.

Ce commentaire rend compte d'une autre façon de considérer la musique dans son aspect moral : la harpe⁸⁰⁶, malgré ce qu'en font les êtres humains, est donnée par la divinité au même titre que les arts techniques. Ainsi, Calvin se contentera de l'accepter tout en déplorant que les adeptes des plaisirs de la musique courent un grand risque. Il avouera aussi qu'il est possible de purger la musique de ce qui la rend désirable, afin qu'elle serve à l'exercice de la piété.

⁸⁰⁵ CALVIN, J., *Commentaires de Jean Calvin sur l'Ancien Testament*, pp. 93 et 94 pour la traduction du texte et 111 et 112 pour le commentaire.

⁸⁰⁶ Au sein de son commentaire, Calvin ne reprend que la harpe comme instrument de musique, mais dans sa traduction, il traduit '*ougav* par « orgues ». Ceci s'explique par la traduction latine de la Vulgate donnant *organo*. On comprend mieux alors pourquoi la musique peut rentrer facilement dans le cadre de la question de la liturgie.

La répartition trifonctionnelle n'apparaît pas dans ce commentaire, mais Calvin procède à un développement original : il profite de cette occasion pour construire un morceau de théologie, conforter son idée d'un dieu très puissant et faire des arts les serviteurs d'une religion.

II. 12. i. o. Référence aux fils de Lémek chez Dietrich Bonhoeffer

En réfléchissant sur les relations entre l'Etat et l'Eglise, Dietrich Bonhoeffer se réfère aux trois secteurs d'activité des fils de Lémek, et ceci en vue d'expliquer les deux plus grandes valeurs (ou ordres) du monde social, présentes dès les origines de l'humanité : le mariage et le travail. Certes, le texte que nous citerons n'est qu'une simple allusion au texte de la Genèse, il ne s'agit pas d'un commentaire, mais il est tout de même à l'arrière plan de tout l'extrait.

Nous faisons appel à la réflexion de ce théologien protestant du XX^e siècle afin d'évaluer son utilisation du texte biblique dans le cadre d'un projet bien déterminé et conditionné lui-aussi par les circonstances historiques (Dietrich Bonhoeffer s'était publiquement opposé aux régimes nazi et fasciste). Autrement dit : dans quelle mesure est-il fidèle à ce que nous croyons que l'auteur du texte biblique a voulu nous transmettre ? Voici son texte :

« Ces deux ordres subsistent après la chute, c'est-à-dire tels que nous pouvons les connaître, issus qu'ils sont de la discipline et de la grâce divines, puisque Dieu veut se révéler aussi comme le créateur du monde déchu qu'il laisse subsister en Christ et pour Christ. Dès le début, mariage et travail sont soumis à un mandat divin précis dont il faut s'acquitter dans l'obéissance de la foi en Dieu. Mariage et travail ont donc leur origine propre, qui n'est pas fondée sur les autorités, mais que celles-ci doivent reconnaître en Dieu. Par le mariage, la vie corporelle se perpétue ; des hommes sont engendrés pour la glorification et le service de Jésus-Christ. Cela implique que ce n'est pas la seule procréation qui incombe au mariage, mais aussi l'éducation des enfants en vue de leur obéissance à Jésus-Christ. Les parents sont pour leurs enfants les représentants de Dieu, en tant que ceux qui les ont engendrés et qui les éduquent. Par le travail, un monde de valeurs est créé pour la glorification et le service de Jésus-Christ. Si, comme dans le mariage, il ne s'agit pas d'une création divine *ex nihilo*, nous avons affaire néanmoins à la création de quelque chose de

nouveau, sur la base de la première création ; dans le mariage, ce sont des vies nouvelles, dans le travail, des valeurs nouvelles qui sont engendrées. Le travail comprend tout le domaine qui s'étend de l'agriculture jusqu'à la science et à l'art, en passant par l'économie (voir Genèse 4, 17 et suivants). Ainsi le mariage et, avec lui, la famille, le travail et, avec lui, la vie économique, culturelle, scientifique et artistique, ont, à cause du Christ, leur droit propre. Cela signifie qu'en ce qui concerne ces sphères, les autorités n'ont qu'une fonction régulatrice, non pas constitutive. Le mariage n'est pas conclu par les autorités, mais devant elles. Ce ne sont pas les autorités qui prennent soin de l'économie, des sciences et des arts, mais ceux-ci sont soumis à leur contrôle et dans certaines limites (qu'il est impossible de définir ici) à leur direction. Mais jamais les autorités ne pourront devenir le sujet de ces domaines. Si les magistrats font valoir leur autorité au-delà de leur mission, ils perdront à la longue leur autorité réelle. »⁸⁰⁷

Laissons de côté ce qui est du ressort de l'engagement ecclésial ou de la foi et concentrons-nous sur l'interprétation donnée des expressions du travail, notion qui regroupe toutes les activités allant de l'agriculture à la science, à l'économie et à l'art. Il est déjà intéressant de voir que chacune de ces activités est traitée comme étant une catégorie du travail, ce qui est en partie dû au fait que la société européenne du XIX^e siècle a fait du travail (et de la famille) une valeur constitutive, et Dietrich Bonhoeffer ne fait qu'introduire cette valeur dans une idéologie christo-centrée. Il fait remonter les deux ordres (mariage et travail) à l'époque du premier homme, ce qui leur donne l'importance d'un fait issu de la volonté divine.

D'après notre analyse du texte de la Genèse auquel fait référence Dietrich Bonhoeffer, nous pourrions considérer que pour ce théologien, l'activité de Yabal est l'agriculture, celle de Youbal est la science et l'art et celle de Tubal-Caïn l'économie. Les différences avec le système trifonctionnel sont nombreuses et importantes. Dans le système trifonctionnel :

-le travail (artisanat, commerce) est relatif en général à la troisième fonction, en relation avec le fait qu'il est pourvoyeur de richesse, il n'est pas l'idée qui rassemble le tout ;

⁸⁰⁷ BONHÖFFER, D., *Ethique*, pp. 291 et 292.

-le travail des métaux signale la guerre et non pas l'économie (on sait que la plus grande partie des textes de l'*Ethique* datent de la seconde guerre mondiale, l'auteur était affecté par cette guerre dans sa situation d'écrivain engagé, et nous nous demandons pourquoi il n'a pas fait le lien entre ce qu'il vivait et la possibilité d'utiliser le symbolisme de la guerre par le biais du personnage de Tubal-Caïn) ;

-l'économie est à rattacher à la troisième fonction et pas à la deuxième.

De plus, dans le texte de Dietrich Bonhoeffer, la place de la culture n'est pas précisée (est-elle à mettre en relation avec l'agriculture ou avec la science et les arts ?). En revanche, la compréhension de la première fonction surprend : pourquoi a-t-il fallu mentionner la science ? Nous comprenons parfaitement la mention de l'art, mais la mention de la science n'est compréhensible que si l'auteur a été sensibilisé à la proximité de ces deux concepts dans la première fonction, ou si le système trifonctionnel, limpide comme qu'il l'est, s'est laissé percevoir par morceaux lors de réflexions intuitives. Ceci démontre le succès de l'idéologie trifonctionnelle : elle répond à une logique et se déduit facilement.

Dietrich Bonhoeffer adapte le texte biblique à son monde et ainsi, le *kinnor* et le *'ougav* deviennent des symboles de la science et de l'art, le nomadisme et l'élevage deviennent l'agriculture et le travail des métaux l'économie. Plus loin dans son texte, il néglige l'agriculture et insère la culture.

La lecture de Bonhoeffer est instructive dans le sens où il avait pris le texte biblique comme étant symbolique et requérant une interprétation actualisée. Il ne s'intéresse pas à la façon dont le texte original est structuré ni de ce que ce texte transmet en ce qui concerne les origines mythiques de la civilisation. Il utilise le texte de la Genèse pour soulever les problèmes auxquels il est confronté dans son propre monde. Les notions qu'il avait prises comme des exemples ne formaient pas pour lui un système à la fois clos et complet.

Dietrich Bonhoeffer utilise surtout la triade des fils de Lémek comme s'il voulait la prendre à son compte pour soutenir une opinion déjà établie ; cela le conduit à regrouper sous le concept « travail » ce qui va de l'agriculture à la science et par conséquent, il n'explique rien des réalités sociologiques de son temps. Cependant, le théologien nous offre une interprétation moderne, influencée par les événements historiques, plus conceptuelle que symbolique, où les symboles originaux ont été soit volontairement détournés, soit inconsciemment incompris.

II. 12. i. p. Conclusion

Les éléments suivants ont été remarqués :

-Les textes juifs de référence et leurs paraphrases évoquent la répartition trifonctionnelle sans prendre position à son sujet, ne condamnent pas nommément les représentants des trois fonctions et n'arrivent pas à trancher la question de la famille des instruments dont joue Youbal.

-Les commentaires juifs abandonnent (intentionnellement ou pas) la présentation trifonctionnelle, ils dévalorisent les descendants de Lémek pour donner la raison du déluge et utilisent la symbolique péjorative des instruments à vent. Ces deux premières catégories (textes de référence et commentaires juifs) accordent une place variable à Naama, mais ce sont les seuls textes antiques qui la mentionnent de manière à la rendre identifiable. La présence d'un(e) (ou de plusieurs) musicien(ne(s)) supplémentaire(s) n'est pas étonnante dans la mesure où la présentation trifonctionnelle est ignorée, elle est même une manifestation de cette divergence d'interprétation.

-Les textes chrétiens (le récit de Gérard de Nerval inclus) reprennent les éléments nécessaires à la tripartition, même si le système ne fonctionne jamais à merveille, voire pas du tout. L'attachement au texte canonique chez les premiers réformateurs est tel qu'il supprime toute attention accordée à une idée particulière et cet attachement est aggravé par une lecture très dogmatique ou moralisante du texte, sans aucune préoccupation de l'ordre de l'histoire des religions (et pour cause) ni prise en compte des éléments intertextuels. Les trois fils de Lémek sont très mal vus et appartiennent au monde des damnés. Chez Bonhoeffer, la théologie se libère et le texte sert à interpréter une réalité actuelle, il est alors détourné. L'étude des utilisations modernes du texte biblique nous prouve que la structure trifonctionnelle est complètement absente des références intellectuelles conscientes ou inconscientes de cette époque. Excepté dans les commentaires modernes, Youbal joue toujours et uniquement des instruments à cordes⁸⁰⁸.

-Les traditions de l'islam réfutent la répartition trifonctionnelle, n'apprécient guère la lignée caïnite et ne limitent pas les instruments de musique à la famille des

⁸⁰⁸ Il est intéressant de mentionner MOÏSE DE KHORENE, *Histoire de l'Arménie*, I, 4, p. 110, qui juge inutile de mentionner les trois descendants de Lémek ; il passe en effet dans sa présentation généalogique de Lémek à Noé.

cordes. Par ailleurs, elles donnent des interprétations aussi différentes qu'intéressantes du mythe de Lémek. Des traces de symboles, relatifs à chacune des fonctions dans le schéma trifonctionnel indo-européen, subsistent dans les traditions de l'islam.

-Des théologiens protestants ont utilisé le texte de la Genèse sans montrer qu'ils auraient pu être attentifs à la structure trifonctionnelle.

Si, dans les textes sur Lémek et sa descendance, aucune structure trifonctionnelle n'est développée, cela constitue un argument en faveur de l'hypothèse de Georges Dumézil, selon laquelle cette structure est une spécificité indo-européenne : les différents lecteurs et commentateurs n'ont pas su ou n'ont pas voulu la recevoir telle quelle, ils ont préféré adapter le fond sous une forme différente.

Aucune version, jusqu'à présent, ne permet de dire avec certitude qu'il existe un héros trifonctionnel musicien chez les Sémites. La généalogie des origines a souvent été reprise et offre des versions très variées, mais il est très difficile de lier ces versions les unes aux autres sur le plan de l'histoire des idées. En revanche, il est apparu que la généalogie a une existence propre en dehors du cadre trifonctionnel et il n'est pas à exclure qu'elle constitue une source littéraire indépendante et plus ancienne que l'idéologie trifonctionnelle. Reste à savoir si la mention de la musique est relative à l'une ou l'autre des sources, indo-européenne et trifonctionnelle ou sémitique et généalogique.

Nous pouvons convoquer un paragraphe de Paul Ricœur pour éclairer toute cette étude de l'histoire des fils de Lémek : « [...] Si l'on considère de ce point de vue la suite constituée par les récits babyloniens du déluge, par le déluge biblique et par la chaîne des réinterprétations rabbiniques et christologiques, il apparaît tout de suite que ces reprises figurent l'inverse du bricolage ; on ne peut plus parler d'utilisation des restes dans des structures dont la syntaxe importait plus que la sémantique, mais de l'utilisation d'un surplus, lequel ordonne lui-même, comme une donation première de sens, les intentions rectificatrices de caractère proprement théologique et philosophique qui s'appliquent sur ce fond symbolique. Dans ces suites ordonnées à partir d'un réseau d'événements signifiants, c'est le *surplus* initial de sens qui *motive* tradition et interprétation. C'est pourquoi, il faut parler, dans ce cas, de régulation sémantique par le contenu et non pas seulement de régulation

structurale comme dans le cas du totémisme. »⁸⁰⁹ Ce que Paul Ricœur pense des textes du déluge est également applicable aux textes généalogiques qui le précèdent dans la *Bible*. Ainsi, lorsque le héros civilisateur disparaît au profit d'une morale dirigée contre la musique, lorsque les trois fonctions disparaissent, ce n'est pas forcément au détriment du sens : une nouvelle signification se déploie, en plus d'une réorganisation, parfois intégrale, de la structure trifonctionnelle, au risque de perdre cette structure (parmi d'autres structures présentes dans le texte hébreu et dans chaque témoin littéraire de cette mythologie).

En fin de compte, il faut envisager que la structure tripartie, telle qu'elle se trouve dans le texte biblique, n'a eu un auditoire réceptif que dans un certain contexte de lecture et de diffusion, qui peut se limiter au milieu de rédaction. Dans cette perspective, il devient un peu plus probable, mais cela reste encore du domaine de l'hypothèse, que ce milieu de rédaction puisse être apparenté aux exilés de Babylone.

⁸⁰⁹ RICŒUR, P., « Structure et Herméneutique », p. 614.

II. 12. ii. David

Le cas de David est très différent de celui des fils de Lémek : il ne s'agit que d'un seul personnage présentant les trois aspects fonctionnels ; son histoire s'étend sur plusieurs livres et l'évocation de ses fonctions se déploie tout au long d'un macro-récit, au contraire des quelques versets qui constituaient le cas analysé précédemment. Ainsi chaque fonction se décèle dans plusieurs expressions au fil du texte.

La source la plus importante (le texte biblique) offre une présentation originale, dans le sens où les autres sources ne sont que des sommaires élogieux et non pas des récits de type épique. Les arguments pour entamer une étude sur la structure trifonctionnelle supposée de la présentation de David sont évidents : il fut roi d'Israël et jouait du *kinnor* ; il a abattu Goliath et mené des batailles à la tête de ses troupes ; il était berger⁸¹⁰. Même G. Dumézil s'était posé la question de savoir si le personnage de David avait été construit sur un schéma trifonctionnel ; il y avait répondu par la négative, mais sans vraiment donner des arguments clairs pour se justifier⁸¹¹. Ces trois points importants sont aussi les plus connus au sujet de David. Simplicité séduisante, clarté de l'énoncé, parfait fonctionnement de la tripartition, parfait exemple du héros trifonctionnel musicien non indo-européen : tout est là pour susciter le soupçon, voire le doute sur la solidité de l'hypothèse. Une mise en question s'impose, tous les éléments doivent être évalués successivement.

Il ne faut pas se contenter de maigres souvenirs pour travailler un sujet ; mieux vaut tout reprendre sans idée préconçue, en ne privilégiant ou en ne négligeant aucun fait mentionné dans les Livres de Samuel et des Chroniques, avant de rebondir sur le Psaume 151 et sur le *Livre des Antiquités Bibliques*, pour terminer enfin par les traditions islamiques. Aucune position – acceptation ou refus de l'hypothèse de la tripartition appliquée à David – ne sera *a priori* préférée. Si nous sommes amené à considérer David comme trifonctionnel, il nous faudra démontrer si c'est grâce à de courtes assertions éparses, ou bien si c'est parce qu'au projet littéraire présidait la

⁸¹⁰ Voir par exemple JACOB, E., *L'Ancien Testament*, p. 51, qui se rapproche d'une présentation trifonctionnelle en décrivant David d'après l'ordre chronologique comme berger, guerrier et musicien-poète. Un simple test, que nous avons mené auprès de proches (entretenant des liens avec les textes bibliques), tend à montrer que ce nous signalons ici constitue le socle de l'histoire de David.

⁸¹¹ DUMEZIL, G., *L'Héritage Indo-Européen à Rome...*, p. 240, chapitre V, « Pro Domo » et « L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens et la Bible », pp. 104 et 105, note 2, où l'auteur compare David (qui reste berger après son onction et tue Goliath avec du matériel de berger) à Romulus (qui enchaîne les fonctions successivement et sans les mélanger).

volonté de bâtir un récit trifonctionnel, un peu à l'image des épopées nationales indo-européennes.

D'après A. Yadin⁸¹², le combat de David et Goliath a ses sources dans les récits homériques des duels, avec des correspondances convaincantes entre David, Hector et Patrocle et Saül et Achille. Une analyse détaillée de l'armure de Goliath amène l'auteur à penser que la description du combat se base sur une tradition épique grecque, certainement volontairement utilisée, peut-être assumée, voire explicitement revendiquée, étant donné les incohérences textuelles (Goliath est tué deux fois : une première fois par David en 1 Samuel 17, 51, puis par Elhanân en 2 Samuel 19, 21). Le vecteur philistin n'est pas à négliger dans le processus de contamination culturelle. Le fait est que des comparaisons sont possibles et donc des influences décelables, c'est bien cela qui nous intéresse, puisque cela justifie notre hypothèse de base : David est une construction idéologique et littéraire utilisant des matériaux préexistants et étrangers et parmi ces matériaux pourrait se trouver la structure trifonctionnelle indo-européenne.

Par ailleurs, nous pourrions imaginer d'autres structures prenant en compte David, puisqu'Israël et Juda n'ont connu que trois rois en commun (Saül, David et Salomon), mais ces trois rois ne forment pas de structure trifonctionnelle. Une autre question se pose quant à la possibilité d'intégrer Salomon dans une structure trifonctionnelle : c'est lui et non pas David qui construit le Temple de Jérusalem, c'est un poète et un sage, qui a aussi pratiqué une certaine forme de combat pour se débarrasser de ses ennemis (1 Rois 2) et qui réussit à accumuler une richesse mémorable et enviée. Salomon profite en outre d'une relation particulière avec les trois fonctions de David, puisqu'il est le fils de Bethsabée, objet de la convoitise de David et symbole de son péché de troisième fonction. Ces éléments ne semblent pas pour autant fonctionner dans un système clos. Enfin, si nous devons absolument intégrer Salomon dans un système trifonctionnel, il faudrait évaluer la possibilité de faire un couple antithétique David-Salomon à l'image de Mitra et de Varuna⁸¹³ : David serait alors un Varuna et Salomon un Mitra, mais là encore, la comparaison deviendrait rapidement inadéquate puisque le couple Mitra-Varuna est confiné dans la première fonction et d'autres dieux tiennent les deux autres fonctions et que le

⁸¹² YADIN, A., « Goliath's Armor and Israelite Collective Memory ».

⁸¹³ DUMEZIL, G., *Mitra-Varuna...*, p. 85 : Mitra est « le souverain sous son aspect raisonnant, clair, réglé, calme, bienveillant, sacerdotal et Varuna est le souverain sous son aspect assaillant, sombre, inspiré, violent, terrible, guerrier. »

couple David-Salomon, limité ou enfermé dans la première fonction, ne formerait alors pas un système trifonctionnel. Néanmoins, nous pensons qu'il serait tout à fait profitable d'approfondir l'étude sur les relations entre Salomon et l'idéologie trifonctionnelle⁸¹⁴. Ici, nous nous concentrerons sur David et Salomon ne sera pas indispensable pour prouver que David est concerné par la trifonctionnalité.

Ainsi, nous vérifierons si la première impression d'un David trifonctionnel à lui seul trouve pour la conforter des arguments solides et dans quelle mesure nous pourrions le comparer à d'autres héros ou dieux indo-européens au-delà de la simple structure tripartie. Il faudra pour cela mener les recherches sur deux niveaux : déceler les triades particulières et par la suite, si possible, en dégager la structure tripartie générale au sein du cycle littéraire de David.

Il convient de considérer le cycle de David dans les Livres de Samuel indépendamment de celui du premier Livre des Chroniques, même si nous avons choisi de mettre en évidence les correspondances dans le tableau présenté en annexe.

II. 12. ii. a. Le personnage de David est-il explicitement trifonctionnel ? L'exemple de l'oracle de Nathan

Prenons un extrait apparemment trifonctionnel sur David dans les Livres de Samuel : l'oracle de Nathan, en 2 Samuel 7, 8 à 17⁸¹⁵. C'est un texte complexe, repris en 1 Chroniques 17, 7 à 15, moins les vv. 14b et 15c de 2 Samuel. Tout, dans cet oracle, peut rentrer en relation avec l'une des trois fonctions. Nous pourrions même être tenté de présenter une structure trifonctionnelle de la façon suivante :

I / YHWH donne un grand nom à David ;

II / YHWH élimine les ennemis de David ;

III / YHWH prend David alors qu'il s'occupe du troupeau.

Mais le grand problème est que l'auteur des Livres de Samuel ne semble pas avoir rédigé son texte de façon à montrer que telle était son intention. Les fonctions sont énumérées dans tous les sens et ne sont pas homogènes, aucune triade n'est explicitement formée. Pour montrer cela, regardons de façon linéaire comment sont

⁸¹⁴ Nous remercions Michel Adiche, avec qui les nombreuses discussions ont pu déboucher sur ce genre de réflexion.

⁸¹⁵ Nous joignons à la fin de nos annexes une proposition de traduction, un tableau d'analyse littéraire et une mise en lumière des éléments hypothétiquement trifonctionnels de cet oracle.

présentés les symboles qui pourraient faire référence à chacune des fonctions telles que nous les connaissons dans le monde indo-européen (les chiffres entre parenthèses indiquent les versets) :

- I : YHWH Sabaoth (8a),
- III : pâturage, troupeau de petit bétail (8a),
- I : chef (8b),
- III : peuple (8b),
- I : YHWH (sous-entendu, 9a),
- II : suppression des ennemis (9a),
- I : grandeur du nom (9b),
- III : lieu d'habitation, peuple, installation, plantation (10a),
- II : peur (10a),
- II : fils de méchanceté, oppression (10b),
- I : mise en ordre des juges (11a),
- III : peuple (11a),
- II : repos et ennemis (11a),
- I : maison, YHWH (11b),
- III : père (12a),
- I : élévation (12a),
- III : descendance, entrailles (12a),
- I : établissement du règne (12b),
- I : maison, nom, établissement du trône et règne (13),
- III : père, fils (14a),
- II : punition, bâton, coups (14b),
- I : fidélité, maison, règne, fermeté, trône, solidité (15 et 16).

Ainsi, nous voyons qu'il est impossible d'envisager une analyse structurelle fondée de l'oracle de Nathan d'après le schéma trifonctionnel.

Des découpages de ce texte ont bien été tentés⁸¹⁶, mais là encore, sur quoi se baser ? Le sujet grammatical ? Les temps des verbes ? Le sujet traité ? Faut-il favoriser un découpage par triade (alors que ce ne semble pas être le projet de

⁸¹⁶ HERTZBERG, H. W., *I & II Samuel, A Commentary*, pp. 285 à 287 ; CAQUOT, A. et DE ROBERT, P., *Les Livres de Samuel*, pp. 421 et 422.

l'auteur) ? L'étude de l'oracle fait apparaître que sa structure est complexe et qu'elle se déploie sur plusieurs niveaux. Aucune des structures décelées n'indique une volonté explicite de faire apparaître une référence à un schéma trifonctionnel. Même si une idée trifonctionnelle a pu présider à une tradition reprise par l'auteur de l'oracle de Nathan, ce dernier n'a pas voulu la mettre en évidence.

Nous ne pensons pas que l'oracle de Nathan comporte des éléments de chaque fonction sans que cet oracle ait aucun lien avec la répartition trifonctionnelle. Ce n'est pas une coïncidence telle qu'on pourrait la trouver en Amérique précolombienne, en Afrique subsaharienne ou en Australie ; nous ne pouvons pas ignorer les traces de trifonctionnalité qui ont été mises en évidence par l'étude intertextuelle en lien avec cet oracle. Ainsi, nous pensons que ce texte, dans son état final, ne peut pas être tenu pour trifonctionnel, mais nous devons supposer qu'il est basé sur une tradition trifonctionnelle que l'auteur a adaptée, ou que le texte a subi plusieurs remaniements⁸¹⁷ dont témoigne le paradoxe suivant : les éléments structurels trifonctionnels sont présents, et eux-seuls le sont, mais ils ne font pas un système ; c'est un fouillis de symboles qui ne sont pas cohérents et ne forment pas de structure comparable à celle sur laquelle l'auteur a pu se baser.

II. 12. ii. b. Triades fonctionnelles dans les Livres de Samuel

Nous devons faire l'analyse du personnage de David en recensant tous les endroits du texte qui pourraient contenir une formulation trifonctionnelle. Commençons donc par définir les critères qui ont présidé à nos choix⁸¹⁸, puis par relever les triades parsemées tout au long du récit des Livres de Samuel :

-ces triades sont centrées autour d'une notion particulière, ou d'un évènement, relatifs à l'histoire de David et la présence de ce centre d'interprétation fait de chaque triade un système trifonctionnel, la présence de ce centre d'interprétation est, de plus, une condition indispensable pour que nous puissions parler de système ;

-les triades sont condensées sur quelques versets, tout au plus une péricope ;

⁸¹⁷ PISANO, S., « 2 Samuel 5-8 et le Deutéronomiste... », pp. 253 à 260.

⁸¹⁸ Les mêmes critères ont prévalu pour notre analyse de David dans le cycle des Chroniques.

-souvent, elles participent à l'élaboration plus générale du personnage de David et font avancer l'intrigue en parallèle avec l'idée des rédacteurs de mettre en avant la notion et le besoin de la royauté.

Ce que nous présentons ci-dessous ne regroupe que les éléments les plus convaincants de toute une liste que nous avons systématisée dans notre tableau joint en annexe. Ces éléments ont été rassemblés de façon à formuler l'hypothèse qu'ils forment une structure trifonctionnelle. A la lecture du cycle de David, ces éléments paraissent noyés dans un grand nombre de références aux trois fonctions. Nous les présentons en ne regroupant les fonctions dans leur contexte étroit que lorsqu'elles sont bien au nombre de trois (nous ne citons que les éléments qui se structurent au sein d'une triade fonctionnelle, nous négligeons ainsi ce qui relèverait en soi d'une certaine fonction, mais qui ne trouverait pas de répondant dans la mention de l'une ou l'autre fonction – ou des deux autres –) :

A) 1 Samuel 16, 18 et 19 : première description de David par l'un des serviteurs de Saül : c'est un héros complet :

- I / YHWH est avec David ;
- II / il est combattant et guerrier ;
- III / il est berger et d'une grande beauté.

B) 1 Samuel 16, 21 et 23 : premiers moments partagés entre David et Saül, David est à tout point de vue serviteur de Saül, le roi établi :

- I / David se présente devant Saül ;
- II / il porte ses armes ;
- III / il le guérit⁸¹⁹.

C) 1 Samuel 17, 34 à 37 : David justifie devant Saül sa volonté et sa capacité de combattre Goliath, tous les arguments se rejoignent pour que David prenne la charge et la responsabilité du combat :

- I / Saül souhaite à David la protection de YHWH, dont il est déjà certain ;
- II / David annonce qu'il tuera Goliath ;

⁸¹⁹ En ce qui concerne les triades A et B, nous n'avons pas intégré le *kinnor* dans les schémas proposés. Nous ne l'intégrerons que plus tard, lorsque nous aurons établi que nous traitons bien de triades fonctionnelles, comparables aux structures trifonctionnelles indo-européennes.

III / il le fera pour défendre les troupes de YHWH comme il défendait son troupeau contre le lion et l'ours.

D) 2 Samuel 1, 21 : plainte de David, analyse des causes et des conséquences de la bataille de Guilboa, lors de laquelle Saül trouve la mort ; sa mort permettra d'étouffer les contestations face à l'accès de David au trône :

I / le bouclier de Saül n'a pas été oint ;

II / les boucliers des guerriers n'ont pas rempli leur rôle ;

III / les montagnes de Guilboa sont maudites : leurs champs ne seront plus fertiles par manque de rosée et de pluie.

E) 2 Samuel 8, 15 à 18 : première organisation générale à Jérusalem après l'arrivée de l'Arche de l'Alliance et ses premières victoires militaires : l'objectif est de faire un pays à l'image du roi, ou une organisation sociale à l'image d'une idéologie :

I / David organise le pays avec les fonctionnaires du Temple et du palais ;

II / il nomme le chef de l'armée ;

III / il règne sur le peuple entier.

F) 2 Samuel 11 : la triple faute de David :

I / David déplaît à YHWH ;

II / David envoie Urie (le Hittite) se faire tuer à la guerre⁸²⁰ ;

III / il donne un fils à sa femme Bethsabée⁸²¹.

G) 2 Samuel 24, 13 et 14 : trois propositions de punition sont faites à David⁸²² :

I / une peste de trois jours (qui, dans le cas d'une répartition trifonctionnelle, seraient relatifs à la première fonction du fait que la peste sera envoyée par YHWH

⁸²⁰ D'après RÖMER, T. et PURY, A. de, « L'Historiographie Deutéronomiste... », p. 12, c'est un acte contraire « à l'éthique judéo-chrétienne ». *Ibidem*, pp. 50 à 56, les auteurs pensent que la glose racontant l'histoire de David fautif pourrait être attribuée au rédacteur deutéronomiste prophétique, qui aurait écrit entre 580 et 560 en Palestine, voire à Jérusalem ou à Mispas.

⁸²¹ LAMBERT, J., *Le Dieu Distribué...*, p. 92, trouve le péché de première fonction dans le fait que David manque d'atteindre son roi. Nous ne voyons pas vraiment ce qu'il entend par là et proposons un autre fait qui nous semble convenir tout autant.

⁸²² WYATT, N., « David's Census and the Tripartite Theory », livre ses arguments personnels, convaincu que cette péripécie comporte des traits trifonctionnels hérités des Hourrites.

lui-même aux vv. 15 à 17, par l'intermédiaire de son messenger, le *maleak* (מַלְאָךְ).

C'est cette punition que choisira David d'après le v. 14) ;

II / la fuite devant les adversaires pendant trois mois ;

III / une famine qui dure sept années.

Ces triades décrivent David selon des points de vue variés : elles concernent tantôt son état, ailleurs ses actions, puis les prophéties le concernant, ou encore ses regrets ou ses craintes et enfin ses péchés (dans leur réalisation et dans leur conséquence). Faut-il y voir des accidents, des coïncidences ? Ou bien, toutes ces triades se répondent-elles mutuellement pour construire un personnage cohérent ?

Nous pouvons dès à présent établir que le cycle de David débute avec un épisode qui est très important dans l'analyse trifonctionnelle (1 Samuel 16 : il reçoit l'onction, il maîtrise les esprits, il est présent à la cour royale ; il est un combattant, un guerrier, un porteur d'armes ; un berger, un guérisseur, il est beau), à tel point que l'on pourrait penser qu'il s'agit d'un texte programmatique. De même, le cycle de David se termine par un récit comprenant une triade fonctionnelle (2 Samuel 24 : proposition des trois fléaux, choix de David et construction d'un autel). Quel était donc le projet du rédacteur final ? Pouvons-nous y voir une volonté explicite d'écrire ou de réécrire le cycle de David d'après une structure trifonctionnelle ? Plus franchement encore : l'idéologie trifonctionnelle préside-t-elle à la compilation finale du cycle de David ? Nous pensons avoir regroupé suffisamment d'arguments pour pouvoir répondre par l'affirmative : cela se peut.

Est-ce à dire que l'ensemble du récit de l'histoire de David est délibérément structuré de la sorte ? Les éléments trifonctionnels (formant une triade ou non) sont nombreux, parfois épars, mais souvent concordants, ils répondent à un souci narratif. Par la double présentation du relevé des textes où se trouvent les trois fonctions, nous pouvons tout de suite dire que le texte est très riche, ce qui nous pousse d'autant plus à trier toutes ces informations, à les mettre en lien les unes avec les autres et à tester les différentes possibilités d'interprétation.

L'histoire de David n'est pas une description historique simple, elle est fortement influencée par des idées théologiques, politiques et géographiques d'origines diverses dont il faudra tenir compte. De plus, toute l'histoire royale d'Israël est bâtie sur le trône de David et son rappel est incessant, il constitue donc une référence qui n'a pu être que soignée dans son expression. La diversité des

sources pourrait aller à l'encontre l'hypothèse d'une tripartition davidique : chaque expression peut venir d'une source indépendante et n'entretenir aucun rapport avec un projet trifonctionnel. Ceci n'interdit aucunement de supposer que la rédaction finale agence tous ces éléments de façon systématique ou structurale. Il faut absolument tenir compte de cette rédaction finale, qui n'a rien d'anodin et qui a son importance dans le fait que le récit a été accepté dans le canon hébraïque sous cette forme précisément.

II. 12. ii. c. Structuration globale du personnage de David dans les Livres de Samuel

Si nous considérons que l'ensemble du texte de l'histoire de David dans les Livres de Samuel est construit sur un schéma trifonctionnel, nous pouvons établir que chacune des trois fonctions est illustrée de la façon suivante :

I / David est un oint (1 Samuel 16, 13 et 2 Samuel 2, 4 et 5, 3), un musicien qui maîtrise les esprits⁸²³ (1 Samuel 16, 18 et 23 et 19, 9), un proche du roi lors du combat contre Goliath (1 Samuel 17, 37) et un proche du prêtre lors du combat contre les Philistins (1 Samuel 23, 6 et 9), un roi⁸²⁴ apprécié du peuple (1 Samuel 18, 5), qui ramène l'Arche de l'Alliance à Jérusalem (2 Samuel 6, 5 et 12), qui organise le culte et nomme les fonctionnaires (2 Samuel 8, 15 à 18) ; il est un juge (2 Samuel 14, 17), mais aussi un pécheur qui offense son dieu (par une mise à mort injuste d'Urie en 2 Samuel 11, 27, mais surtout par le recensement en 2 Samuel 24, 2 et 10), sa punition consiste en trois jours de peste (déclenchés par l'ange de Dieu : 2 Samuel 24, 13), il expie sa faute par un sacrifice (2 Samuel 24, 25). En somme, David est un roi intègre et volontaire, tout en restant un homme faillible, qui assume ses fautes.

⁸²³ C'est dans ce sens que nous comprenons l'épisode durant lequel David joue pour calmer Saül : il ne s'agit pas de guérir une maladie physique et d'assurer une bonne santé au roi, mais de pouvoir agir sur les esprits, donc d'être performant dans le cadre de la première fonction.

⁸²⁴ Les Livres de Samuel montrent beaucoup d'intérêt pour l'avènement de la royauté en Israël. Après la période des juges, ce sont les rois qui ont la primauté du pouvoir. Le premier roi est Saül, les notices varient sur la façon dont il obtint le pouvoir, mais elles s'accordent sur le fait que sa royauté finira dans l'ignominie. Son successeur sera David, il est donc le deuxième roi : le phénomène serait-il identique à celui observé dans la Genèse (les fils de Lémek n'étant que les deuxièmes représentants de leur fonction) ? Ce phénomène redondant d'une réussite succédant à un échec constitue-t-il une spécificité hébraïque ? De plus, David sera aussi puni par YHWH à cause de ses péchés (meurtre, adultère et recensement) et connaîtra donc la colère divine, tout comme les descendants de Lémek selon la tradition juive.

II / Il est aussi un combattant guerrier (1 Samuel 16, 18), un porteur d'armes (1 Samuel 16, 21), celui qui a tué Goliath (1 Samuel 17, 36, 49 et 50) et d'autres Philistins (1 Samuel 18, 27 ; 19, 8 ; 23, 5 et 2 Samuel 5, 20 et 25), il met en place les responsables de l'armée (2 Samuel 8, 16), mais il envoie le mari de sa maîtresse en première ligne à la guerre pour s'assurer de sa mort (2 Samuel 11, 17). La punition pour le recensement aurait pu se traduire par sa fuite devant ses adversaires pendant trois mois (2 Samuel 24, 13). En somme, David est un soldat valeureux, même s'il a agi une fois par convoitise, en usant de la ruse.

III / Il est enfin un berger (1 Samuel 16, 11, 12 et 19 et 2 Samuel 7, 8), qui défend son troupeau contre les prédateurs sauvages (1 Samuel 17, 34 et 37), un guérisseur (1 Samuel 16, 23 et 19, 9), un pourvoyeur d'aliments (1 Samuel 17, 17 et 18), qui établit le partage des butins (1 Samuel 30, 18 et 19). Il commettra l'adultère avec sa maîtresse (2 Samuel 11, 5). Le pays aurait pu connaître en expiation du recensement sept années de famine (2 Samuel 24, 13). En somme, David est un dispensateur de richesses à différents niveaux, même s'il en est arrivé à l'adultère, assimilable au stupre et à la luxure, en tant que forme exagérée de richesse.

Ainsi, les Livres de Samuel décrivent David comme un personnage au destin exceptionnel, mais restant humain dans ses qualités comme dans ses défauts. La présentation par triades nous prouve qu'il est possible de regrouper trois éléments autour de certains faits, objets ou notions. Ce qui est généralement retenu au sujet de David (qu'il a été roi, soldat et berger) se trouve en réalité plus profondément développé et structuré, puisque chaque fonction trouve un écho dans chacune des autres fonctions.

Les symboles des trois fonctions et le passage d'une fonction à l'autre

Nous avons vu que David était berger (1 Samuel 16, 1 à 13), qu'il devient le porteur d'armes de Saül (1 Samuel 16, 21), qu'il tue Goliath (1 Samuel 17, 38 à 54) et qu'il devient publiquement roi (de Juda en 2 Samuel 2, 1 à 7 et d'Israël en 2 Samuel 5, 1 à 5). L'onction (secrète) octroyée par Samuel intervient très tôt, dès 1 Samuel 16, 13 : elle marque le début et la validité religieuse de l'ascension de

David⁸²⁵. Il ne faut pas considérer la péricope où David rentre à la cour de Saül comme le début de la royauté de David, même s'il joue déjà du *kinnor*. Ce n'est qu'un sommaire annonçant la suite du récit.

David commence donc par être berger. Puis, il tue Goliath. Comment le fait-il ? En lançant une pierre, amassée avec d'autres dans sa besace de berger, avec sa fronde (1 Samuel 17, 50, qui précise bien : « [...] il le mit à mort, sans avoir d'épée à la main (אֵין בְּיַד־דָּוִד) »). Les pierres sont des attributs du berger⁸²⁶, ce ne sont pas les attributs du soldat, bien qu'il soit déjà porteur d'armes de Saül. L'épisode du combat entre David et Goliath se termine ainsi (1 Samuel 17, 51) : « David courut près du Philistin ; il lui prit son épée (וַיִּקַּח אֶת־חַרְבּוֹ), la tira du fourreau et le tua ; il lui coupa la tête avec l'épée. » C'est seulement à partir de ce moment que David sera reconnu comme capable de mener des batailles, puisque enfin il détient une épée, puisque enfin il est devenu soldat.

Comment passe-t-il de la fonction de soldat à celle de roi ? En succédant à Saül (2 Samuel 2, 4 et 5, 3). Contre l'aspect tautologique de cette formulation (il devient roi parce que le roi est mort), nous devons considérer que Saül est mort en tant que soldat à la bataille de Guilboa et non en tant que roi. YHWH ne l'a-t-il pas déjà désavoué dans sa royauté (1 Samuel 15, 10 à 35) ? Saül, perdant devant les Philistins, se jette sur son épée, se suicide (1 Samuel 31, 5). L'épée, attribut du soldat, est donc l'objet qui permet à David de passer du rôle de combattant à celui de roi, même si ce n'est pas lui-même qui la manie à ce moment précis (peut-être cela ne convenait-il pas au rédacteur de faire de David, à ce stade du récit, un homme ayant le sang de Saül sur les mains)⁸²⁷.

Comment assume-t-il pleinement sa fonction de roi ? En prenant Jérusalem, en y amenant l'Arche de l'Alliance (avec force musique) et en y organisant le culte (2 Samuel 5 et 6). Il devient alors meneur religieux (nous ne pouvons pas dire « prêtre », puisque ce titre est réservé à d'autres personnages dans la *Bible*). La

⁸²⁵ En cela, David ressemble à Achille et à Cúchulainn : tous trois ont été pris de leur milieu familial dans leur jeunesse, au profit d'un mentor reconnu pour ses compétences pédagogiques. Voir SERGENT, B., « Celto-Hellenica III : Achille et Cúchulainn », chapitre « Education ».

⁸²⁶ Un berger judéen, encore aujourd'hui, utilise des pierres pour regrouper les bêtes de son troupeau, ou pour faire sortir les bêtes des grottes dans lesquelles elles se sont réfugiées ou égarées.

⁸²⁷ BRIQUEL, D., « Tullus Hostilius... » a démontré qu'il est possible de rencontrer des triades dont l'élément de cohésion ne participe pas aux trois fonctions : Tullus Hostilius est simplement confronté à trois personnages qui se rapportent aux trois fonctions. L'interprétation de l'épée de Saül comme symbole de deuxième fonction chez David n'est pas impossible, mais ce serait un cas original, dans lequel l'homogénéité des trois fonctions (indispensable pour parler de trifonctionnalité !) n'est pas assurée. Pour que le schéma soit parfaitement stable, il aurait fallu que chaque élément de la triade pierres et fronde, épée et *kinnor* soit une possession de David. Ainsi, soyons prudents en ce qui concerne ces trois objets symboliques.

boucle est bouclée : le *kinnor* qui l'a fait rentrer à la cour se retrouve en premier dans la liste de l'orchestre qui joue au moment où Jérusalem devient le centre du culte de YHWH en Israël. En 2 Samuel 6, 5, le nom du musicien qui utilise le *kinnor* n'est pas précisé : « David et toute la maison d'Israël » jouaient de tous les instruments. Cela peut s'expliquer par le rôle fondateur que tient David : une fois son action accomplie, il passe la main au peuple. De plus, nous pouvons considérer que David étant le seul personnage nommé, il participe de façon prépondérante à l'action.

Il se peut que le même phénomène intervienne dans le combat contre Goliath (même si les indices seront plus flagrants dans la paraphrase du *Livre des Antiquités Bibliques* examinée ci-dessous) : David tue Goliath qui a insulté les troupes de YHWH, comme il avait tué le lion et l'ours, et comme le peuple tuera ses ennemis par la suite. Si le *kinnor* intervient à ce moment précis où se déroule une sorte de passation de pouvoir, cela marque l'établissement d'un nouvel ordre social, politique et religieux, dans lequel les relations et les structures trouvent une nouvelle possibilité de s'établir et de s'exprimer. Comme en Irlande et en Grèce, l'instrument de musique à cordes apparaît lors du bouleversement des rôles et des pouvoirs.

Ceci nous pousse à voir dans le récit de l'ascension de David un rite initiatique à plusieurs étapes reliées entre elles par des objets symboliques⁸²⁸ (pierres et fronde, épée, *kinnor*). Ces objets permettent de voir dans cette progression une volonté (de la part du rédacteur final tout au moins) de structurer le récit à l'aide des trois symboles originaux, formant une triade fonctionnelle.

Nous savons dorénavant que le texte des Livres de Samuel utilise du matériel trifonctionnel. Les triades hypothétiques A, B et C, que nous avons proposées au début de ce chapitre, sont confirmées par la symbolique des attributs de David. La triade D reste hypothétique, son centre n'est pas très assuré. La triade E semble cohérente et proche du schéma indo-européen (elle ne contient pas la mention de la musique). Les triades F et G feront l'objet d'une étude plus approfondie ci-dessous, car leur présentation dans les Livres de Chroniques pourrait rentrer en compte ; nous préférons l'étudier en fonction de cette variante plutôt qu'ici.

⁸²⁸ Il existe d'autres objets symboliques possibles qui amènent à la royauté en Inde et en Irlande : DUBUISSON, D., « L'Équipement de l'Inauguration Royale dans l'Inde Védique et en Irlande » et BRIQUEL, D., « Sur l'Équipement Royal Indo-Européen, Données Latines et Grecques ».

Les deux exemples de trifonctionnalité avec présence de musique dans la première fonction, que nous avons relevés jusqu'ici dans la *Bible*, présentent une différence importante : la triade de la Genèse comprend trois personnages (chacun représentant une des trois fonctions) et de leur côté, les triades des Livres de Samuel ne concernent qu'un seul personnage synthétisant les trois fonctions. Il est vrai que les trois « états » de David ne sont pas simultanés, mais cela est loin d'être important, cela est même rare ou impossible lorsqu'il s'agit d'une seule et unique personne.

Qu'est-ce qui peut donc expliquer la différence de nombre de personnages entre le texte de la Genèse et celui de Samuel ? L'objectif des textes en eux-mêmes. Le récit des origines de la Genèse raconte comment les peuples et les nations se sont constitués, comment les savoirs se sont transmis, comment les hommes se sont dispersés... Les trois fils de Lémek correspondent à cette problématique : ils se dispersent et transmettent leurs compétences. La raison d'être des Livres de Samuel est de narrer la constitution d'un pays (unique et uni) ; ainsi, la figure de son fondateur se doit d'être à l'image de ce pays : c'est un fondateur unique, rassemblant toutes les compétences et tirant sa légitimité de l'unicité et de la plénitude (cohérente et structurée) qui le constituent simultanément.

II. 12. ii. d. Triades fonctionnelles dans les Livres des Chroniques

De même que pour les Livres de Samuel, nous regroupons les fonctions par triades systémiques, telles qu'elles semblent apparaître dans les Livres des Chroniques :

A) 1 Chroniques 11, 2 et 3 : description de David lors de son onction à Hébron :

- I / David est roi par onction ;
- II / il mène des campagnes militaires ;
- III / il est le berger d'Israël.

B) 1 Chroniques 21, 12 et 13 : les trois propositions de punition :

I / trois jours de peste⁸²⁹ (qui, dans le cas d'une répartition trifonctionnelle, seraient relatifs à la première fonction par le fait que la peste est due à l'épée de YHWH, la *hérév* (חֶרֶב), et à son messager, le *maleak* (מַלְאָךְ), et non pas aux hommes) ;

II / trois mois de fuite devant les adversaires ;

III / trois années de famine.

C) 1 Chroniques 22, 7 à 16 : David charge Salomon de la construction du Temple :

I / YHWH dit à David que son fils Salomon sera roi, il bâtira le Temple, il observera la loi, YHWH sera avec lui, il lui donnera l'intelligence ;

II / Salomon sera fort et courageux, son règne sera un règne de paix ;

III / Salomon sera un homme de repos, David a préparé pour lui toutes les ressources (métaux, pierres, bois) et a engagé les artisans pour la construction du Temple.

D) 1 Chroniques 23 à 27 : David organise les activités propres à chaque groupe social :

I / David organise le culte (il en charge les Lévites et les prêtres) ;

II / il organise l'armée (il nomme les chefs d'armée) ;

III / il organise les tribus (il nomme les chefs des tribus).

E) 1 Chroniques 29, 11 et 12 : doxologie de YHWH :

I / David reconnaît à YHWH (entre autres choses qu'on peut classer également d'après les trois fonctions) le règne ;

II / David reconnaît à YHWH la force ;

III / David reconnaît à YHWH la richesse.

Les triades que nous citons sont de deux types : 1° celles qui trouvent leur parallèle dans les Livres de Samuel (ce sont les triades que nous désignons ici par les

⁸²⁹ Nous devons signaler tout de même que cette triade de fléaux avait été remarquée par BROUGH, J., « The Tripartite Ideology of the Indo-Europeans : an Experiment in Method », p. 81, malgré sa méthode inadéquate et ses résultats contestables.

lettres A et B) ; 2° celles qui sont propres au premier Livre des Chroniques (C, D et E). Ces trois dernières triades ne fonctionnent pas parfaitement, leur lecture est difficile, à tel point que l'on est en droit de douter sérieusement de la volonté de leur auteur de montrer son attachement à la structure tripartite.

L'image du David musicien n'est approfondie dans aucune des triades fonctionnelles. Il est simplement écrit, en 1 Chroniques 13, 8, que David jouait de la musique lors du transfert de l'Arche de Qiriath-Yéarim à la maison d'Obed-Edom, parmi un groupe nombreux d'Israélites. Toutes ces personnes, David compris, jouaient de divers instruments. Il est possible que David jouait alors du *kinnor*, mais il n'était pas forcément le seul à le faire (tous les instruments sont au pluriel dans le texte) et ce n'était pas forcément l'instrument dont il jouait à ce moment précis (jamais dans les Chroniques il n'est dit exactement de quel instrument jouait David⁸³⁰). Les autres mentions d'instruments de musique en rapport avec David dans les Livres des Chroniques montrent ses efforts pour organiser l'accompagnement musical du transfert de l'Arche, du culte et de la liturgie à Jérusalem.

Rien n'est dit au sujet de David dans la maison de Saül, jouant du *kinnor* pour le calmer : le premier Livre des Chroniques commence par une généalogie des origines longue de dix chapitres⁸³¹, il raconte ensuite la mort de Saül à Guilboa lors d'une bataille contre des Philistins, puis l'accession au trône de David lors de son onction à Hébron. Les épisodes décrivant David chez son père ou chez Saül sont ainsi absents. Néanmoins, la mention des « instruments de David » dans le corpus Chroniques-Néhémie démontre l'importance pour son auteur de l'aspect religieux de la musique de David : c'est bien lui le responsable des institutions du Temple avec ses chanteurs et ses musiciens⁸³².

Nous reviendrons plus loin sur les différences entre les deux textes en ce qui concerne la triple punition (2 Samuel 24, 13 et 1 Chroniques 21, 12).

⁸³⁰ Alors que des contre-exemples existent : JOSEPHE, F., *Oeuvres Complètes, Antiquités Juives*, livre 7, 85 précise que David lui-même jouait du *kinnor*. Eusèbe de Césarée lui met dans les mains un psaltérion (Eusèbe de Césarée, *Sur les Psaumes*, cité par McKINNON, J. W., *Musique, Chant et Psalmodie...*, p. 145, notice 205). Cela signifie simplement que ce n'était pas un point fondamental dans la pensée du Chroniste.

⁸³¹ Notons que cette généalogie ignore la descendance de Lémek.

⁸³² RENDTORFF, R., « The Psalms of David : David in the Psalms », p. 54.

II. 12. ii. e. Structuration globale du personnage de David dans les Livres des Chroniques

Malgré l'impossibilité d'établir la volonté explicite de l'auteur des Chroniques d'écrire l'histoire de David sur un schéma trifonctionnel, examinons comment chaque fonction pourrait être symbolisée d'après les données présentées dans le texte :

I / David est un roi (1 Chroniques 11, 3 ; 14, 2 et 22, 10), qui s'occupe de l'Arche de l'Alliance (1 Chroniques 13, 14), consacre le butin de guerre à YHWH, projette et prépare la construction du Temple (son fils Salomon la terminera : 1 Chroniques 22, 2, 8 et 10), organise la répartition des fonctionnaires (1 Chroniques 23 à 26 et 27, 25 à 31), et pratique la musique (1 Chroniques 13, 8). Il subira le jugement de YHWH à cause de son péché (le recensement), il choisira la punition divine qui aura pour conséquence la mort de 70 000 hommes d'Israël par l'épée de YHWH, par une peste de trois jours et par la destruction du pays par le messager de YHWH ; il bâtit un autel pour obtenir son pardon (1 Chroniques 21, 12 et 26). En somme, David est un roi qui prépare la construction du Temple et l'organisation du royaume (centré sur ce Temple).

II / David est aussi un combattant qui se bat contre les nations voisines (1 Chroniques 11, 2 et 5 et 14, 6), il organise l'armée (1 Chroniques 27, 1 à 15). Son fils fera régner la paix dans le pays (1 Chroniques 22, 9). YHWH lui reproche un trop grand nombre de batailles (1 Chroniques 22, 8). Il refuse la punition de sa faute par des défaites sur le plan militaire pendant trois mois (1 Chroniques 21, 12). En somme, David prépare par la guerre la pérennité du royaume d'Israël face à ses voisins, mais cela ne constitue pas une solution pour YHWH, qui préfère la paix (qui trouve sa réalisation en Salomon).

III / Enfin, David est un berger (1 Chroniques 11, 2), il aura une grande descendance (1 Chroniques 14, 3), il gère un tribut imposé aux nations qu'il soumet (1 Chroniques 18). Son fils assurera le calme et le repos dans le pays (1 Chroniques 22, 9). Il refuse la punition de sa faute par trois ans de famine (1 Chroniques 21, 12). En somme, David pourvoit aux besoins matériels du peuple et à ceux liés au Temple.

Le Chroniste donne à David un rôle centré sur le Temple. Tous ses actes sont en relation avec ce *topos*, et cela remet en question la possibilité de lire le cycle de David dans les Chroniques d'après une structure trifonctionnelle. Ce qui était presque évident dans les Livres de Samuel d'un point de vue narratologique est ici complètement absent. Il n'y a pas dans les Livres des Chroniques de projet littéraire d'inspiration trifonctionnelle, et les triades particulières que nous y trouvons ne répondent pas de manière souple aux règles d'analyse structurale habituelles en matière de trifonctionnalité.

II. 12. ii. f. Les trois péchés et les trois fléaux divins en 2 Samuel et dans les Chroniques

Précisons les choses au sujet des trois péchés de David et des trois fléaux qui lui sont suggérés : dans les Livres de Samuel, nous avons une triade de péchés (2 Samuel 11, dont le péché d'adultère qui a pour suite la mort de l'enfant engendré, ce qui peut valoir rétribution, nous avons attribué à cette triade la lettre F). Ces trois péchés sont indépendants des trois fléaux de 2 Samuel 24, puisque les fléaux répondent au péché du recensement. A la différence des Livres de Samuel, qui développent le récit des trois fautes comparables aux trois péchés du guerrier⁸³³, le texte des Chroniques ne relate que l'unique péché du recensement. Nous nous demandons ici à quel type indo-européen les triades de péchés commis par David selon les Livres de Samuel correspondent-elles : à celle des péchés du guerrier ou à celle des péchés du roi ?

La définition du péché du roi ou des péchés du guerrier par G. Dumézil est la suivante⁸³⁴ : « J'ai plusieurs fois indiqué que ce thème du « péché du roi », péché *unique* à conséquence totale (sauf salut par repentir), se distingue par là-même de celui des *trois* « péchés du guerrier » qui sont distincts et successifs, généralement indépendants, et dont le premier provoque la ruine totale du personnage (sauf salut par libération intérieure). »

⁸³³ Remarquons l'originalité du texte hébreu : c'est en tant que roi que David commet les trois fautes que nous mettons en relation. A ce sujet, DUMEZIL, G., **Mythes et Dieux des Germains...**, « Mythes de la souveraineté », chapitre III : « Les périls du Souverain », p. 34 : « [...] l'exercice du pouvoir use et souille celui qui l'exerce. Pour prouver qu'il est « puissant » parmi les autres, le chef fait ce que les autres n'osent pas faire : le droit royal s'affirme en se dépassant et c'est dans l'excès qu'éclate son prestige ».

⁸³⁴ *Idem*, **L'Oubli de l'Homme...**, p. 58.

Bien que d'aucuns⁸³⁵ qualifient la présentation de David de déshumanisée ou d'idéalisée, ils oublient que le recensement est puni par YHWH et constitue donc un péché, et, par définition, ce péché est humain. Cette faute est punie par un fléau choisi par David parmi les trois proposés.

Les trois fléaux soumis au choix de David présentent une structure trifonctionnelle, alors que son péché est unique. Il faut supposer que c'est à cause des orientations théologiques des différents auteurs que le texte connaît deux versions canoniques, l'une mettant l'accent sur l'édification d'un royaume avec comme personnage fondateur un David roi, mais aussi guerrier aux trois péchés, et l'autre mettant l'accent sur le Temple et le culte dans le texte des Chroniques, ce que démontre la fin du chapitre 21 : David n'ose plus aller sur le lieu où il a bâti l'autel, il est épouvanté par l'épée de YHWH qui s'y était arrêtée. Ces trois versets indiquent donc que ce lieu est devenu sacré⁸³⁶.

En Samuel comme en Chroniques, les trois fléaux proposés par YHWH font partie de la fin du cycle de David. Après cela, Salomon prend le pouvoir et bâtit le Temple. Si David bâtit un autel à l'issue de son choix du fléau de première fonction, cela n'est pas anodin : il prépare l'avenir de sa lignée royale. Cela passe également par l'établissement du pouvoir religieux, matérialisé par le Temple, et nous pouvons en conclure que les trois punitions sont un prétexte en vue de la construction du Temple, servant d'expiation définitive pour tout péché ayant été commis et pouvant à l'avenir être à nouveau commis. Le récit des trois fléaux vient donc justifier la construction du Temple.

Précisons également les différences entre Samuel et Chroniques au sujet des durées des punitions. En 2 Samuel 24, YHWH propose à David de choisir entre sept⁸³⁷ années de famine, trois mois de fuite devant l'adversaire ou trois jours de peste dans le pays. En 1 Chroniques 21, 12, il s'agit de trois années de famine, trois mois de défaite devant l'adversaire (avec attaques subies de la part de l'ennemi) ou

⁸³⁵ RENDTORFF, R., *Introduction à l'Ancien Testament*, p. 474 : « Tous les traits qui pourraient altérer l'image de David et de Salomon ont été gommés » et JACOB, E., *L'Ancien Testament*, p. 61 : « [...] ses traits par trop humains, que le livre de Samuel ne songe pas à cacher, sont éliminés, tel son adultère. ».

⁸³⁶ WILLIAMSON, H. G. M., « The Temple in the Book of Chronicles », pp. 20 à 25. CAQUOT, A., « La Religion d'Israël des Origines à la Captivité de Babylone », p. 422, pense que le Chroniste n'a pas forcément compris ce que l'auteur des Livres de Samuel voulait faire passer dans le récit de la peste : en Samuel, « [...] cette faute de David a engendré un bien durable, la fondation du culte sacrificiel à l'emplacement du Temple, par-delà le mal immédiat de la peste. C'est pour cette raison que l'initiative du péché de David est attribuée à YHWH lui-même. Ne comprenant plus la pointe du récit, le Chroniste est ici contraint de remplacer YHWH par « Satan » (*Chroniques*, XXI, 1). »

⁸³⁷ La *Septante* a « trois », mais peut-être par souci d'homogénéité avec le texte des Chroniques.

de trois jours avec l'épée de YHWH et la peste dans le pays (ce qui revient à la même chose, la volonté de l'auteur est ici de dire que la peste est une punition exercée par YHWH lui-même).

Dans les deux textes, il s'agit d'une double gradation croisée, basée à la fois sur le temps et sur l'impact : plus la période de punition est courte, plus l'effet est grave. En Chroniques, les raisons théologiques sont mises en avant puisque c'est YHWH qui procédera à la punition et que c'est pour cela que David la préfère, car elle sera par là-même juste. En aucun cas il ne faudrait voir dans le choix de David une solution de facilité.

Mais les chiffres utilisés ont certainement leur importance. En Chroniques, l'auteur nous parle de trois ans, trois mois et trois jours : cela ne fait pas sens, car la structure ternaire est homogène et ne révèle donc rien. Mais en Samuel, nous avons sept années, trois mois et trois jours. Là où il y a différence ou changement, là se trouve un sens sciemment indiqué par l'auteur. Les sept années sont une période de pénitence à la fin de laquelle quelqu'un peut recouvrer son plein droit (Jacob, Joseph...), mais c'est aussi une période importante dans le Lévitique, dans les Livres des Rois (durée de la construction du Temple de Jérusalem par Salomon en 1 Rois 6, 38). De plus, ce chiffre trouve un écho 2 Samuel 24, 15 et 1 Chroniques 21, 14, alors que 70 000 hommes vont mourir de la peste. Plus qu'un symbole en lui-même, le chiffre sept est une invitation pour le lecteur à relier l'évènement à d'autres textes où le chiffre sept apparaît. De ces relations viendront diverses interprétations.

Les Livres des Chroniques sont bien moins marqués que les Livres de Samuel par les traces de structures trifonctionnelles. La narration de l'histoire de David par l'auteur des Livres de Samuel témoigne d'une réelle volonté de mettre en avant la royauté de ce personnage et cet auteur a utilisé de nombreux outils littéraires et symboliques pour y parvenir, et parmi ces outils se trouve la structure trifonctionnelle, qui est utilisée de façon presque explicite sur plusieurs niveaux : nous pouvons repérer des triades autonomes mais aussi un projet littéraire global.

De son côté, l'auteur des Livres des Chroniques a centré son écriture sur la question du Temple et la raison d'être des structures trifonctionnelles pour illustrer son propos n'était plus pertinente, il a donc pu s'en détacher.

II. 12. ii. g. David et la musique

Maintenant que nous avons établi que le personnage de David semble être construit sur un schéma trifonctionnel dans les Livres de Samuel, examinons quelle est la place de son instrument de musique au sein de ce schéma et plus précisément, demandons-nous si le *kinnor* participe bien à la première fonction. Les différents éléments que nous mettrons en relation les uns avec les autres ne sont pas des arguments convoqués pour défendre une théorie, mais des éléments participant à la formulation d'une hypothèse. Cette dernière consiste à éclairer la différence entre les projets idéologiques qui ont animé les esprits des auteurs des Livres de Samuel et des Livres des Chroniques.

Nous avons déjà remarqué que le *kinnor* faisait partie d'une liste de plusieurs objets symboliques permettant à David de réaliser les différentes étapes de son initiation. Ce *kinnor* lui permettait de passer de la responsabilité politique et royale à la responsabilité religieuse et sacerdotale.

Les triades A et B dans les Livres de Samuel, qui concernent la place du *kinnor* dans le contexte politique et royale, sont à compléter de la façon suivante (nous avons souligné ce que nous rajoutons par rapport à la première présentation) :

A) 1 Samuel 16, 18 et 19 : première description de David par l'un des serviteurs de Saül : c'est un héros complet :

I / YHWH est avec David, ce dernier joue du *kinnor* ;

II / il est combattant et guerrier ;

III / il est berger et d'une grande beauté.

B) 1 Samuel 16, 21 et 23 : premiers moments partagés entre David et Saül, David est à tout point de vue serviteur de Saül, le roi établi :

I / David se présente devant Saül pour jouer à son attention du *kinnor* et le libérer de l'esprit mauvais envoyé par YHWH ;

II / il porte ses armes ;

III / il le guérit.

Précisons tout de suite que si David guérit Saül au moyen du *kinnor*, cela ne fait pas du *kinnor* un symbole de troisième fonction. L'utilisation du *kinnor* pour calmer Saül a pour effet de le libérer d'un esprit mauvais, envoyé par YHWH pour le tourmenter (1 Samuel 16, 14). Ce sont là deux arguments pour faire du *kinnor* un outil de première fonction.

En 1 Samuel 18, 10, après que David a tué Goliath, Saül comprend que David devient un ennemi, capable de le remplacer sur le trône. Il est atteint d'une nouvelle crise spirituelle et David joue du *kinnor*. Saül tente de tuer David, mais il échoue par deux fois, car YHWH est avec David. Ici aussi, nous devons considérer le *kinnor* comme un symbole de première fonction, malgré le fait qu'il intervient dans un contexte où la deuxième fonction prédomine, puisqu'il est question du combat entre Saül et David, juste après le combat entre Goliath et David.

Mais dans la triade B, que vient faire la guérison en troisième fonction, si elle est déjà interprétée comme une activité de première fonction ? C'est comme si elle occupait deux fonctions à elle seule, ce qui n'est pas acceptable dans le cadre d'un système trifonctionnel. La première explication pourrait consister à dire que la triade B n'est pas à proprement parler un système trifonctionnel complet parce que la troisième fonction fait défaut, même si les symboles des deux premières semblent présents. La seconde explication serait de faire la combinaison des triades A et B, ce que permet sans problème le texte biblique, puisqu'aucune césure n'intervient sur le plan narratif entre les versets 14 et 23. Dans ce cas, la guérison n'aurait pas à représenter la troisième fonction, qui serait illustrée par l'activité pastorale du jeune David de la triade A. Nous considérons la seconde explication valable. Elle nous permet par ailleurs de placer le *kinnor* dans la première fonction.

Liens entre David et d'autres héros indo-européens : David et son kinnor, un cas de furor ?

David joue exclusivement du *kinnor*, cela apparaît précisément en 1 Samuel 16, 16 (plus le rappel au v. 18) et 23. Ce sont là deux rares attestations de la capacité de David à jouer du *kinnor*, auxquelles il est possible de rajouter la mention de la formule trouvée en 19, 9 (d'un ordre comparable à 16, 18). Le terme *kinnor* n'est pas présent dans ce verset, mais le verbe utilisé pour signifier « jouer », *nagan* (נָגַן), sous-entend qu'il s'agit d'un instrument à cordes, et très certainement du *kinnor*. Comme

nous l'avons déjà remarqué, lorsque David joue du *kinnor* dans un but thérapeutique, il est inspiré, le souffle de YHWH est sur lui, ou YHWH est avec lui⁸³⁸. De plus, il en joue en présence de Saül, le roi. Ainsi, étant inspiré par la divinité et prenant place en face du roi, le jeu du *kinnor* peut donc être relié à l'exercice de la souveraineté et de la sacralité.

L'utilisation de la musique dans un cadre thérapeutique ou dans l'objectif de soigner l'esprit se retrouve par ailleurs dans le cas des trois airs de la harpe de Dagda entendus par les Fomoiré, ainsi que, par exemple, dans l'*Hymne Homérique* à Hermès (c'est Hermès qui joue de la lyre devant Apollon) ou dans le mythe de Tristan. L'effet de la musique sur les auditeurs est prompt et intégral ; elle retourne la situation du tout au tout. L'apparition de la musique dans ces textes est une sorte de sonorisation d'un bouleversement des rôles et des pouvoirs⁸³⁹.

La bénédiction de David par YHWH, annoncée dans l'oracle de Nathan en 2 Samuel 7, 8 à 17, pourrait être une forme spécifique d'inspiration, comparable à ce qui, dans l'espace indo-européen, constitue l'origine de la force, la source de l'efficacité : le *furor*. Citons Georges Dumézil : « Le « furor » est particulièrement précieux dans la bataille parce qu'il élève le combattant au-dessus de lui-même et multiplie ses moyens ; mais il ne l'est pas moins dans tout le reste de la vie sociale : le magicien, le poète, l'amoureux, le travailleur même, que pourraient-ils, que seraient-ils sans cette sorte de marée qui met à leur service les puissances toutes fraîches, les tumultes en général secrets de leur inconscient ? »⁸⁴⁰ Plus tard, G. Dumézil précisera sa pensée sur le *furor* : « Considérons la plus haute des fonctions cosmiques et sociales des Indo-Européens, celle de la souveraineté magico-religieuse : que peut le chamane, le chantre, le devin sans ce délire qui l'agite, l'inspire, l'illumine ? La *Wut*, le « furor » que le grand dieu germanique (*Odhinn-Wotan*) contient jusque dans son nom et qui exprime bien son essence, lui sert moins au combat que dans son triple office de voyant, de poète, de magicien ; il doit tout à cette sainte frénésie, et ce n'est pas un hasard si ce mot *Wut*, sous sa forme scandinave *ôdhr* et en valeur d'adjectif, s'applique comme le μένος homérique aux

⁸³⁸ La racine verbale *nagan* (𐌺𐌆), assez rare et servant à dire « jouer » sur tel instrument, se retrouve en 2 Rois 3, 15 avec un sens proche : lors d'une bataille, on amène un musicien, il joue et « la main de YHWH fut sur Elisée », il put alors prophétiser.

⁸³⁹ La relation entre Dagda et Hermès sur le plan musical a été étudiée par SERGENT, B., « Celto-Hellenica VI : Hermès et Óengus », d'après GUYONVARCH, C.-J., *Textes Mythologiques Irlandais I*, p. 59 et *Hymnes Homériques, Hymne à Hermès I*, 409 à 549.

⁸⁴⁰ DUMEZIL, G., *Jupiter Mars Quirinus IV...*, pp. 101 et 102. Voir aussi BLOCH, R., *Les Origines de Rome*, pp. 33 et 34.

éléments forcenés de la nature tels que le feu ou la mer orageuse. »⁸⁴¹

Que peut David sans l'enthousiasme ou l'inspiration qui lui permet de guérir Saül ? Que peut-il utiliser contre la folie⁸⁴² de Saül, tourmenté par un esprit mauvais, sinon un *furor* plus fort ? Que peut-il sans la fougue contre Goliath ? N'est-il pas fou de se lancer à l'attaque d'un tel guerrier alors qu'il n'est un jeune homme inexpérimenté ? Que peut-il sans la force ou sans la grandeur que lui donne YHWH dans l'oracle de Nathan ou dans le Psaume 151 ? Nous disposons ici d'une clé pour comparer David et les dieux germaniques trifonctionnels. Et ce n'est pas la seule. David fait partie de ces dieux ou de ces héros investis d'une charge particulière (l'organisation du peuple), mais aussi d'attributs particuliers (comme les objets symboliques) qui lui permettent de mener à bien la mission qui est la sienne. Ceci rend la construction trifonctionnelle plus large qu'une simple mythologie : elle est compréhension du monde avec les forces qui s'opposent au-delà des frontières culturelles et géographiques. Elle se veut toujours universelle.

Liens entre David et d'autres héros bibliques : De la marginalité II, les marques de la première fonction : la rousseur et le kinnor

En 1 Samuel 16, 12 et 17, 42, il est dit de David qu'il est « roux », *ademoniy* (אֲדֹמֹנִי). Ce terme fait référence à la couleur rouge ou rousse, à la terre fertile de la même couleur au Proche-Orient et au premier homme Adam. Seule une autre personne porte ce qualificatif dans le *Premier Testament*, c'est Esaü frère de Jacob, fils d'Isaac et de Rébecca, en Genèse 25, 25. Il y est décrit comme un homme d'extérieur, chasseur, vivant dans la campagne, au contraire de son frère qui reste sous sa tente. Lorsque l'adjectif « roux » est appliqué à David, faut-il sous-entendre par cette référence intertextuelle une expression de la troisième fonction ? Pas nécessairement. L'espace relatif à la troisième fonction est généralement le sol, par opposition à l'atmosphère⁸⁴³, mais cette opposition n'est pas clairement marquée par l'utilisation de l'adjectif « roux » au sujet de David. La raison pour laquelle Esaü est

⁸⁴¹ DUMEZIL, G., *Horace et les Curiaces*, pp. 23 et 24.

⁸⁴² Le vocabulaire utilisé par la Vulgate en 1 Samuel 16, 16 au sujet de l'esprit qui tourmente Saül est : « spiritus Dei malus », et non pas *furor*.

⁸⁴³ DUMEZIL, G., *Mitra-Varuna...*, p. 143 ; *Jupiter, Mars, Quirinus...*, pp. 66, 67 et 94 à 99 ; à moins que la couleur rousse des cheveux de David ne soit le trait que l'on retrouve aussi chez Achille et Cúchulainn, pour qui le rouge a un sens très particulier en relation avec la guerre. Ce ne serait pas la seule caractéristique que ces trois héros partageraient : ils sont jeunes, beaux, rapidement tirés de leur foyer familial, ils décapitent, ils sont seuls ou absents dans un combat... Voir SERGENT, B., « Celto-Hellenica III : Achille et Cúchulainn ».

associé au terme *ademoniy* est avant tout le résultat d'un jeu de mot : Esaü est l'ancêtre d'Edom, peuple voisin d'Israël, dont le nom est basé sur la même racine que celle qui signifie « roux ». L'ascendance israélite, elle, passe par Jacob, père des douze tribus.

Nous avons déjà remarqué que les trois fils de Lémek étaient exclus de la généalogie des origines, les anges déchus également⁸⁴⁴, puisque les uns et les autres sombrent dans les eaux du déluge. Esaü, le roux, n'est pas retenu non plus dans l'histoire d'Israël : il n'est que le frère jumeau du père des douze tribus. Et qu'en est-il de David ? Est-il lui aussi en marge de la descendance principale ? Il n'est pas fils aîné de roi, bien au contraire.

La raison pour laquelle David peut rentrer à la cour royale, est qu'il est un bon joueur de *kinnor*. Arrêtons-nous un instant sur ce *kinnor* : qui en joue dans la Bible ? Si nous ne retenons que les occurrences où le joueur ou le propriétaire du *kinnor* est identifié, nous obtenons la liste suivante :

- Genèse 4, 21 : Youbal, dont on tait la descendance ;
- 1 Samuel 16 : David, qui sera exclus de la cour de Saül et deviendra son ennemi principal ;
- Job 30, 31 : Job, qui porte le deuil, vit dans le malheur, l'obscurité, l'affliction, et qui partage la vie des chacals et des autruches ;
- Psaume 137, 2 : les tristes exilés à Babylone ;
- Esaïe 23, 16 : Tyr, la prostituée, qu'on oublie ;
- Ezéchiel 26, 13 : Tyr, l'opposante d'Israël promise à une destruction imminente.

Autant dire que jouer du *kinnor* n'est pas une garantie de réussite et nous sommes en devoir de nous demander, en fin de compte, s'il s'agit bien d'un attribut royal ! En réalité, le *kinnor*, selon des lectures distinctes, mais non pas incompatibles, symbolise tantôt la marginalité, tantôt la relation avec la royauté. Et c'est bien de cette polysémie que vient la profondeur et l'intérêt de ce symbole. A première vue, ce symbole du *kinnor* signifie théologiquement que le marginal peut accéder à la plénitude d'une relation bénie avec YHWH, à l'image de David.

Mais cela ne suffit pas pour expliquer le symbole mythologique. La polysémie du *kinnor* est plus qu'un simple agrégat de significations, elle formule une

⁸⁴⁴ Voir Genèse 6, 1 à 4 et I Hénoch VIII ; LAMBERT, J., *Le Dieu Distribué...*, p. 113.

opposition : tous les joueurs de *kinnor* identifiés tombent dans l'oubli (et c'est bien pour cela que nous nous en souvenons) ; or le *kinnor*, en tant qu'instrument de musique, est un outil vivifiant la mémoire. Un symbole et son inverse peuvent signifier la même problématique.

David cumule les traits de la marginalité, certes, mais chacun de ces traits est un symbole : la rousseur est le symbole de l'élection (malgré cette rousseur, YHWH le choisit, donc cela signifie que YHWH est sûr et certain de son choix) et le *kinnor* est le symbole du pouvoir⁸⁴⁵. David est l'objet d'un choix motivé par la volonté divine et ce choix le place à la tête d'un royaume. David partage cette qualité des devins, chantres ou chamanes : il est le préféré de son dieu (la racine de son nom – *dwd* (דוד) – peut signifier « bien-aimé »).

Le personnage de David semble être construit dans les Livres de Samuel sur le schéma trifonctionnel indo-européen, avec utilisation du *kinnor* comme symbole de la première fonction en tant qu'outil de la souveraineté politique et de l'efficacité spirituelle.

Un indice d'orientation idéologique : 2 Samuel 6, 5 et 1 Chroniques 13, 8

Nous devons vérifier si le *kinnor* est bien un attribut de première fonction pour le personnage de David et que d'autres instruments de musique ne tiennent pas ce rôle. Nous devons également vérifier si le Chroniste, qui ne semble pas s'être inspiré de la structure trifonctionnelle, a tout de même utilisé le *kinnor* comme symbole du pouvoir religieux ou politique.

Les seules mentions de musique dans les Chroniques se résument à ceci : David fait partie des musiciens de la procession entourant l'Arche. Rappelons que l'image de David n'est pas très approfondie dans le texte des Chroniques. L'utilisation des instruments de musique varie selon les auteurs, cette variation dénote une volonté particulière d'orienter les pratiques et les idées vers un objectif préétabli. Une comparaison entre les versions de 2 Samuel 6, 5 et de 1 Chroniques 13, 8 pourrait permettre de mettre en lumière les objectifs respectifs de chaque auteur.

⁸⁴⁵ DURING, J., « Le Sacré et le Profane... », p. 343.

2 Samuel 6, 5 donne :

וְדָוִד וְכָל־בֵּית יִשְׂרָאֵל מְשַׁחֲקִים לִפְנֵי יְהוָה בְּכָל עֵצֵי כְרוֹשִׁים
וּבְכַנְרוֹת וּבְנִבְלִים וּבְחַפִּים וּבְמִנְעִנְעִים וּבְצִלְצָלִים:

Nous traduisons : « Et David et toute la maison d'Israël s'égayaient devant YHWH avec tous les bois de cyprès ; des *kinnoroth*, des *nevalim*, des *touphim*, des *mena'ane'iyim* et des *zèlzèliym*. »

1 Chroniques 13, 8 donne :

וְדָוִד וְכָל־יִשְׂרָאֵל מְשַׁחֲקִים לִפְנֵי הָאֱלֹהִים בְּכָל־עֹז
וּבְשִׁירִים וּבְכַנְרוֹת וּבְנִבְלִים וּבְחַפִּים וּבְמִצְלִתִּים וּבְחֻצְצֹרוֹת:

Nous traduisons : « Et David et tout Israël s'égayaient devant Elohim de toute force ; avec des chants, des *kinnoroth*, des *nevalim*, des *touphim*, des *meziletaym* et des *hazozeroth*. »

Notons qu'en 2 Samuel 6, le nom divin est YHWH et qu'en 1 Chroniques 13, c'est Elohim. Nous avons donc deux compilateurs distincts. Les deux derniers instruments de la liste sont différents, nous y reviendrons.

Les premières parties de chacun de ces versets sont identiques. Elles précisent que le roi est associé au peuple lors de cet acte musical. Est-ce pour autant un acte politique ? Certainement. David fédère son peuple, il gagne en autorité et en pouvoir. Mais le contexte nous indique que c'est lors d'une manifestation religieuse de première importance (le transfert de l'Arche) que David fédère son peuple. Ainsi, David réussit deux actes fondateurs à la fois : l'un politique, l'autre religieux, consolidant d'autant plus son autorité et son pouvoir, à l'image de ce que nous pouvons trouver fréquemment dans le cadre de la première fonction indo-européenne.

Le plus signifiant résidant toujours dans les différences, c'est dans le milieu des deux versets que notre attention est retenue par une variante littéraire. Nous avons : « avec tous les bois de cyprès » d'un côté et « de toute force ; avec des chants » de l'autre. Considérons le texte sans voyelles (transcrit en caractères latins pour les non hébraïsants), car ceci montre la clé de la divergence entre les textes : le

texte de 2 Samuel s'écrivait *bkl 'šy brwšym* et celui de 1 Chroniques *bkl 'z wbšyrym*. Le deuxième mot n'a phonétiquement qu'une lettre de différence : le *yod*, présent en 2 Samuel 6 et proche graphiquement du *waw* que l'on retrouve en 1 Chroniques 13, accolé au troisième mot. Selon qu'on lit cette lettre comme un *yod* (◊) ou comme un *waw* (◊), la suite du verset doit être interprétée en conséquence. La confusion entre ces deux lettres est fréquente en philologie biblique, ce n'est donc ni inconcevable ni rare de devoir poser cet argument pour avancer.

En 2 Samuel, *'šy* signifie « bois » à l'état construit et *brwšym*, « cyprès », vient compléter l'expression, la coupure entre les racines nominales s'effectue entre le *yod* et le *beth*, cela convient pour traduire « avec tous les bois de cyprès », expression courante dans le corpus Rois-Samuel.

En 1 Chroniques, *'z* signifie « force » ; rien de signifiant sur le plan littéraire ne peut suivre ce nom commun, donc la césure par l'*'atnah* est posée, elle tombe bien puisque le *waw* signifiant « et » permet de relancer le second hémistiche, le *waw* est donc relié au mot suivant.

Trois différences apparaissent donc entre 2 Samuel 6, 5 et 1 Chroniques 13, 8 :

-d'un côté un *yod* à la fin du deuxième mot, de l'autre un *waw* au début du troisième ;

-d'un côté un *šadé*, de l'autre un *zayin*, tous deux proches sur les plans phonétique et graphique ;

-enfin, d'un côté la racine *brwšym* et de l'autre *bšyrym*.

Les deux versions sont totalement signifiantes, elles comportent le même nombre de lettres, leur cohérence interne peut être justifiée par l'utilisation d'arguments littéraires. Le texte de 2 Samuel comporte 9 et 5 mots dans chacun des hémistiches, tandis que celui des Chroniques équilibre les hémistiches avec 6 mots dans chacun. Le premier Livre des Chroniques a l'avantage de choisir, entre *brwšym* (« cyprès ») et *bšyrym* (« avec des chants »), la racine qui est en lien sémantique avec le contexte du verset, c'est-à-dire avec la musique. Pour ce faire, le *reš* et le *šin* sont inversés, le *yod* et le *waw* sont intervertis. Cette logique sémantique a-t-elle prévalu à elle seule ou bien le texte des Chroniques s'est-il basé sur une version des Livres de Samuel copiée avant une possible corruption ? Nous ne pourrions le dire, mais nous avons des arguments pour penser que le texte des Chroniques paraît livrer une version plus motivée que celle de 2 Samuel. Selon certains commentateurs, il

rétablirait ainsi une version corrompue⁸⁴⁶. Ajoutons que la *Septante* reprend en 2 Samuel le sens du texte des Chroniques : ἐν ὀργάνοις ἡρμωσμένοις ἐν ἰσχύι καὶ ἐν ᾠδαίς, « avec des instruments construits, avec force et avec des chants », puis la *Septante* diverge légèrement en 1 Chroniques : ἐν πάσῃ δυνάμει καὶ ἐν ψαλτωδοῖς, « de toute force et avec des chants psalmodiés ».

Les versions grecque et latine ont eu du mal à interpréter les mots rares d'instruments de musique, surtout dans la liste de 2 Samuel. Les deux versions ne divergent que très peu quant à leur signification musicologique. En revanche, les deux listes présentent une différence importante quant aux matériaux sous-entendus :

-Il est possible que 2 Samuel 6 ne cite que des instruments faits majoritairement en bois : la fin du premier hémistiche nous pousse dans cette direction. Les *mena'ane'iyim* et les *zèlzèliym* peuvent être des instruments du type des castagnettes, des sistres⁸⁴⁷ ou des hochets⁸⁴⁸, moins probablement des sortes de claves, wood-blocks, ou xylophones.

-1 Chroniques 13 cite des instruments faits de bois et de métaux battus (cymbales et trompettes).

Or, dans le récit de la construction du Temple de Jérusalem, il est bien mentionné qu'aucun métal n'a pu être travaillé sur place (1 Rois 6, 7b : « [...] on n'entendit ni marteau, ni hache, ni aucun outil de fer dans la Maison pendant qu'on la bâtissait »). Certes, les décorations dorées, les colonnes de bronze, la Mer de fonte et les objets de métal sont bien présents dans l'enceinte du Temple (1 Rois 6 à 7 et 2 Chroniques 3 à 5), mais il existait une interdiction quant au fait de les façonner sur

⁸⁴⁶ CURTIS, E. L. et MADSEN, A. A., *A Critical and Exegetical Commentary on the Book of Chronicles*, p. 207, disent que les Chroniques ont la bonne lecture, bien que les Chroniques aient été rédigées dans le temps après les Livres de Samuel. BRAUN, R., *1 Chronicles*, p. 173, qualifie la version de 2 Samuel d'erronée. KNOPPERS, G. N., *1 Chronicles 10-29*, p. 581, cite un fragment de Qumran pour justifier la version des Chroniques ; c'est là l'argument le plus fort pour penser que le texte de 2 Samuel a subi une altération. Plus loin, il explique le choix du Chroniste par l'engagement ou l'intérêt qu'il pouvait avoir en faveur des Lévites dans l'organisation du culte : il adapte le nom des instruments de musique en fonction de cet intérêt. Les commentateurs des Livres de Samuel s'accordent également à reconnaître l'altération du texte : ANDERSON, A. A., *2 Samuel*, pp. 97 à 103 ; CAQUOT, A. et DE ROBERT, P., *Les Livres de Samuel*, p. 411 ; HERTZBERG, H. W., *I & II Samuel, A Commentary*, p. 276 ; McCARTER, P. K. Jr., *II Samuel...*, p. 164 et SMITH, H. P., *A Critical and Exegetical Commentary on the Books of Samuel*, pp. 292 à 294.

Le texte qumranien de 2 Samuel contenant le verset 6, 5 est référencé 4QSam^a ou 4Q51, le fragment qui nous intéresse est le n°70 et se trouve chez CROSS, F. M., PARRY, D. W., SALEY, R. J. et ULRICH, E., *Qumran Cave 4, XII, 1-2 Samuel*, pp. 124 à 128. Le texte donne : בְּכָל עֹן וְנִשְׁבָּרִים [...] : « de toutes forces et avec des chants ».

SOGGIN, J. A., « “Wacholderholz” 2 Sam VI 5a gleich “Schlaghölzer”, “Klappern” ? », tend à défendre le texte massorétique de 2 Samuel 6, 5. Il propose deux traductions possibles : l'une en accord avec le texte massorétique, « et avec tous les claquoirs (ou hochets) en bois de genévrier (ou de cyprès) » (le mot בְּכָל lu בְּכָל – *becol* : « avec tous les » – est remplacé par בְּכָלֵי -*biceli* : « avec les instruments ») ; l'autre en référence au texte de la *Septante*, « avec les instruments en bois de genévrier ». Nous ne retiendrons pas ces arguments.

⁸⁴⁷ FINESINGER, S. B., « Musical Instruments in OT », pp. 69 et 70.

⁸⁴⁸ Par exemple ADLER, I., « La Musique Juive : Un Voyage dans le Temps », p. 207.

place. La liste d'instruments de musique de 2 Samuel a-t-elle subi l'influence de ce passage de 1 Rois 6 ? C'est fort peu probable en réalité. Les rapprochements de ce genre ne mènent pas souvent à des résultats probants. Les arguments sont de plus trop aléatoires et orientés dans le sens de l'hypothèse pour la soutenir solidement.

Il est tout à fait possible que le texte original soit celui conservé dans les Chroniques, même s'il peut s'agir également d'un rétablissement d'une version corrompue du texte de 2 Samuel. Cela ne serait pas inattendu de la part d'un texte revendiquant son statut de réécriture orientée, qui est motivée par des arguments idéologiques préétablis. Ces arguments concernent la restauration du Temple de Jérusalem et du culte qui doit y prendre place. C'est pourquoi le Chroniste préfère lister les instruments qui seront effectivement utilisés dans le Second Temple (comme la trompette et les cymbales), et considérer le chant comme l'acte cultuel dévolu à tout Israël. Ainsi, le texte des Chroniques aurait profité d'une formulation présentant une possibilité de faible modification des lettres pour dévier à son avantage le sens du texte.

Chaque auteur a donc formulé un même verset (et qu'importe quelle version est l'originale) en l'orientant de façon à ce qu'il accompagne son projet idéologique. Nous disposons donc pour le moment d'un indice qui signale une différence entre les objectifs des auteurs, différence qui peut s'exprimer dans l'utilisation des instruments de musique. Regardons de quelle façon chaque auteur a utilisé ces instruments dans l'ensemble de l'histoire de David.

Utilisation des termes musicaux en Samuel-Rois et Chroniques-Esdras-Néhémie : la musique au palais ou la musique au Temple ?

Le nombre d'occurrences des termes musicaux dans les deux ensembles Samuel-Rois et Chroniques-Esdras-Néhémie peut expliquer la variation des termes. Nous présentons dans un tableau le nombre d'occurrences d'instruments de musique qui apparaissent dans ces deux corpus, et par la même occasion le nombre d'instruments de musique dans le cycle de David :

corpus instrument	Samuel et Rois	Histoire de David 1 Samuel 16 à 1 Rois 2, 12)	Chroniques, Esdras et Néhémie	Histoire de David (1 Chroniques 11 à 29)
כִּנּוֹר (<i>kinnor</i>)	5	3	13	8
נֶבֶל (<i>nèbèl</i>)	3	1	12	7
תֶּף (<i>thoph</i>)	3	2	1	1
מְנַעֲנַעִים (<i>mena'ane'iyim</i>)	1	1	0	0
צִלְצְלִיִּם (<i>zèlzèliym</i>)	1	1	0	0
מִצִּילַתַיִם (<i>meziletaym</i>)	0	0	13	8
חֲצֻצְרוֹת (<i>ħazozeroth</i>)	2	0	20	6
חֲלִיל (<i>ħalyl</i>)	2	1	0	0
נָגַן (<i>nagan</i> , jouer)	5	4	0	0
שׁוֹפָר (<i>šophar</i>)	11	10	4	2
שָׁלִישׁ (<i>šaliyš</i> , trois ?)	1	1	0	0
כֵּלִי (<i>kely</i> , instrument)	0	0	12	4
עַלְמָה (<i>'alemah</i> , jeune femme ?)	0	0	1	1
שְׁמִינִי (<i>šemiyniy</i> , huit ?)	0	0	1	1
תְּרוּעָה (<i>therou'ah</i> , acclamation)	3	1	6	1
TOTAL	37	25	83	39

Le corpus du Chroniste mentionne deux fois plus d'instruments de musique que l'ensemble Samuel-Rois. Il leur porte beaucoup d'attention, surtout dans le cadre du culte. Pour aller au détail, il apparaît que traduire 2 Samuel 6, 5 par « avec tous les instruments de bois de cyprès », c'est se laisser influencer par le grand nombre d'occurrences du terme *kely* dans les Chroniques et c'est ici commettre une extrapolation. Ce terme *kely* signifie « arme, objet de culte, vase ou instrument (sous-entendu « de musique ») » et dans un contexte musical propre au Chroniste, il est employé la moitié du temps en relation avec David. Ceci ne fait qu'augmenter la difficulté à saisir le sens du terme.

En revanche, la modification apportée par le Chroniste, lorsqu'il préfère *bšyrym* (utilisé six fois en Samuel-Rois et seulement deux fois dans l'œuvre du Chroniste pour désigner un matériau de construction) à *brwšym*, peut se comprendre dans la mesure où la racine *šyr* lui était familière : nous admettons donc que le Chroniste favorise la pratique du chant pour mettre en avant la pratique cultuelle du Second Temple.

Les termes qui sont utilisés en 2 Samuel 6, 5 et absents de 1 Chroniques 13, 8 n'apparaissent qu'une seule fois en Samuel-Rois (ici, justement) et ils ne sont jamais utilisés par le Chroniste, qui n'est pourtant pas ignorant dans le domaine musical. Les

termes employés par le Chroniste en 1 Chroniques 13, 8, en revanche, le sont fréquemment (13 et 20 fois), il doit savoir à quoi il fait référence⁸⁴⁹. Les deux termes *zèlzèliym* et *meziletaym* doivent tous deux se rapporter à la même racine, certainement *zalal*, signifiant « tinter, balbutier ». Les ethnomusicologues diraient qu'il s'agit de « sonnailles ».

Ainsi, bien que le texte de 2 Samuel 6, 5 soit en lui-même signifiant (le contraire eût été étonnant), il a certainement subi une altération que le texte des Chroniques nous permet de comprendre et, si besoin, de corriger.

Le relevé du nombre des occurrences de chaque instrument de musique dans le cycle de David dans Samuel-Rois montre qu'en réalité, l'élément musical est très peu varié : soit il s'agit du *šophar*, qu'on fait sonner lors des cérémonies d'intronisation de roi, et ce peut être une sorte de signal d'alarme informant d'une tentative de prise de pouvoir ; soit il s'agit de la musique de David. Nous pourrions même supposer que la musique n'est présente dans l'histoire de David que pour illustrer symboliquement un propos particulier : la royauté. En effet, hormis le *šophar*, les instruments de musique mentionnés dans le récit de l'histoire de David se rattachent tous à l'avènement au trône de David et à son rôle dans la mise en place du culte à Jérusalem.

Dans cette perspective, le *šophar* serait l'instrument signalant la royauté de David, et le *kinnor* signifierait plutôt son rapport au sacré ou au spirituel. Mais cette affirmation est à nuancer, dans la mesure où le *šophar* n'apparaît pas dans les structures trifonctionnelles, contrairement au *kinnor*, qui peut toujours, lorsqu'il est en rapport avec David, participer à une triade identifiable. De plus, la différence majeure entre le *šophar* et le *kinnor*, c'est que ce n'est pas David qui joue du *šophar*. Nous remarquons que le *kinnor* n'est pas un symbole ni très clair, ni exclusif de la première fonction, puisque le *šophar* intervient dans le même récit et que le *kinnor* symbolise tantôt le pouvoir politique et tantôt la souveraineté religieuse.

Dans le cycle de David du premier Livre des Chroniques, le *šophar* est moins présent, mais cela s'explique parce que le Chroniste a préféré utiliser la trompette métallique et les cymbales comme instrument d'appel au culte. La différence

⁸⁴⁹ CURTIS, E. L. et MADSEN, A. A., *A Critical and Exegetical Commentary on the Book of Chronicles*, p. 207.

fondamentale avec Samuel-Rois est que l'utilisation des instruments de musique est uniquement liée au contexte du Temple : arrivée de l'Arche, installation des chantres, des Lévites... La première des trois fonctions de David n'est plus illustrée de la même façon par la musique : dans les Livres de Samuel, David est un praticien de la musique, parfois en tant que soliste ; la musique est pour lui une compétence, un don, un trait de caractère personnel, qui lui permettent précisément de tenir une fonction. En Chroniques, il est englouti dans une masse de musiciens, dont il ne ressort que pour en être l'organisateur, mais pas le praticien excellent dans son art ; la musique est pour lui un devoir religieux parmi d'autres, subordonné au contexte du Temple.

Dans ce paragraphe et jusqu'à présent, nous n'avons énoncé que des arguments d'ordre philologique au sujet des instruments de musique. Or, il apparaît d'un autre côté que la notion du chant pourrait nous aider à éclairer la variante qui distingue 2 Samuel 6, 5 et 1 Chroniques 13, 8 : le terme désignant le chant, *šyr* (שִׁיר), apparaît deux fois dans l'ensemble Samuel-Rois et presque cinquante fois dans les Chroniques⁸⁵⁰. A l'occasion de la reprise du verset de 2 Samuel 6, 5, le Chroniste a profité d'une facilité lexicale pour intervertir les lettres et mettre le chant en avant. Cela démontre l'intérêt particulier du Chroniste pour cette activité, notamment dans un cadre cultuel.

Grâce à tous les arguments que nous venons de poser, la variante se voit dotée d'une explication non seulement philologique, mais aussi sémantique et contextuelle. Dans ces conditions, elle ne peut pas être une simple erreur ou une correction : elle répond à une préoccupation idéologique. Cette préoccupation a pu participer par ailleurs et sur un autre niveau à un mouvement plus général, débouchant sur la compilation finale du Psautier.

Ainsi donc, l'idée de David jouant d'un instrument de musique à cordes n'est pas un point aussi fondamental dans la théologie et dans l'idéologie sacerdotale du Chroniste que pour le rédacteur des Livres de Samuel. C'est peut-être parce que le premier focalise sa pensée sur le Temple et non sur la royauté ; à partir de là, le projet littéraire et théologique n'est pas de faire de David un spécialiste du *kinnor*,

⁸⁵⁰ Konkordanz zum Hebräischen Alten Testament.

mais plutôt un spécialiste ou un modèle pour la musique dans son ensemble et telle qu'elle était jouée au Temple⁸⁵¹.

La symbolique des trompettes : parallélismes entre le transfert de l'Arche et le sacrifice de purification du Temple

Nous comparerons ici le texte de 2 Samuel 6 (le transfert de l'Arche de l'Alliance organisé par David entre Baalé-Juda et Jérusalem, que l'on retrouve presque à l'identique en 1 Chroniques 13, 1 à 14 et 15, 25 à 16, 3) et celui de 2 Chroniques 29 (la purification du Temple sous Ezéchias et le rétablissement du culte). Ces deux récits participent à un but politico-religieux : raconter comment le lieu de culte trouve sa légitimité. Dans ces deux textes aux projets rédactionnels divergents, les instruments de musique mentionnés permettent d'établir des points de comparaison relatifs au rôle de chaque « pupitre ».

Le transfert de l'Arche de l'Alliance se déroule en deux étapes : la première se termine lorsque David s'aperçoit que tout n'a pas été fait pour garantir la sacralité de l'acte en cours : Ouzza a touché l'Arche, YHWH l'a puni et tué. David n'ose plus avancer. L'orchestre qui jouait à cette occasion était composé, en 2 Samuel 6, 5, de bois de cyprès, des *kinnoroth*, des *nevalim*, des *touphim*, des *mena'ane'iyim* et des *zèlzèliym* ; on chantait également. Il n'y avait pas de trompette ou de *šophar*. Ce sont donc les instruments des Lévites qui accompagnaient le transfert et les prêtres étaient absents.

Lors de la seconde étape, David porte le vêtement de prêtre, l'*éphod*, mais surtout, on joue du *šophar* (v. 15). A partir de là seulement, les conditions rituelles sont remplies pour que l'Arche arrive à sa destination, à Jérusalem.

L'orchestration est légèrement différente dans le récit du même évènement en 1 Chroniques 13, 8 : la première partie donne une liste d'instruments comprenant des *kinnoroth*, des *nevalim*, des *touphim*, des *meziletaym* et des *ħazozeroth*. La liste finit par les cymbales et les trompettes, ce qui signifie que ces instruments n'étaient pas les plus importants à ce moment donné. Mais surtout, là encore, le *šophar* est absent. Le résultat est le même, le transfert de l'Arche doit s'arrêter. Ce n'est qu'en 1 Chroniques 15, 28, que l'orchestre est correctement constitué, avec, dans l'ordre : le

⁸⁵¹ NORTH, R., « The Cain Music », pp. 386 et 387.

šophar, les *ħazzeroth*, les *meziletaym*, les *nevalim* et les *kinnoroth*, soit la même liste qu'en 13, 8, mais en ordre inverse.

Ainsi, pour que l'Arche puisse arriver à Jérusalem, il faut que ce soit le *šophar*, l'instrument des prêtres, qui mène l'orchestre et que David soit revêtu de l'*éphod*. Après seulement les Lévites pourront accomplir leur œuvre de célébration et de louange, alors que les prêtres continueront de sonner de la trompette (1 Chroniques 16, 4 à 6).

D'un autre côté, le récit de la purification du Temple présente une différenciation entre les trompettes (et non plus le *šophar*) et le reste des instruments. En 2 Chroniques 29, même si David est mort depuis longtemps, l'auteur aime à rappeler qu'il avait laissé des indications assez précises sur la façon dont devraient se faire les choses à l'avenir. Ainsi, à la fin du VIII^e siècle avant notre ère, sous le règne d'Ezéchias, juste avant la fin de l'invasion du pays par Sennachérib, le Temple est purifié, après avoir été souillé par le roi précédent. Pour fêter le rétablissement du culte à Jérusalem, le roi fait célébrer un sacrifice. Ce sacrifice a pour but de purifier le Temple (sacrifice pour le péché) pour permettre à la présence divine d'y reprendre à nouveau sa place.

Comme on s'y attend, des musiciens sont présents : des Lévites jouant du *kinnor*, du *nèbèl* et des *meziletaym* et des prêtres sonnait la *ħazzerah*. Le sacrifice se déroule comme suit :

- A/ 1° on amène sept taureaux, sept béliers, sept agneaux et sept boucs (v. 21) ;
2° les prêtres les immolent (sauf les boucs) et aspergent l'autel de leur sang (v. 22) ;
3° les prêtres imposent les mains sur les boucs, les immolent et aspergent l'autel de leur sang (vv. 23 et 24) ;
4° les Lévites se mettent en place dans le Temple avec les instruments de musique, selon l'ordre de David, de Gad et de Nathan (tous trois prophètes), ainsi que les prêtres avec les trompettes (v. 25) ;
5° les Lévites et les prêtres se positionnent avec leurs instruments respectifs (v. 26) ;

6° l'holocauste et le chant de YHWH commencent, de même que les trompettes qui commencent à sonner, accompagnées par les instruments de David⁸⁵² (v. 27) ; pendant tout l'holocauste, l'assemblée se prosterne, on chante et les prêtres sonnent des trompettes (v. 28) ;

B/ 7° à la fin de l'holocauste, le roi et son entourage s'agenouillent et se prosternent (v. 29) ;

8° louange de YHWH par les Lévites avec des paroles de David et d'Asaph, expressions de joie, inclination, prosternation (v. 30).

Le v. 26 nous indique les deux types d'instruments utilisés : ceux des prêtres, les trompettes et ceux des Lévites. Nous aurions bien aimé disposer de plus de précisions lorsque le Chroniste nous dit que le chant et les trompettes commencèrent, accompagnés des instruments de David, roi d'Israël (v. 27). Les traductions s'accordent à dire que les instruments de David accompagnent les trompettes. Cela est certainement juste d'un point de vue acoustique, mais regardons toute de même le texte hébreu : nous avons littéralement « [...] les trompettes et sur les mains des instruments de David ». La main, dans la pensée hébraïque, recouvre, en plus du sens purement organique, un sens métaphorique, celui du pouvoir, de la force, de la richesse, des moyens. Deux interprétations s'offrent à nous : l'une musicologique et l'autre idéologique. L'interprétation musicologique tend à montrer que les instruments de David accompagnent les trompettes, ce qui a pour conséquence de mettre les trompettes des prêtres à la première place. Tout comme la signification du terme « accompagnement » en français⁸⁵³, la signification de l'accompagnement en hébreu sous-entend que la partie des trompettes prévaut sur tout autre registre, qu'il soit instrumental ou vocal. L'interprétation idéologique, de son côté, voudrait donner plus d'importance aux instruments des Lévites, en leur donnant l'autorité de David, son pouvoir, sa force. Ces deux interprétations, en fin de compte, se rejoignent pour dire combien il était important que ces instruments soient présents aux sacrifices : ils

⁸⁵² Littéralement : « [...] au moment où commença l'holocauste, commença le chant de YHWH et les trompettes, sur les mains des instruments de David. » Cela signifie que les instruments de David sont en retrait par rapport aux trompettes, tant au niveau temporel qu'au niveau de l'organisation de l'orchestre et de la mise en musique. Nous pourrions utiliser la même image en français : alors que les prêtres jouaient des trompettes, les Lévites avaient à la main leurs instruments (ils sont prêts à en jouer).

⁸⁵³ VERCHALY, A., « Accompagnement », définit le terme comme suit : « Ensemble de sons subordonné à une ou plusieurs parties prédominantes, vocales ou instrumentales [...], qui joue le rôle de soutien harmonique et rythmique. » L'accompagnement peut également être « un soutien expressif assez développé pour lui permettre d'acquiescer une place prédominante » : « Accompagnement », in : **Dictionnaire de la Musique**, in coll. : « In Extenso », vol. 1, p. 6.

font le lien entre le sacrifice et la royauté (voir le v. 21), puis ils insèrent dans le processus sacrificiel la divinité et le peuple ; mais ce n'est en aucun cas pour dévaloriser les trompettes sacerdotales. Ainsi, David est à nouveau conçu comme un roi-prêtre, mais le Chroniste s'est bien gardé d'associer le caractère sacerdotal de David aux trompettes.

Revenons maintenant à la structure de la narration. Deux grandes parties apparaissent, signalées ci-dessus par les lettres A et B. La partie A (étapes 1 à 6) rassemble tous les préparatifs du sacrifice et l'holocauste en lui-même. Cela est fait de telle sorte que la divinité puisse venir dans les conditions requises de pureté. L'objectif de cette section du rite est d'attirer YHWH vers son Temple purifié.

La partie B (étapes 7 et 8) commence par la prosternation du roi et de son entourage, cela a lieu parce que la divinité est dorénavant installée : le roi et son entourage se prosternent devant la divinité (ce qui n'est pas dit textuellement, mais qui est sous-entendu : ce geste n'aurait aucun sens si la divinité n'était pas enfin présente). Après seulement, les Lévites peuvent jouer pour « louer YHWH » (v. 30), puisqu'il est présent. Il y a donc une différence entre les prêtres, qui jouent des trompettes (ce sont eux qui accompagnent le rite de la théophanie) et les Lévites, qui jouent pour célébrer le culte une fois la présence de la divinité établie. Les trompettes sont autant des instruments d'appel pour le peuple (appel au rassemblement pour les fêtes et pour les batailles) que des instruments pour attirer pour YHWH ; elles ne tiennent pas pour autant le rôle principal dans le rituel de la théophanie, provoquée en exclusivité par l'holocauste. De l'autre côté, les instruments des Lévites sont des instruments liturgiques. Ceci nous aide à comprendre la structure du rituel dans la religion des anciens Hébreux.

L'auteur des Livres des Chroniques a donc eu tendance à se passer de la structure trifonctionnelle, mais aussi d'illustrer la notion de sacralité de façon différente à celle de l'auteur des Livres de Samuel, qui reproduisait pour sa part le schéma indo-européen en mettant le *kinnor* dans les mains de David. Ici, le Chroniste joue entre la valeur sacerdotale des trompettes et la valeur liturgique des instruments des Lévites, en focalisant ces activités musicales sur le Temple. Il n'est plus important, à ces yeux, d'entretenir la relation entre le *kinnor* et la royauté de David.

Nous disposons d'un autre témoin pour approfondir la relation entre une action musicale et l'entrée de YHWH, le Psaume 47, 6 : « Dieu (Elohim) monte au

milieu des acclamations, le SEIGNEUR (YHWH) s'avance au son de la trompe (*šophar*) ». Nous retrouvons ici la coïncidence entre l'« intronisation divine », ou l'action d'attirer la divinité, et la sonnerie d'un instrument à vent. Notons que dans le Psaume 47, il est fait usage du *šophar*, alors que dans le texte des Chroniques que nous venons d'étudier, il s'agissait de la trompette. Néanmoins, il est tout à fait envisageable que la pratique rituelle de l'attraction de la divinité par le jeu d'une corne ou d'une trompette remonte très loin dans le temps et que le Chroniste ne fasse rien d'autre qu'entretenir une très vieille tradition rituelle.

Mais pourquoi utiliser un instrument au reste assez rudimentaire et aux capacités mélodiques restreintes, alors qu'un orchestre convenablement composé pourrait tout aussi bien satisfaire aux objectifs désirés, à savoir accompagner un roi ou un dieu vers son trône ? C'est ce que semble envisager B. Margalit⁸⁵⁴ pour éclairer la composition iconographique d'un vase de Kuntillet 'Ajrud (notre illustration 13⁸⁵⁵), mais nous ne pensons pas que ses arguments répondent précisément aux questions qu'il soulève.



ill. 13

Certes, des rythmes lents, une musique solennelle et raffinée, tout cela peut convenir (à notre sens, mais de façon certaine à *notre sens uniquement*) à une « procession festive ». Ce n'est pas forcément de cette façon très liée au contexte du

⁸⁵⁴ MARGALIT, B., « The Meaning and Significance of Asherah », pp. 290 et 291. Nous avons élaboré ce paragraphe en nous inspirant de cet article, y compris pour solliciter le texte biblique. Pour approfondir l'analyse du document de Kuntillet 'Ajrud, voir MESHEL, Z., *Kuntillet 'Ajrud...* et « Kuntillet 'Ajrud, an Israelite Religious Center in Northern Sinai » ; BRAUN, J., *Music in Ancient Israel/Palestine...*, p. 153 ; BURGH, T. W., « "Who's the Man" Sex and Gender in Iron Age Musical Performance » ; *Listening to the Artifacts...*, pp. 14 et 90 et 91 et HADLEY, J. M., « Some Drawings and Inscriptions on Two Pithoi from Kuntillet 'Ajrud », pp. 201 à 205 pour ce qui concerne la lyre.

⁸⁵⁵ Illustration 13 : décoration d'un vase trouvé à Kuntillet 'Ajrud, dans le nord du Sinâï, et daté des environs du IX^e siècle avant notre ère, in : BRAUN, J., *Music in Ancient Israel/Palestine...*, p. 153, figure IV, 23.

monde occidental contemporain que les anciens Hébreux pouvaient conceptualiser musicalement l'accompagnement d'une théophanie. Il était certainement plus signifiant pour eux d'utiliser une corne de bélier (en souvenir du bélier pris par les cornes, sacrifié à la place d'Isaac en Genèse 22, par exemple) pour invoquer YHWH.

Il reste intéressant de souligner que sur le vase de Kuntillet 'Ajrud, le (la) lyricine est assis(e) sur un trône ; toutefois, rien ne nous permettrait de penser sérieusement que nous pourrions avoir affaire à une représentation trifonctionnelle, ou bien encore à la relation entre des aspects relevant habituellement de la première fonction et la musique.

II. 12. ii. h. David dans les Psaumes 57, 71, 92, 108 et 144

Examinons à présent les compositions susceptibles de contenir des traces de trifonctionnalité avec mention de musique dans le livre des Psaumes. Cinq Psaumes éveillent notre attention. Quelles sont les raisons qui nous amènent à considérer ces cinq Psaumes ensemble ? Ils contiennent tous une mention d'instrument de musique à cordes et ils entretiennent une relation avec David ou avec l'attention portée au fidèle par YHWH pour le protéger des menaces des hommes. Si nous considérons les deux choses comme étant comparables, c'est parce que David est l'incarnation ou l'archétype du fidèle serviteur de YHWH qui reçoit en retour la protection divine.

Les cinq Psaumes que nous avons réunis n'en sont pas pour autant similaires : leurs sujets, leurs emplacements et les genres littéraires sont des paramètres qui rendent ce groupe assez hétérogène. Nous avons des prières demandant la protection de YHWH (57, 71, 108, 144), mais aussi une louange (92, affirmant l'anéantissement des méchants par YHWH) ; ces Psaumes sont attribués à David (57, 108, 144) ou anonymes (71, malgré l'attribution à David par la *Septante*, et 92). Prenons les cinq compositions une à une.

-Le Psaume 57 mentionne le *nèbèl* et le *kinnor*, placés dans les mains de David (discours à la première personne). Le premier verset précise : « [...] lorsqu'il fuyait Saül, dans la grotte », ce qui sous-entend un contexte de combat, donc de deuxième fonction. David y supplie YHWH de le protéger de ses ennemis et le Psaume finit par une glorification. La troisième fonction fait défaut.

-Le Psaume 71 contient une supplique du Psalmiste pour que YHWH continue de le soutenir dans les douleurs de l'adversité (qui pourrait faire référence à la deuxième fonction) ou de la vieillesse (qui pourrait faire référence à la troisième fonction), une glorification lui succède et la fin est constituée d'une promesse du Psalmiste de louer YHWH pour sa loyauté et sa justice, au son du *nèbèl* et du *kinnor* (ce qui pourrait faire référence à la première fonction). Néanmoins, nous ne pensons pas que la structure trifonctionnelle ait occupé l'esprit du Psalmiste quand il a écrit cette composition, parce que des éléments trifonctionnels sont apparemment présents, mais en aucun cas structurés.

-Le Psaume 92 est une célébration de la fidélité de YHWH, accompagnée par le *nèbèl* et le *kinnor*. Cette fidélité se traduit par la destruction des ennemis (II^e fonction), l'élévation (voire l'onction d'huile) du Psalmiste (I^e fonction) et la fertilité des justes, à l'image des arbres symboliques du Proche-Orient⁸⁵⁶ (III^e fonction). Le Psaume se termine par l'affirmation que YHWH est droit, qu'il est un rocher. Ainsi, ce Psaume paraît être trifonctionnel, mais le nom de David n'est pas mentionné. Seule, l'huile (שֶׁמֶן) permet de penser que le Psalmiste est un personnage très important, mais le reste du vocabulaire ne fait pas partie du vocabulaire habituel du cycle de David (buffle ou aurochs -רֵאִים-, Liban -לְבָנוֹן-, palmier -תְּמָר-, même si c'est aussi le nom de la fille de David en 2 Samuel 13). Les instruments de musique sont rattachés à l'action même d'annoncer, de confesser (נָגַד) la fidélité, la bonté (חֶסֶד) et la constance, la solidité (אֱמִינָה) de YHWH, acte religieux, donc de première fonction. Puisqu'à la fin de ce texte, nous avons de nouveau l'assertion sur la droiture et la justice de YHWH, il apparaît que les caractéristiques de YHWH, comparables à celles de la première fonction indo-européenne, constituent un cadre délibérément choisi et donc, que les trois fonctions sont explicitement utilisées pour structurer la composition. YHWH n'en est pas pour autant un agissant : sa présence dans la première fonction n'est qu'un prétexte, une cause, à l'état de réjouissance du réel

⁸⁵⁶ Le palmier reste toujours vert et le cèdre est un symbole de longévité, voir AUWERS, J.-M., **La Composition Littéraire du Psautier...**, p. 52. Ajoutons que J.-M. Auwers, p. 51, a dégagé une structure en trois parties dans les Psaumes 90 à 92, faisant se succéder une supplication, un oracle de salut et une action de grâces ; ces trois genres littéraires pourraient très bien se superposer aux trois fonctions : supplication pour que YHWH détruise les ennemis, oracle de salut par onction et action de grâce pour la longévité.

représentant de la première fonction, le Psalmiste lui-même. Le système triparti est clair dans ce Psaume :

I / le Psalmiste est heureux de la fidélité, de la constance, de la droiture et de la justice de YHWH ;

II / les ennemis disparaîtront ;

III / les justes vivront longtemps et conserveront leur vigueur.

Les instruments de musique sont associés à la célébration du nom divin, à la confession de sa fidélité, de sa constance, de ses actes, de façon permanente (« pendant les nuits »). Ceci rattache la musique à la première fonction car il participe à un acte religieux, mais aussi à la notion du temps, ce qui, nous le verrons plus tard, pourrait avoir de l'importance.

-Le Psaume 108 mentionne le *nèbèl* et le *kinnor*, mais son contenu est beaucoup plus simple, il s'agit d'une louange pour laquelle David demande à ses instruments de s'éveiller, comme dans le Psaume 57 (un lien avec la première fonction est envisageable), puis David s'assure de l'appui de YHWH pour ses prochaines batailles (ce qui peut être mis en relation avec la deuxième fonction), celles qui lui permettront de régner sur un territoire homogène (ce qui peut être mis en relation avec la troisième fonction, mais le texte n'est pas très explicite à ce sujet). Malgré des éléments évoquant les trois fonctions pour celui qui a aiguisé sa sensibilité à ces derniers, nous ne pouvons pas conclure que le Psaume 108 est construit sur un schéma trifonctionnel : le système ne fonctionne pas et ne correspond pas à la structuration du personnage de David telle que nous pouvons la voir dans les récits des livres historiques.

-Le Psaume 144 ne mentionne que le *nèbèl*. Il est encadré, comme le Psaume 92, par deux hémistiches qui sont, par la mention de la divinité et l'acte religieux que cette mention implique, en rapport avec les thématiques habituelles de la première fonction : v. 1 « Béni est YHWH » (בְּרוּךְ יְהוָה) et v. 15 « Heureux le peuple dont YHWH est son dieu » (אַשְׁרֵי הָעַם שִׁיְהוָה אֱלֹהָיו).

Dès le début, David désigne YHWH comme son maître de guerre, voire même comme son arme la plus efficace.

Au milieu du Psaume (vv. 9 à 11), David chante tout en jouant du *nèbèl* ; le v. 10b peut être compris comme étant de deuxième fonction, mais le v. 11 revient à la

première fonction, puisqu'il y est question du mensonge et donc, de la thématique de la vérité. Puis le Psaume continue, comme si les vv. 9 à 11 étaient en retrait et coupaient le fil du texte ; il peut s'agir d'une coupure volontaire⁸⁵⁷, afin de construire le texte autour et à l'intérieur de l'idée centrale de la première fonction, qui apparaît alors au début, au milieu et à la fin : plus qu'une coupure, cela devient un fil conducteur.

Enfin, tout ce qui constitue le peuple se voit vivifié. De même que dans le Psaume 92, c'est bien YHWH qui est la source de tous ces bienfaits (salut des rois, qui provoque en retour la louange de YHWH par les rois et l'établissement de la vérité ; victoire et protection ; fertilité, richesse et beauté), qui rentrent dans le cadre trifonctionnel sans forcer.

L'instrument de musique (le *nèbèl* à dix cordes) sert à chanter Elohim.

Comme dans le Psaume 92, la divinité est désignée à la deuxième personne. Ceci suppose une relation privilégiée entre le Psalmiste et son Dieu. La signification de la tripartition et de la musique est la même dans le Psaume 144 que dans le Psaume 92. J.-L. Vesco va même jusqu'à établir une relation trilatérale entre ce Psaume 144, le récit du combat entre David et Goliath (1 Samuel 17) et le Psaume 151⁸⁵⁸, tous trois adoptant, d'après nous, une structure trifonctionnelle.

Ainsi, les Psaumes 57, 92, 108 et 144 associent le jeu des instruments à cordes à un contexte général de pratique guerrière. Seuls les Psaumes 92 et 144 prolongent la réflexion en faisant l'apologie des membres du peuple qui regorgent de vie et complètent ainsi un système jusqu'à le rendre clairement trifonctionnel. L'instrument de musique est dans ces deux Psaumes un outil indispensable pour l'accompagnement de la célébration de dieu, affermissant le pouvoir et l'autorité du roi et de YHWH. Au roi est ainsi confiée une responsabilité religieuse et liturgique. Dans la mesure où ces textes nous permettent de faire des renvois internes et construisent des relations dans des cercles sémantiques vertueux, nous pouvons parler de système de pensée et ce dernier comporte des éléments trifonctionnels (dans le sens « au nombre de trois et entretenant des relations mutuelles »). Les structures trifonctionnelles des Psaumes 92 et 144 ne sont pas

⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 122, coupe le Psaume en deux parties à cet endroit en estimant que le Psaume 141 serait une réunion de deux textes, le premier centré sur David et le second sur le peuple, et la réunion de ces deux textes signifierait que David est une sorte d'initiateur du peuple, de montreur d'exemple.

⁸⁵⁸ VESCO, J.-L., **Le Psautier de David, Traduit et Commenté**, vol. II, pp. 1332 et 1333.

centrées sur le Psalmiste ou sur les actions de la divinité, elles tendent à décrire un monde où chacun a sa place, tant le dieu que le représentant du dieu, l'ennemi ou le peuple. L'important n'est pas forcément l'identité de la personne qui joue du *kinnor* ou du *nèbèl*, mais ce que l'on fait en en jouant, à savoir célébrer la divinité. Il peut arriver que ce soit la figure de David, mais ce n'est pas obligatoire, dans la mesure où l'objectif des Psaumes est de permettre à tout fidèle de s'identifier au Psalmiste : il ne faut donc pas lui donner une identité définitive, prédéterminée et interchangeable.

II. 12. ii. i. David dans le Psaume 151

Un Psaume apocryphe mérite encore notre attention ; il est, parmi toutes les compositions hymniques en rapport avec David, le plus explicite quant à sa volonté de décrire David d'après une structure préexistante et proche de l'idéologie trifonctionnelle indo-européenne. Il nous faut évaluer dans quelle mesure il revendique cette idéologie.

La littérature scientifique sur ce sujet est dense⁸⁵⁹. Ce foisonnement montre qu'il est très difficile de se faire une idée claire sur ce texte. Un ensemble de Psaumes comptant cinq compositions en syriaque, connu depuis 1759, comporte un poème qui se trouve en grec dans le psautier de la *Septante*, en 151^{ème} et dernière place. En 1956, la grotte 11 de Qumran livre aux archéologues le rouleau contenant son texte en hébreu.

Parmi toute la bibliographie sur le Psaume 151, prenons les études qui sont en relation avec nos préoccupations. André Dupont-Sommer (1955), d'après les premiers textes analysés, établit que la communauté de Qumran a pu être essénienne et que les textes montrent des influences iraniennes (gnose, dualisme, zoroastrisme), pythagoriciennes (prière liée au soleil, calendrier spécifique), babyloniennes (la rencontre culturelle se fait à la suite de l'Exil) ou alexandrines (à cause de la diaspora). En 1958, M. Delcor décrit les cinq Psaumes syriaques, il en déduit que le

⁸⁵⁹ Une importante littérature secondaire existe, nous avons retenu les publications suivantes pour vérifier si les spécialistes de cette littérature de Qumran ont été sensibles à ce que nous étudions (par souci de concision, nous ne mentionnons, par ordre alphabétique, que l'auteur et l'année, les références complètes se retrouvant dans notre bibliographie) : AUFFRET, P., 1975 ; BROWNLEE, W. H., 1963 ; CARMIGNAC, J., 1963, 1965 et 1975 ; CROSS, F. M., 1978 ; DELCOR, M., 1958 ; DUPONT-SOMMER, A., 1955, 1964 et 1987 ; HARAN, M., 1988 ; MAGNE, J., 1975, « Orphisme... », « Recherches sur les Psaumes... », « Les Textes... » et 1977 ; PHILONENKO, M., 1959, 1978, 1981 et 1993 ; RABINOWITZ, I., 1964 ; SANDERS, J. A., 1962, 1963 et 1965 ; SKEHAN, P. W., 1963 ; SMITH, M., 1981 ; STERN, H., 1970, 1974 et 1977 ; STRUGNELL, J., 1966.

Psaume III porte en tête une allusion à l'édit de Cyrus, permettant aux Juifs de rentrer en terre d'Israël après l'Exil à Babylone. Ceci va dans le sens de l'hypothèse d'une origine babylonienne de la présentation tripartite de David dans la littérature hébraïque.

Le rouleau des Psaumes de la grotte 11 est analysé par J. A. Sanders, qui publie ses premières constatations en 1962 : le rouleau ne contient pas l'épisode de Goliath, mais une autre composition le suit et se réfère au fameux duel. Malheureusement, nous ne disposons que du début de ce Psaume, l'humidité ayant détruit une bonne partie (presque le tiers) du rouleau. La très maigre partie préservée est néanmoins suffisante pour s'assurer qu'il s'agit bien de l'histoire du « Philistin », donc très certainement du duel entre David et Goliath. L'année suivante, le même auteur affirme que ces deux compositions sont originales, proches, mais distinctes. La première (Psaume 151 A) est un Psaume entier et indépendant, présentant la louange de David à l'aide de la musique ainsi que son onction par Samuel. La deuxième composition (Psaume 151 B) se déduit du Psaume 151 de la *Septante*, qui fait une compilation des Psaumes 151 A et B. La question des traits orphiques présents dans ce Psaume est soulevée. La structure originale du texte (en une ou deux parties) et la présence ou non de traits orphiques seront des points de débat récurrents, d'un point de vue scientifique tant qu'idéologique.

Toujours en 1963, W. H. Brownlee fait de David le porte-parole de la nature et le dissocie d'Orphée dans la mesure où le Psalmiste n'avait pas la volonté de comparer ces deux personnages⁸⁶⁰. De plus, la nature ne réagit pas à la musique de David.

J. A. Sanders (1965) qualifie les Psaumes 151 A et B de midrashim poétiques sur 1 Samuel 16, 1 à 13, indépendants et peut-être dus à deux auteurs différents.

Jean Magne⁸⁶¹ confirme qu'il serait plus correct de lire aux vv. 9 et 10 un *yod* à la place du *waw* lorsqu'il s'agit du destinataire de la louange faite par les

⁸⁶⁰ En réalité, la volonté d'associer David à Orphée n'appartient ni au Psalmiste ni à l'Antiquité ; elle relève de l'histoire des religions et de la transmission des mythes. Sur les raisons qui président à la comparaison entre David et Orphée (ascendance divine ou noble, compétences poétiques et théologiques – décrites en utilisant des symboles cosmiques –, organisation musicale du culte et découverte des lois de l'harmonie, utilisation de la musique en rapport avec la réconciliation universelle et la paix messianique, pouvoirs médicaux et tranquillisants...), voir FRIEDMAN, J. B., **Orphée au Moyen Age**, pp. 181 à 189 et la postface de ROESSLI, J.-M. : « De l'Orphée juif à l'Orphée écossais : Bilan et Perspectives », pp. 304 à 309, qui reprend et élargit le problème, le tout avec des citations de Cassiodore, Georges de Pisidès, Jean Tzetzés, Théodule, John Lydgate, Amédée de Lausanne...

⁸⁶¹ MAGNE, J., « Orphisme... ». CARMIGNAC, J., 1965, avait déjà corrigé sa traduction donnée en 1963 à ce sujet, mais c'est bien MAGNE, J. qui donne les raisons précises.

montagnes, les collines, les arbres et les brebis (lire לִי « pour moi » au lieu de לְךָ « pour lui »). De plus, les négations à ce même endroit paraissent suspectes et peuvent être retirées (nous les avons conservées, comme J. Magne, entre crochets). Seule la musique relie Orphée et David, mais elle permet à ces personnages d'assumer trois fonctions : d'innover sur le plan musical (l'auteur a sciemment utilisé les mêmes termes musicaux que ceux de Genèse 4, mais en ordre inverse), de charmer la nature et fonder un culte. Jean Magne traduit ici *kinnor* par « lyre » et 'ougav par « luth », tous deux interprétés comme étant à l'état grammatical défini. La traduction de 'ougav est motivée par l'idée que David chante et ne peut donc pas jouer d'un instrument à vent en même temps, argument séduisant mais que nous ne pouvons pas tenir pour déterminant à cause de son origine : il est d'ordre pratique alors que nous avons affaire à de la littérature et à de la mythologie.

Par ce rappel de l'histoire de la recherche au sujet de quelques aspects du Psaume 151, nous mettons en valeur la difficulté qu'ont eu les chercheurs à donner des résultats certains à leurs études, tant au niveau du contenu du texte que de son origine. Nous allons tenter de montrer que l'analyse du contenu du Psaume 151 permettrait d'éclairer une part de son origine.

Nous donnerons ici les traductions sur lesquelles nous baserons notre étude, à savoir celles du texte qumranien, du texte syriaque et celle de la *Septante*.

-Traduction du Psaume 151 A par Jean Magne⁸⁶² :

- « ¹ Plus petit que mes frères, / ² et le plus jeune de ses fils, mon père // ³ m'établit pasteur de ses brebis, / ⁴ et chef de ses chevrettes.
- ⁵ De mes mains j'ouvraigeai le luth, / ⁶ de mes doigts, la lyre, / ⁷ afin de rendre gloire à YHWH.
- ⁸ Je m'étais dit en moi-même : / ⁹ « Les montagnes [ne] témoignent [pas] sur moi, / ¹⁰ et les collines [ne] rapportent [pas] à mon sujet ; // ¹¹ les arbres < racontent > mes chants, / ¹² et les brebis, mes œuvres ;
- ¹³ mais qui rapporte, / ¹⁴ et qui chante, / ¹⁵ et qui raconte les œuvres du Seigneur ? »
- // ¹⁶ Dieu voit tout, / ¹⁷ il entend tout : / ¹⁸ il écoute.

⁸⁶² MAGNE, J., « Orphisme... », p. 544, traduction corrigée en 1977. Le choix de cette traduction est justifié par les arguments de l'auteur, auxquels nous nous rallions. Les [] signalent les mots à retirer et les <> les mots à suppléer. Nous rajoutons une numérotation des versets afin de faciliter les renvois. Cette traduction ne comprend pas la seconde partie – le Psaume 151 B –, que nous emprunterons à André Dupont-Sommer.

- ¹⁹ Il envoya son prophète pour me donner l'onction, / ²⁰ Samuel pour me rendre grand.
- ²¹ A sa rencontre accoururent mes frères / ²² de fière allure, / ²³ de fier maintien ; // ²⁴ Les fortes carrures, / ²⁵ les fières chevelures, / ²⁶ YHWH-Dieu n'en avait point fait choix.
- ²⁷ Il m'envoya chercher derrière les brebis / ²⁸ et m'a donné l'onction d'huile sainte ; // ²⁹ Il m'a établi Prince de son peuple, / ³⁰ et Chef des fils de son alliance. »

-Traduction du Psaume 151 B⁸⁶³ :

« Commencement des hauts [fa]its de David, après que le prophète de Dieu l'eut oint.

Alors j'[entend]is un Philistin qui défiait les li[gnes d'Israël] []

[.....] »

-Traduction du Psaume 151 en syriaque (= Psaume I des recueils syriaques)⁸⁶⁴ :

« ¹ Action de grâces de David.

¹ J'étais le plus petit parmi mes frères / et encore un enfant dans la maison de mon père.

² Je faisais paître le petit bétail de mon père.

³ Je rencontrais un lion et un ours, / et je les tuais et les mis en pièces.

⁴ Mes mains firent un instrument, / et mes doigts montèrent une harpe.

⁵ Qui me montrera mon Seigneur ?

⁶ C'est mon Seigneur qui m'appartient, / c'est mon Dieu qui m'appartient.

⁷ Il a envoyé son ange, / et m'a arraché aux brebis de mon père, / et m'a oint d'une huile d'onction.

⁸ Mes frères beaux et grands, le Seigneur ne s'est pas plu en eux.

⁹ Je suis sorti à la rencontre des Philistins, / et il me maudit par ses idoles ;

¹⁰ Mais je tirai mon épée et lui coupai la tête,

¹¹ et j'extirpai le mal du milieu des fils d'Israël. »

⁸⁶³ DUPONT-SOMMER, A., « VI. Psaumes Pseudo-Davidiques », in : **La Bible ; Ecrits Intertestamentaires**, p. 312.

⁸⁶⁴ PHILONENKO, M., « L'Origine Essénienne des Cinq Psaumes Syriaques de David », p. 36.

-Traduction du Psaume 151 de la *Septante*⁸⁶⁵ :

«¹ Psaume écrit spécialement pour David et hors du compte. / Quand il livra à Goliath le combat singulier.

J'étais le plus petit d'entre mes frères, / le plus jeune des fils de mon père. / Je menais paître le troupeau de mon père. /² Mes mains ont fabriqué une flûte, / mes doigts ont confectionné une harpe. /³ Qui l'annoncera à mon Seigneur ?

Le Seigneur lui-même, en personne, entend.

⁴ Il a envoyé son messager, / il m'a pris au milieu du troupeau de mon père / et m'a donné l'onction de son huile.

⁵ Mes frères étaient beaux et grands, / pourtant le Seigneur ne les a pas préférés.

⁶ Je suis allé affronter le Philistin. / Il m'a maudit par ses idoles. /⁷ Mais moi, j'ai arraché son épée, je l'ai décapité / et j'ai lavé de l'affront les enfants d'Israël. »

Dans le Psaume 151 du rouleau de Qumran, la présentation du personnage de David correspond à la répartition trifonctionnelle, si nous considérons que les deux Psaumes 151 A et B sont liés. L'état du rouleau ne nous permet pas de profiter pleinement de la description du combat de David et Goliath, mais son évocation nous suffit. En calquant le portrait de David sur les trois fonctions, nous obtenons la description suivante :

I / il a construit le *kinnor* et le *'ougav* pour louer YHWH (vv. 5 à 7), il veut que les œuvres de YHWH soient connues (vv. 8 à 10 et 13 à 15) ; il est oint par Samuel pour obtenir la grandeur de la part de YHWH (vv. 19 et 20 et 28), il règne sur son peuple et il est garant de l'Alliance (vv. 29 à 31) ;

II / il s'est battu contre un Philistin (Psaume 151 B) ;

III / il était berger dans sa jeunesse (vv. 1 à 4 et 27), la nature témoigne en sa faveur (vv. 11 et 12), sa beauté surpasse celle de ses frères (vv. 21 à 26).

Etant donné que nous avons trouvé dans la *Bible Hébraïque* un David trifonctionnel, nous devons vérifier si le même phénomène apparaît à Qumran. Nous disposons du texte du Psaume 151, qui utilise certains des éléments symboliques trifonctionnels déjà présents dans les récits des Livres de Samuel, mais pas tous. De ce fait, le Psaume 151 ne pouvait pas jouir de la même autorité littéraire, spirituelle

⁸⁶⁵ Traduction Œcuménique de la Bible, pp. 1441 et 1442.

ou religieuse que le texte du canon hébraïque. En effet, la cure de Saül par la musique, le projet de construction du Temple ou encore le triple péché de David ne sont pas relatés dans le Psaume 151, et ce sont des points importants de n'importe quelle théologie du *Premier Testament*. Nous disposons tout de même d'éléments sérieux pour soutenir l'hypothèse trifonctionnelle : chaque fonction est symbolisée, il ne nous manque que la structure narrative, absente de fait d'un texte liturgique. Quelles relations entretiennent entre eux les symboles faisant référence aux trois fonctions, quelle est la raison d'être de ces trois symboles ?

Dans une liturgie, et le Psaume 151 fait sans aucun doute partie des textes liturgiques, il est indispensable sur le plan du rituel de préciser quelles sont les places de chacun : celle du dieu, celle du fidèle, ainsi que celle de l'ennemi si besoin, ou du moins de l'infidèle. Chaque symbole peut répondre à ce besoin :

I / la musique indique que David (image du peuple) rend gloire à YHWH et réciproquement, l'onction indique que YHWH choisit le chef pour son peuple ;

II / le combat indique que Goliath est un ennemi (il défie Israël et le maudit) et qu'il faut faire en sorte que le mal ne soit pas au milieu du peuple, que le peuple se purifie ;

III / les arbres et les brebis indiquent qui est David et par imitation, par renvoi, le peuple doit dire qui est YHWH (autrement dit : confesser sa foi) ; la jeunesse de David et son activité de berger symbolisent la grandeur et la responsabilité ; son troupeau fait référence au peuple d'Israël.

Ainsi, la volonté de structurer la société en donnant à chacun (au dieu, à son représentant et au peuple) une fonction et une réalité propre pourrait être le liant, le point commun aux trois fonctions, qui fait que les symboles se structurent en un système signifiant.

Il semble que la recension de Qumran mette l'accent sur les première et troisième fonctions, mais cette impression est peut-être due à la perte de la majeure partie du Psaume 151 B. Mais, nous pouvons également estimer que ce Psaume 151 B n'était pas très long, puisque la colonne suivante du rouleau 11 QPs^a contient une autre composition et que la fin des Psaumes en syriaque et en grec, relatant l'épisode guerrier, n'est pas très longue non plus. La première fonction recouvre deux aspects : 1° souveraineté politique et 2° autorité religieuse, sans compter l'aspect musical. La deuxième fonction pourrait être illustrée par le fait que David est préféré à ses frères même s'ils sont plus forts que lui et la troisième, de la même manière, montre un

David préféré à ses frères même s'ils sont plus beaux que lui. Cela mettrait en avant la première fonction, étant la seule décrite positivement.

Le Psaume syriaque ajoute que David a abattu un lion et un ours, ce que nous pouvons considérer comme un élément de la deuxième fonction, puisqu'il inclut la notion de combat. De plus, la glose sur les Philistins élargit le simple combat en une lutte contre les idoles et le mal quasi-personnifié.

La version des *Septante* nomme Goliath dès l'introduction et qualifie la mort de cet ennemi comme un acte de purification du peuple, dans le sens d'une insulte levée plutôt que d'un mal extirpé. Le combat entre David et Goliath glisse donc de l'idée de la deuxième fonction vers une symbolique de première fonction. La *Septante* n'exprime pas vraiment son attachement à la structure trifonctionnelle apparemment sous-jacente dans la version hébraïque.

De la longue discussion scientifique sur cette littérature, nous devons retenir que le texte de Qumran serait plus ancien que les versions syriaque et grecque, mais il n'est sans doute pas une composition qu'on peut attribuer intégralement à la communauté. Certains traits sont en effet étonnants, comme l'orphisme sous-jacent. Cette communauté de Qumran ne copiait et ne conservait que des textes qui s'accordaient avec son idéologie, elle n'entretenait pas de bibliothèque publique. Les manuscrits étaient utilisés par les membres de la communauté et servaient à leurs occupations spirituelles. Ils n'étaient pas des scientifiques avides de connaissance et collectionnant tout ce qu'ils pouvaient trouver dans une préoccupation de type encyclopédique ; une sélection avait lieu parmi les des textes lus et copiés avant un quelconque archivage.

Le rouleau des Psaumes était par définition employé dans la liturgie et il se devait d'être en phase avec les préoccupations de la communauté. Il n'est pas concevable que la communauté de Qumran ait gardé un texte qui pouvait lui sembler hétérodoxe, surtout lorsque l'on sait quelle était la radicalité de ses positions. Elle a malgré tout accepté et adopté ce texte.

Ainsi, le double Psaume qumranien a pu être utilisé comme matière homilétique plus qu'apologétique, dans le seul but d'édifier les membres de la communauté, en donnant des exemples courants, existant parfois dans les cultures voisines. Il a pu par ce biais reprendre des caractéristiques orientales en les nuancant, en les « qumranisant ». Le texte reste tout de même trop influencé, il fut peut-être à

cause de cela privé de la possibilité de rentrer dans la *Bible Hébraïque* lors de l'élaboration du canon à Jamnia⁸⁶⁶.

Dans le texte de Qumran, David fabrique⁸⁶⁷ le *kinnor* et le '*ougav* afin de louer et de glorifier YHWH, de publier ses grandes œuvres. C'est une précision originale par rapport à la littérature canonique, c'est une décision personnelle de David, qui ne peut accepter de laisser dans le silence de tels faits. Pour cette raison, il est choisi par YHWH pour régner, et sa royauté s'en trouve justifiée.

L'accent est mis dans le Psaume 151 A sur la première et la troisième fonction, avec une insistance particulière sur la première. C'est seulement plus tard (Psaume 151 B) que David attaquera le Philistin. Cela produit une progression au sein du texte, cela donne une origine et une destinée à David, qui débouchera sur son accession au trône et sur son action fondatrice (ou initiatique) : tuer Goliath.

Le but de cette construction est d'énoncer un système dans lequel le roi a une place, en rapport avec la divinité. Basé sur l'histoire d'un personnage, ce système a d'autant plus de chances d'être compris, assimilé et accepté, puisque ce système s'humanise. Les symboles comme la fonction de berger et la musique aident à ce processus. Les instruments de musique sont utilisés pour donner à David un caractère spirituel profond, en même temps que pour lui prêter la volonté de servir un dieu particulier. Sans ces instruments, jamais YHWH n'aurait choisi David.

Nous pensons donc que l'auteur du Psaume 151 (A et B) a utilisé une structure trifonctionnelle préexistante pour mettre en valeur la royauté de David et pour expliquer l'établissement des relations entre les différents acteurs de la pratique religieuse en Israël. La présence de cette structure tripartite et des instruments de musique est un indice de l'origine indo-européenne du mode d'expression choisi par l'auteur.

L'interprétation n'est pas la même pour les versions syriaque et grecque. Déjà, une différence de fond est due au fait que Goliath fait entièrement partie du Psaume et que sa mort provoque la purification du peuple d'Israël. De plus, dans la

⁸⁶⁶ SANDERS, J. A., « The Scroll of Psalms (11 QPss) from Cave 11: A Preliminary Report ».

⁸⁶⁷ Un seul document iconographique accompagne cette spécificité du Psaume 151, dans un manuscrit grec sur papier, écrit par Manolios Griporopoulos (1503), ce qui montre bien la rareté de l'idée du David créateur d'instruments de musique. Il s'agit du Codex Taphou 86, Psautier et Odes, folio 195r, Bibliothèque du Patriarcat Grec de Jérusalem, voir : BRAUN, J., « Musical Instruments in Byzantine Illuminated Manuscripts », pp. 320 et 321.

version syriaque, un rajout nous apprend que le jeune David a tué un ours et un lion avant de fabriquer ses instruments de musique. Ceci nous pousse à concevoir le début du Psaume comme une description de la vie misérable (bien que déjà héroïque dans la version syriaque) du jeune David. Si YHWH choisit David, c'est plus pour son insignifiance que pour sa grandeur, au contraire de ce que dit la version de Qumran. Cela influence l'idéologie royale d'Israël et sa théologie.

Dans le texte de Qumran, le roi est un fidèle pratiquant qui devient roi en raison de sa fidélité et de son œuvre de louange et de glorification ; dans les versions syriaque et grecque, le roi est un homme d'origine banale, sous-estimé par ses proches, mais reconnu par YHWH.

Le quatrain de Prudence sur David : une reprise du Psaume 151

Nous reproduisons enfin la traduction par M. Philonenko du XIX^{ème} quatrain du *Dittochaeon* de Prudence, car le traducteur l'associe explicitement avec le Psaume 151. En effet, la concision de Prudence au sujet du personnage de David rappelle plus le Psaume 151 que le long récit des Livres de Samuel. Le Psaume 151 devrait donc être la source principale de Prudence. L'argument le plus solide réside dans la précision apportée quant au fait que ce soit David qui construise sa propre cithare, ce qui est une donnée propre au Psaume 151, et que cette donnée est absente du récit des Livres de Samuel. M. Philonenko pense même que Prudence s'était référé plutôt à la *Vetus Latina* qu'à la *Vulgate* :

« David était petit, le dernier parmi ses frères. Naguère, il était le gardien du troupeau de Jessé, et façonnait sa cithare près de la bergerie paternelle. Puis il fut l'objet de l'affection du roi. Bientôt, il livra de terribles batailles et de sa fronde stridente abattit Goliath. »⁸⁶⁸

Nous pouvons clairement établir la structure suivante :

I / David a façonné sa cithare près de la bergerie paternelle, il a été l'objet de l'affection du roi ;

II / David a livré de terribles batailles et sa fronde stridente a abattu Goliath ;

III / David était petit, il était de dernier de ses frères, il était le gardien du

⁸⁶⁸ PHILONENKO, M., « Prudence et le Psaume 151 (*Dittochaeon* XIX) ». Prudence était un auteur chrétien et hispano-romain : FONTAINE, J., « Prudence, 348 - ~ 415 apr. J.-C. ».

troupeau de Jessé.

Le seul problème est que David construit sa cithare près de la bergerie paternelle, ce qui a pour effet d'imbriquer les première et troisième fonction dans une action unique. Cette imbrication peut simplement être due à la forme poétique employée, qui se veut contraignante et force tout auteur à faire des choix. Ici, la forme poétique a poussé Prudence à relier la fabrication de la cithare à la bergerie. Cela prouve que le respect de la distinction nette entre les trois fonctions n'était pas pour lui un élément déterminant. Nous devons refuser de considérer ce poème comme trifonctionnel. Néanmoins, le texte de Prudence nous prouve que le texte du Psaume 151 était suffisamment clair quant aux trois fonctions pour qu'elles soient encore présentes dans une paraphrase tardive et réalisée dans un contexte culturel très différent.

II. 12. ii. j. David dans le Livre des Antiquités Bibliques

Le *Livre des Antiquités Bibliques*, que nous avons déjà sollicité pour l'étude de la descendance de Lémek, est une paraphrase du texte biblique, il concerne toute la période allant du début de l'humanité jusqu'à la mort de Saül, ce qui fait que l'histoire de David est tronquée. Néanmoins, les éléments relatifs à David repris dans le *Livre des Antiquités Bibliques* peuvent être mis en rapport avec les trois fonctions, et la cithare est l'instrument de musique placé dans les mains de David. Voyons ce qui est dit de David, en indiquant la référence précise, puis l'action ou l'état fonctionnels et enfin en mentionnant entre parenthèses la fonction à laquelle se rapporte l'élément du récit (nous ne citerons pas le texte, qui est trop long) :

-LIX, 3 : il est fait roi par Samuel, selon l'ordre du Seigneur (I),

-LIX, 3 : il était berger (III),

-LIX, 4 : il chante un Psaume (I),

-LIX, 5 : il tue le lion et l'ourse, images de l'ennemi du peuple de Dieu, parce qu'ils ont attaqué son troupeau, image du peuple de Dieu⁸⁶⁹ (II et III),

⁸⁶⁹ Dans la note sur le verset LIX, 5 du *Livre des Antiquités Bibliques*, in : **La Bible, Ecrits Intertestamentaires**, p. 1381, Jean Hadot précise : « Il faut noter que les animaux enlevés ne sont pas des brebis, comme dans la Bible (*I Samuel*, XVII, 34) mais des taureaux [...]. David est donc le gardien du troupeau d'Israël, dont les taureaux sont le symbole. Noter aussi que David utilise déjà des pierres contre les bêtes féroces, comme il le fera contre Goliath, « l'ennemi de mon peuple ». »

-LX : il chante un Psaume (dont les paroles forment une petite cosmogonie) et il joue de la cithare devant Saül « pour que l'esprit mauvais se retire de lui » (I pour le contexte royal et III pour l'élément thérapeutique),

-LXI : il tue son cousin Goliath, aidé par l'ange Zervihel, puis il subit une transfiguration (II et I, peut-être à cause de l'ange, mais surtout en raison de sa transfiguration),

-LXII : il fuit Saül, qui cherche à le tuer, et il entre en clandestinité avec l'aide de Jonathas (II),

-LXIII, 2 : il reçoit une épée du prêtre Abimélech (II).

Certains éléments paraissent déjà dans le récit des Livres de Samuel ou des Chroniques. La mention du lion et de l'ourse, reprise à 1 Samuel 17, 34 à 37, a eu un certain succès littéraire et iconographique parallèlement au cycle de David⁸⁷⁰ ; elle est ici adaptée en une prophétie annonçant la victoire du peuple entier sur ses ennemis. Ainsi, il est facile de faire correspondre les éléments aux trois fonctions, à l'image de ce que nous avons fait pour le texte biblique. Mais cela ne signifie pas pour autant que nous ayons affaire à une présentation trifonctionnelle, structurellement parlant. Il semble en tout cas que telle n'était pas la volonté du Pseudo-Philon. L'auteur a bien réutilisé des matériaux symboliques présents dans la formulation trifonctionnelle telle que nous pouvons la trouver dans les Livres de Samuel, mais il n'a pas repris la structure trifonctionnelle comme fondement de sa construction littéraire.

Une idée nouvelle apparaît tout de même dans ce texte au sujet de l'utilisation de la cithare, en LXII, 6. David se confie à Jonathas et lui décrit tout ce qu'il a bien voulu faire par déférence envers Saül, puis il se demande pourquoi, après tant de dévouement, il s'est vu retirer la faveur du roi : « Si je lui avais nui, je lui demanderais de me pardonner mes péchés, car si Dieu pardonne les iniquités, combien plus ton père, qui est chair et sang ! J'ai marché dans sa maison avec tout mon cœur et, comme un aigle léger, je me suis déplacé devant lui. J'ai placé mes mains sur la cithare et je l'ai béni dans les hymnes. Mais lui, il a pensé me tuer et, comme un passereau qui fuit en présence de l'épervier, j'ai fui devant lui. »⁸⁷¹ La

⁸⁷⁰ PHILONENKO, M., « *David Humilis et Simplex*, L'Interprétation Essénienne d'un Personnage Biblique et son Iconographie » et « L'Histoire du Roi David dans l'Art Byzantin, Nouvel Examen des Plats de Chypre ».

⁸⁷¹ *Livre des Antiquités Bibliques*, LXII, 6, in : **La Bible, Ecrits Intertestamentaires**, p. 1387, traduction de Jean Hadot.

question posée déjà au sujet des textes canoniques sur David est de savoir si le jeu sur la cithare est à mettre en relation avec la première fonction, car il a lieu au sein du palais royal, en présence et au profit du roi, ou si ce jeu est relatif à la troisième fonction à cause de son côté curatif, voire médicinal. Ici, ce que peut suggérer le texte (mais il ne le dit pas franchement), c'est que cet épisode doit être relié à la première fonction, car le jeu de la cithare correspond à une bénédiction. Cette interprétation n'est pas sous-entendue dans le texte biblique, ni dans le récit de l'évènement au chapitre LX du *Livre des Antiquités Bibliques*⁸⁷², elle peut seulement soutenir la revendication de David en train de fuir et désireux de prouver la droiture avec laquelle il s'est conduit tout en se déchargeant de la responsabilité de la situation de conflit qu'il est amené à vivre.

Le rôle de l'instrument de musique est donc approfondi, mais de telle sorte que le texte biblique ne soit pas non plus trahi.

Revenons au chapitre LX, qui inscrit le jeu de la cithare dans un temps spécifique : « Saül envoya chercher David et il chantait sur sa cithare un psaume pendant la nuit. »⁸⁷³ Faut-il y voir une référence midrashique⁸⁷⁴ ? Peut-être. Un indice supplémentaire nous pousse à mettre en relation la musique et le temps dans le Psaume Pseudo-Davidique XXVII :

« David, fils de Jessé, fut un sage, et une lumière semblable à la lumière du soleil, et un scribe, et un homme intelligent et parfait en toutes ses voies devant Dieu et les hommes. Et Iavhé lui donna un esprit intelligent et éclairé. Et il écrivit des psaumes (au nombre de) trois mille six cents ; et des chants à chanter devant l'autel pour l'holocauste du sacrifice perpétuel pour chaque jour, pour tous les jours de

⁸⁷² C'est le cas surtout en LX, 2 et 3, où David exorcise littéralement Saül et s'adresse ainsi au mauvais esprit : « Maintenant donc, ne sois pas importun, / toi qui es une créature seconde. / Sinon, souviens-toi du Tartare où tu marches. / Ne te suffit-il pas d'entendre, par ces harmonies faites devant toi, / comment c'est pour beaucoup que je chante ce psaume ? » : *Ibidem*, p. 1383, traduction de Jean Hadot.

⁸⁷³ *Ibidem*, p. 1382, traduction de Jean Hadot.

⁸⁷⁴ Lamentations 19, § 22, in : **Midrash Rabbah**, vol. VII, p. 185 : « That is what David said, *Awake, my glory ; awake, psaltery and harp ; I will awake the dawn* (Ps LVII, 9), which means, Be awakened, my glory, before the glory of my Creator; my glory is nothing in comparison with the glory of my Creator. "*I will awake the dawn*", i.e. I will awaken the dawn and the dawn will not awake me. [...] R. Phinehas said in the name of R. Eleazar b. Menahem: There was a harp placed beneath his pillow, and he used to rise and play on it in the night. R. Levi said : A harp was suspended above David's bed, and when the time of midnight arrived a north wind blew upon it so that it produced melody of its own accord. (That is what is stated *When the instrument played* (II Kings III, 15)-it is not written here, "when he played *on* the instrument" but "*when the instrument played*", i.e. the harp played of its own accord.) When David heard its sound, he rose and engaged in the study of the Torah ; and when the Israelites heard the sound of David engaged in the study of the Torah, they used to say, "If David, king of Israel, is engaged in the study of the Torah, how much more should we be!" They forthwith rose and engaged in the study of the Torah. »

l'année, (au nombre de) trois cent soixante-quatre ; et pour l'offrande des débuts des mois, et pour tous les jours des fêtes, et pour le Jour des Expiations, trente chants. Et tous les chants qu'il proféra sont (au nombre de) quatre cent quarante-six. Et les chants à jouer (sur des instruments de musique) pour les personnes frappées (par des esprits mauvais) sont (au nombre de) quatre. Et le total est de quatre mille cinquante. Tout cela, il le proféra dans (l'esprit de) prophétie qui lui avait été donné de devant le Très-Haut. »⁸⁷⁵

Dans l'histoire de l'écriture et dans celle de la mise en place des pouvoirs (ou des systèmes socio-politiques en général), l'établissement d'un calendrier est une étape fondamentale. Ce Psaume Pseudo-Davidique développe l'idée (qui ne semble pas se trouver dans le corpus biblique) que David a établi un calendrier, ou en tout cas, qu'il lui a donné une réalité rituelle, marquée par des chants et des musiques. Bien qu'aucune attestation explicite ne vienne argumenter en faveur de cette hypothèse, la musique pourrait à cette occasion être un symbole condensé de la maîtrise du temps, qui est une caractéristique indispensable de l'exercice d'un pouvoir.

II. 12. ii. k. David dans trois traditions dans le monde arabe

L'histoire de David a connu une réception assez forte dans les textes islamiques d'inspiration judéo-chrétienne. Mais les pratiques culturelles et cultuelles de l'islam ont forcé les auteurs à modifier certains détails des traditions textuelles afin de faire concorder les textes avec leurs pratiques et leurs idéaux moraux.

Nous avons repéré trois textes qui partagent la particularité de traiter du David musicien dans le contexte musulman. Nous étudierons ensemble les deux premiers textes (1/ A et 1/ B), qui expriment à peu de choses près le même contenu, afin de repérer l'héritage trifonctionnel qui pourrait s'y retrouver :

1/ A « Quand les fils d'Israël se rallièrent à David, Dieu lui révéla les Psaumes, lui apprit à travailler le fer et le ramollit pour lui, et ordonna aux montagnes et aux oiseaux de chanter en sa compagnie quand il chantait. On dit que Dieu ne donna point à une autre de ses créatures une voix semblable à la sienne.

⁸⁷⁵ 11 QPs^a, XXVII, 2 à 11, in : DUPONT-SOMMER, A., « VI. Psaumes Pseudo-Davidiques », Notice et traduction, pp. 330 et 331.

Quand il récitait les Psaumes – dit-on – les bêtes sauvages s’approchaient si près de lui que l’on pouvait les prendre par le cou ; elles étaient tout oreilles pour écouter sa voix. Les démons n’ont fabriqué les flûtes, les luths, les harpes que sur diverses tonalités de sa voix. »⁸⁷⁶

1/ B « Dieu lui avait ordonné de guider les hommes dans la religion et la loi de Moïse, et il lui envoya les psaumes. Les psaumes ne renfermaient ni loi ni prescriptions ; ils étaient consacrés entièrement à établir l’unité de Dieu. Dieu avait donné à David une belle voix, de sorte qu’il chantait les psaumes avec des airs si beaux, que jamais personne n’en avait entendu de pareils. Or, quand David commençait à chanter des louanges, les oiseaux du ciel venaient et se plaçaient autour de sa tête et écoutaient. Les montagnes également se joignaient à lui, comme il est dit dans le Coran : « Nous avons forcé les montagnes de célébrer nos louanges avec lui le soir et le matin, et les oiseaux qui se rassemblaient autour de lui et qui louaient Dieu » (Sur. XXXVIII, vers. 17-18), c’est-à-dire qu’ils lui obéissaient. Il est dit encore : « O montagnes et oiseaux ! chantez avec lui des louanges, etc. » (Sur. XXXIV, vers. 10). »⁸⁷⁷

Dès la première phrase du texte 1/ A, nous avons des éléments relatifs aux trois fonctions :

I / la poésie et le chant ;

II / le travail du fer ;

III / le charme exercé sur les montagnes et les oiseaux.

Ceci nous conforte dans l’idée que la deuxième fonction peut être symbolisée par la forge (comme dans le cas de Tubal-Caïn), en tant qu’aide indispensable à l’exercice de la guerre. En effet, David, ici, n’est pas présenté comme le tueur de Goliath, et sa faculté de travailler le fer est inédite. On peut donc facilement conclure que l’épisode de David et Goliath, grand témoin de la deuxième fonction dans les textes précédents, est remplacé ici par un autre symbole possible de la deuxième

⁸⁷⁶ PHILONENKO, M., « Une Tradition Essénienne dans le Coran », p. 149, d’après Tabari, *Târîh*, édité par M. J. de Goeje, vol. I (2), Leyde, 1881-1882, p. 562, traduction de T. Fadh. Dans le *Coran* : XXI, 79 et 80 ; XXXIV, 10 et 11 et XXXVIII, 17 à 19, David est présenté de façon comparable, mais sans mention d’instrument de musique. Dans ces trois passages, il n’est pas évident de voir une répartition trifonctionnelle, puisque dans les sourates XXI et XXXIV, la première fonction se limite à la louange d’Allah et inversement, dans la sourate XXXVIII, les cottes de mailles sont absentes.

⁸⁷⁷ TABARI, *Les Prophètes et les Rois...*, vol. I, p. 352. Voir aussi SHILOAH, A., *La Musique dans le Monde de l’Islam...*, pp. 81 et 82.

fonction, la forge. La suppression de Goliath dans la seconde fonction au profit de la notion de forge stabilise la structure en la concentrant sur un personnage central : David.

Le texte continue en précisant que c'est bien par la volonté du dieu que David possède une voix unique et extraordinaire, capable de charmer même les animaux sauvages (trait profondément orphique⁸⁷⁸) ou de faire réagir les montagnes (trait comparable à la faculté prêtée à Amphion et à Zéthos lorsqu'ils construisent les murailles de Thèbes⁸⁷⁹).

La dernière phrase rend le tout très intéressant : les instruments de musique sont bel et bien des œuvres de démons, mais ils sont fabriqués de façon à correspondre à la voix de David et à toutes ses inflexions⁸⁸⁰. Trois instruments sont mentionnés, dont deux à cordes. La tradition musulmane ayant récusé l'usage des instruments de musique pour l'exercice de la piété ou pour accompagner la cantillation des sourates, nous nous attendions à ce que David ne puisse pas jouer non plus de musique sur des instruments. L'organisation du culte dans son aspect musical, attribuée à David dans la *Bible Hébraïque*, devient une impossibilité dans l'islam, mais pour conserver ce rapport à la musique, la tradition musulmane attribue l'invention des instruments aux démons (avec toutes les conséquences que cela comporte), qui ont voulu tirer des dons de David des pouvoirs puissants de charme ou d'éloquence, par simple imitation.

Le texte fait donc appel à de nombreuses sources mythologiques et symboliques. Il nous dit ce que représente David et en profite pour donner une version adaptée de l'origine des flûtes, des lyres et des harpes. La dernière phrase de cette citation est en effet inutile à la compréhension du reste du texte, sa présence est justifiée par l'association des instruments de musique avec David dans les sources

⁸⁷⁸ ROESSLI, J.-M., « Orphée aux Catacombes », pp. 87 à 98 et plus particulièrement p. 97 pour ce qui concerne la capacité d'Orphée, comparé à David, de charmer les animaux. Une hypothèse avancée par J.-M. Roessli est de considérer l'effet produit par cette disposition surnaturelle comme l'image d'un monde pacifié après une période troublée par des conflits majeurs. Cette interprétation ne peut pas facilement valoir dans une perspective comparatiste, puisqu'il faudrait retrouver les mêmes conditions historiques dans chaque cas pour que le récit donne du sens. Le récit comporte donc une autre dimension.

⁸⁷⁹ APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, I, 721 à 768.

⁸⁸⁰ Nous retrouvons la même distinction dans une légende étiologique éthiopienne encore vivante : KEBELE, A., « The Bowl-Lyre of Northeast Africa. Krar: The Devil's Instrument », p. 381, dans laquelle il est dit que Dieu a fait la lyre semi-sacrée *begen* et l'a donnée à Dawit (l'équivalent du David biblique) pour qu'il le loue ; mais en parallèle, le démon comploteur a construit son *krar* (lyre accompagnant les chants profanes), afin de servir la débauche et l'obscénité. Ces deux instruments sont toujours utilisés en Ethiopie, avec parfois une confusion terminologique : SÁROSI, B., « The Music of Ethiopian Peoples », p. 18. Avec raison ou non, dès les premières recherches scientifiques dans ce domaine, le *krar* a été rapproché de la lyre d'Hermès par Villoteau, M., « Description Historique, Technique et Littéraire, des Instruments de Musique des Orientaux », in : **Description de l'Égypte...**, « Etat Moderne », t. premier, pp. 918 à 923.

antérieures. L'auteur adapte donc cette association entre David et la musique en lançant un avertissement : les instruments de musique sont des instruments démoniaques, gare à qui les écoute, gare à qui les utilise.

Il est plus étonnant en revanche de trouver dans ce contexte une répartition trifonctionnelle, et qui plus est, aussi dense. En une courte phrase très explicite, tout est donné. Puis, la notion de divinité intervient pour donner de l'autorité au récit, un trait mythologique pour montrer la force et la profondeur de ce qui est dit précédemment sur David, et enfin une morale pour donner une suite pratique au texte en émettant les bases d'une réflexion sur la valeur de la musique, la possibilité de l'interdire ou la façon de la considérer. Nous avons donc une phrase trifonctionnelle, suivie de trois extrapolations. Mais dans la première phrase, l'auteur a-t-il réellement voulu présenter David de façon trifonctionnelle ? Le remplacement de la mort de Goliath par la pratique de la forge est un argument en faveur de cette hypothèse, mais ce n'est pas un argument définitif.

Cependant, la relation entre la musique et la tripartition est exprimée de façon très particulière dans ce texte, étant donné que les trois fonctions sont relatives à David et que les instruments de musique sont des objets dévolus aux démons. Certes, David chante et sa voix a inspiré les constructeurs des instruments, mais le texte fait clairement comprendre que ces instruments ne sont pas des attributs davidiques, royaux ou encore sacerdotaux. Entre les trois fonctions davidiques et les instruments de musique, c'est tout d'abord une relation de génération mais cette relation se transforme aussitôt en relation d'exclusion.

Le texte 1/ B comprend également une influence orphique, mais ne reprend pas la présentation trifonctionnelle ; cette version est plutôt théocentrique et ne cherche pas à écrire une mythologie de David. La différence entre le texte 1 / A et le texte 1/ B démontre que le personnage de David a été le sujet d'une mythologie transmise selon plusieurs critères culturels, les uns issus de l'idéologie trifonctionnelle indo-européenne (puisque nous en trouvons des traces dans le texte 1 / A) et les autres issus d'autres cadres de pensée. Il se peut fortement que d'autres versions existent, mais notre objectif était simplement de démontrer que la présentation de David dans le texte 1/ A résulte d'un choix raisonné en faveur de l'utilisation d'une structure trifonctionnelle. Ce choix n'a pas présidé dans tous les cas.

Le troisième texte que nous avons repéré au sujet du David musicien en islam est très différent des deux premiers :

2/ « Sache que les principes de l'audition varient selon les tempéraments, de même que les inclinations sont différentes selon les cœurs, et que ce serait tyrannie de lui imposer une seule loi. Les auditeurs se divisent en deux classes : d'une part ceux qui entendent le sens, d'autre part ceux qui entendent le son. Il y a beaucoup de bien et beaucoup de mal dans les deux méthodes. En effet, l'audition de sons agréables produit une effervescence de l'essence dont est composé l'homme, vraie si cette essence est vraie, fausse si elle est fausse. Si la substance d'un homme est mauvaise par nature, tout ce qu'il entend est mauvais. Tout cela apparaît dans l'histoire de David. Lorsque Dieu fit de lui son lieutenant, il le doua d'une voix suave et fit de sa gorge des flûtes et fit des montagnes ses messages au point que des montagnes et des plaines les bêtes sauvages et les oiseaux venaient l'écouter, que l'eau cessait de couler et que les oiseaux tombaient du ciel. On rapporte que les gens restaient dans ce désert (où il chantait) un mois sans prendre aucune nourriture et les enfants sans pleurer ni s'allaiter et que, chaque fois qu'ils s'en retournaient, ils laissaient beaucoup de leurs morts du plaisir d'écouter sa voix ; une fois, dit-on, il y eut jusqu'à 700 vierges qui moururent, ainsi que 12000 vieillards. Alors, lorsque Dieu voulut séparer ceux qui entendaient le son et suivaient leur nature des sectateurs de la vérité et des auditeurs de la réalité, il laissa Iblis agir selon son désir et user de ses ruses. Iblis fit une flûte et une mandoline et s'installa en face de David. L'auditoire de David se divisa en deux groupes : les damnés et les bienheureux. Les premiers allèrent écouter les chants d'Iblis, les autres restèrent à écouter les accents de David. Ceux qui percevaient le sens n'étaient pas touchés par le son (-même) de la voix de David ou d'un autre, car ils ne voyaient que Dieu : s'ils écoutaient les chants du démon, ils y voyaient une tentation venue de Dieu, et, s'ils écoutaient la voix de David, une voix indiquée par Dieu. »⁸⁸¹

⁸⁸¹ PHILONENKO, M., « Une Tradition Essénienne dans le Coran », pp. 150 et 151, d'après Hujwīrī, *Kašf al-mahjūb*, éd. Žukovskij, Leningrad, 1926, pp. 524 et 525, traduction de M. G. Lazard ; voir aussi SHILOAH, A., « Judaïsme et Islam : Les Monothéismes face à la Musique », p. 378, d'après Hujwīrī, H. A., *Kašf al-Mahjub*, éd. R. A. Nicholson, Londres, in coll. : « Gibb Memorial Series », n°17, 1911 et 1970, p. 402 et MOLE, M., « La Danse Extatique en Islam », p. 184.

Ce texte est didactique, avec une illustration d'ordre mythologique. Ce que l'auteur tente de faire passer, c'est qu'il y a une différence entre le son (phénomène physique) et le sens (corrélat de ce phénomène physique sur le plan intellectuel). Mais ces deux notions sont neutres, le résultat de la perception d'une musique est plutôt conditionné par l'état et la constitution de l'auditeur que par la qualité de la musique.

L'interdit des instruments de musique est maintenu, puisque seul Iblis joue de la flûte et de la mandoline (qu'il a construites), alors que David chante. Certes, sa voix est comme un ensemble de flûtes, mais c'est une voix.

Nous retrouvons, comme dans les deux textes précédents (1 / A et 1 / B), le don qu'a David de faire réagir la nature au-delà de ses lois habituelles et le chant d'une beauté extraordinaire. En revanche, les différences sont nombreuses : la voix de David est faite de flûtes⁸⁸², les êtres humains eux-mêmes sont charmés, ils s'attroupent pour écouter David et parfois, ils meurent. Ni Goliath, ni la pratique de la forge ne sont mentionnés et rien ne convient réellement pour les remplacer dans un cadre trifonctionnel⁸⁸³. Iblis est présent, il joue de la flûte et de la mandoline, il s'oppose à David dans un jeu musical déterminant l'avenir des hommes, un peu comme dans le duel musical entre Marsyas et Apollon, à l'issue duquel la puissance d'Apollon sera indéniablement établie.

Le texte finit sur une phrase à forte charge théologique, eschatologique et morale : Dieu intervient en donnant à Iblis le choix quant à la façon de procéder pour distinguer les êtres humains. David est une sorte de préalable à l'action d'Iblis, qui tente d'attirer à lui les bienheureux qui deviendront, s'ils succombent à la tentation, des damnés. Le critère de sélection consiste en la capacité de distinguer l'origine du sens transporté par la musique. Un bienheureux est capable de savoir si ce qu'il comprend vient de son dieu ou s'il est en face d'une tentation. Un damné est damné parce qu'il n'est pas capable de saisir le sens au-delà du son.

Un point fondamental nous relie à une idée déjà rencontrée et que l'on rencontrera encore souvent : la relation du héros avec son dieu. Ce texte insiste sur le fait que les auditeurs de David voyaient dieu et que la voix de David était une voix

⁸⁸² AL-QÂSIM AL-HARÎRÎ, *Le Livre des Malins...*, XVIII, « Séance du Sindjâr », p. 159, associe également David aux flûtes, dans un cadre thérapeutique : « Quand elle récitait de la prose ou des vers, elle guérissait les cœurs malades et redonnait vie à l'enterré vif ; on aurait dit que lui étaient échues en partage les flûtes de la Maison de David », traduction de René R. Khawam.

⁸⁸³ Nous n'avons mis Iblis dans la deuxième fonction du tableau synthétique que pour le faire figurer quelque part, sans intention de proposer une interprétation particulière.

dirigée par ce même dieu. David est donc un médiateur entre les bienheureux et leur dieu. Cette médiation est symbolisée par le chant.

Il apparaît que le mythe de David a vécu sous une forme autonome dans le monde islamique. Il a pu être transmis dans un cadre très différent de la structure trifonctionnelle, mais le fait que David chante et qu'il devienne un modèle pour les constructeurs d'instruments de musique montre que son talent de persuasion était grand. Qu'importe si ce talent a servi de modèle dans un contexte de perdition : un symbole peut s'exprimer dans une idée et dans son contraire. Le symbole de la musique, même s'il donne du sens de façon optimale dans la première fonction de l'idéologie trifonctionnelle indo-européenne, existe en dehors et indépendamment de cette idéologie avec la même signification.

II. 12. ii. 1. Conclusion

Entrevoyant des comparaisons possibles entre David et un certain nombre de héros fondamentaux des épopées et des mythologies indo-européennes, nous devons émettre de sérieux doutes quant à l'historicité de tout ce qui est dit de ce David et que l'on retrouve ailleurs à la suite d'une simple comparaison : était-il poète ? Était-il musicien ? Était-il berger ? A-t-il tué, étant jeune, un héros bien plus fort et plus aguerri que lui⁸⁸⁴ ? Quels faits relèvent de la chronique royale et lesquels du mythe ? L'important n'est pas là pour nous, qui savons bien que les traits trifonctionnels (s'ils sont bel et bien présents comme nous le pensons) relèvent du mythe. Ainsi, nous pourrions (et, par souci d'honnêteté intellectuelle, nous serions même obligé) de dire que les Psaumes attribués à David peuvent être des pseudépigraphes⁸⁸⁵ et que certainement Goliath n'a jamais vécu historiquement, en tout cas, pas plus qu'Achille. De même, chercher des réalités tangibles concernant la musique de

⁸⁸⁴ Au sein même du corpus biblique, nous trouvons l'affirmation que c'est en réalité Elchanan, un grand soldat de l'armée de David, qui tua le frère de Goliath (1 Chroniques 20, 5) ou Goliath lui-même (2 Samuel 12, 19). FINKELSTEIN, I. et SILBERMAN, N. A., **Les Rois Sacrés de la Bible...**, pp. 186 à 189, comparent Goliath avec Achille, Pâris, Ménélas, Hector ou Ajax, dans le sens où ses armes correspondent à l'armement grec ou à celui des hoplites égéens. D'autres épisodes sont racontés plusieurs fois et de façons différentes au sujet de David : JACOB, E., **L'Ancien Testament**, p. 52.

⁸⁸⁵ AMSLER, A., **David, Roi et Messie...**, p. 6, affirme de son côté : « Quant à ses dons de musicien et de poète, il n'y a pas à en douter, même si est douteuse la paternité davidique de nombreux psaumes ».

David⁸⁸⁶ est à la fois vain et contradictoire avec le fait que l'instrument de musique est un symbole mythologique.

Au cours de notre étude du cas de David, nous avons également soulevé les questions suivantes :

-Pourquoi a-t-on, au sein d'une rédaction ou d'une compilation, des traces (par exemple la présence d'un instrument à cordes dans les mains d'un personnage apparemment trifonctionnel) que l'on retrouve ailleurs ?

-Qu'est-ce qui était intéressant ou significatif dans ces traces pour que les rédacteurs les utilisent ?

-D'où viennent ces traces ? De quand peuvent-elles dater ? Que chemin ont-elles suivi ?

-Ces traces, qui dénotent des influences indo-européennes, pourraient-elles participer, en tant que témoins géographiques et historiques, au débat sur l'historiographie deutéronomiste et sur les couches rédactionnelles ?

-Ces traces ont-elles le même impact dans les textes non canoniques ?

-Que peut-on conclure de tout cela pour qualifier ces traces ?

-Les auteurs des Livres de Samuel et des Psaumes 92, 144 et 151 ont-ils puisé à la même source trifonctionnelle ou se sont-ils succédé dans le temps en se référant l'un à l'autre ?

Il est temps d'essayer de répondre à ces questions.

Dans la *Bible*, nous avons la chance de posséder pour le cas de David des textes de deux genres littéraires démontrant la répartition trifonctionnelle qui lui est appliquée : un récit épique et quelques Psaumes. Pour plusieurs de ces textes, nous avons démontré qu'il était possible de les lire selon les critères du schéma trifonctionnel. Cela prouve que la structure trifonctionnelle appliquée à David a profité d'un réel succès auprès des rédacteurs et des compilateurs du texte biblique. Il ne s'agit pas d'un fait exceptionnel ou marginal, mais bien d'un fait culturel profond et assumé.

⁸⁸⁶ Pourtant, et à notre grand regret, cela a déjà été fait : HAIK VANTURA, S., **La Musique de la Bible Révélée...** Souvenons-nous, à la suite de CHARNASSE, H. et VERNILLAT, F., **Les Instruments à Cordes Pincées...**, p. 10, que c'est « [...] surtout le Moyen Age occidental qui nous fera découvrir le roi David – le roi harpiste – aux portails de nos églises ou dans les enluminures de Bibles ».

La communauté de Qumran ne pouvait supporter l'idée de se servir d'un texte idéologiquement et religieusement étranger ; la culture juive ne pouvait pas non plus intégrer n'importe quel élément culturel étranger, dans le récit concernant le plus grand roi qu'elle avait jamais eu, dans le cadre d'une théologie de l'élection, du sacrifice, de la justice ou encore de la sainteté, et surtout le roi qui allait être le socle de la construction d'un royaume et la constitution d'une pratique religieuse particulière.

Toute culture est constituée d'éléments variés, mais regroupés de façon à former une union signifiante et dynamique. Lorsqu'un élément culturel étranger est intégré dans une culture, il peut remettre en cause la structure culturelle entière, dans la mesure où toute culture fonctionne comme un système. L'élément culturel de la trifonctionnalité est tellement important qu'il peut remettre en cause un grand nombre de référents culturels lorsqu'il arrive dans une culture qui ne le possédait pas. La culture judaïque a accepté cette structure de pensée pour exprimer des idées sur la royauté davidique et nous ne pouvons pas considérer cela comme un fait de petite importance. D'autres traits, non trifonctionnels cette fois, permettent eux aussi de penser que les auteurs des textes construisant la mythologie de David ont puisé dans les mythologies étrangères à Israël⁸⁸⁷.

Nous ne pouvons pas nous permettre de qualifier la construction tripartite de David d'« emprunt » ou d'« influence », il s'agirait alors d'un euphémisme. Nous ne récusons pas à première vue l'idée d'une influence, nous la considérons même comme probable, que ce soit par la Babylonie, par les Hourrites, par l'empire achéménide ou par la culture hittite, mais nous ne pouvons pas ignorer l'ampleur que David a prise dans la culture juive après cet emprunt. L'emprunt est un mot trop faible pour correspondre au succès de la construction mythologique du personnage de David. Ce succès fut fécond et a permis de dynamiser les textes sacrés du judaïsme et du christianisme en renouvelant une pensée particulière et étrangère au foyer d'origine de l'élément emprunté. Si le phénomène n'avait été qu'un emprunt, la construction tripartite de David n'aurait pas pu en profiter pour se développer sur de nombreuses lignes et en des endroits divers et variés. La notion d'emprunt, en revanche, correspondrait plus aisément au cas des fils de Lémek.

⁸⁸⁷ Cela permet à GASTER, T. H., **Myth, Legend, and Custom in the Old Testament...**, p. 606, de comparer David à Néron, Arthur, Väinämöinen et à d'autres héros danois et nordiques.

Nous ne pouvons pas savoir si les structures trifonctionnelles repérées dans le texte biblique se basent sur une source unique où s'ils se réfèrent les uns aux autres. Il semble que la structure trifonctionnelle a eu tellement de succès qu'elle a pu être utilisée dans différents textes traitant du personnage de David de façon implicite. L'utilisation implicite de la structure nous pousse à considérer le transfert de la pensée trifonctionnelle comme un événement plus important qu'un simple emprunt.

La culture juive s'est approprié la figure de David, elle l'a adaptée et adoptée, elle l'a construite ; un peu parce qu'elle n'a pas pu résister, entourée qu'elle était par les cultures voisines (Indiens venus en Palestine avant la constitution du royaume d'Israël et de Juda, Hittites, Iraniens, Achéménides, Grecs ou Philistins : toutes ces cultures ont pu être l'interlocuteur des Israélites lors d'une transmission idéologique mais il est difficile de préciser davantage), un peu aussi parce que le fonds anthropologique trifonctionnel est important, solide, signifiant, cohérent, efficace et puissant.

David rentre donc dans le cadre trifonctionnel et l'usage du *kinnor* (ou du *nèbèl* dans les Psaumes 92 et 144) lui permet dans les Livres de Samuel de s'immiscer dans la souveraineté politique (en jouant devant Saül) et d'en découvrir les faces intimes. Dans les Chroniques et à la suite des Livres de Samuel, le *kinnor* est l'un des instruments – et il faut bien retenir qu'il n'est pas le seul – par lesquels David organise le culte⁸⁸⁸. Dans le Psaume 151, le *kinnor* et le '*ougav* sont les attributs de David dans le cadre d'une louange à YHWH. Tout ceci nous dit que l'instrument de musique de David est bien un symbole de la première fonction dans son cas aussi, comme pour les personnages indo-européens.

Le décalage entre les éléments fournis par le récit de la vie de David (selon le texte biblique ou pas) et les connaissances scientifiques sur cette époque est immense⁸⁸⁹. Nous devons bien les distinguer. Pour notre sujet, il faut à tout prix tenir nos sources pour ce qu'elles sont : des constructions idéologiques.

Sur le plan historique, nous devons tenir compte des voisins d'Israël. Ces voisins (Ougarit, Egypte, Mésopotamie, Canaan, Philistie, Elam) connaissaient déjà

⁸⁸⁸ BAYER, B., « Music », p. 560, pense que dans les Chroniques, le contexte est festif, il ne s'agit pas de la description du rituel d'un culte établi. Cela est vrai dans le détail, mais pas dans le récit général.

⁸⁸⁹ FINKELSTEIN, I. et SILBERMAN, N. A., **La Bible Dévoilée...**, 1^{ère} partie : « L'historicité de la Bible », chapitre 5 : « Souvenirs d'un âge d'or ? », pp. 194 à 227 ; **Les Rois Sacrés de la Bible...**, pp. 241 à 254 et SOGGIN, J. A., **Histoire d'Israël et de Juda...**, pp. 219 et 220 et 417 et 418 ; MAZAR, A., **Archaeology of the Land of the Bible...**, pp. 371 à 375.

la royauté et ce, de façons diverses et variées, chacun adaptant le concept selon ses propres besoins, ses préoccupations, ses conditions de vie et ses objectifs. Il est bien évident que la royauté était quelque chose d'étranger et qui préexistait à son adaptation en Israël⁸⁹⁰, mais nous ne pouvons pas déterminer de quel(s) modèle(s) se sont inspirés les organisateurs politiques sous Saül, David et Salomon, d'autant plus que leurs royautés respectives n'ont pas la même allure⁸⁹¹. Nous pourrions par exemple comparer l'importance accordée aux scribes sur lesquels s'appuie la royauté à Ras Shamra et celle qu'on leur accorde à Jérusalem ; comparer les modes de cumul des fonctions royale et sacerdotale dans la même personne en Egypte et ceux que l'on trouve en Assyrie, en Phénicie et en Israël⁸⁹² ; comparer le rôle de la fondation d'un temple par un souverain chez les Egyptiens ou chez les Mésopotamiens et son rôle chez le peuple hébreu ; ou encore comparer les développements administratifs égyptien, davidique et salomonique⁸⁹³. Nous n'en trouverions pas plus facilement l'origine et le sens de la royauté israélite. Le peuple hébreu était entouré de petits royaumes organisés, il avait un besoin urgent de cohésion pour se développer ; il avait en outre besoin d'un territoire homogène, d'un seul tenant, avec une capitale centrale et neutre, n'entretenant aucun privilège avec aucune tribu, et sans autre population menaçant le nouveau pouvoir (ce n'est qu'assez tardivement que, sous le règne de David, les Philistins perdirent le contrôle du pays !). Tous ces éléments nous montrent que les douze tribus avaient à dispositions un grand nombre de possibilités pour procéder à leur unification politique et religieuse. Comme nous pouvions nous y attendre, lors de leur unification, les tribus ont fait des choix qui ont dynamisé leur système de pensée en permanence et surtout lors des grandes crises, tellement ce système dépendait des circonstances politiques, sociales, religieuses et stratégiques de chaque moment. De ces situations découlent les textes dont nous disposons⁸⁹⁴.

Les événements de la vie de David et les récits qui en ont été faits sont liés à des circonstances historiques particulières ; la vie et les œuvres de David sont peut-

⁸⁹⁰ Nous remercions J.-C. Ingelaere pour la suggestion de cette hypothèse.

⁸⁹¹ VAUX, R. de, **Les Institutions de l'Ancien Testament**, t. I, p. 147.

⁸⁹² *Ibidem*, p. 174.

⁸⁹³ *Ibidem*, p. 149 et CAQUOT, A., « La Religion d'Israël des Origines à la Captivité de Babylone », pp. 415 et 416.

⁸⁹⁴ Sur les interactions entre mythe et histoire dans l'ancien Israël : RICŒUR, P., « Myth: Myth and History », pp. 6375 à 6379.

être la cause de grands bouleversements culturels, mais les récits qui en ont été faits font partie des conséquences. Une nouvelle construction sociale, peut-être imprégnée d'idéologie trifonctionnelle et plus ou moins inspirée d'un ou de plusieurs voisins immédiats ou lointains, a débuté à la suite des bouleversements initiés par David. Les circonstances historiques peuvent donc faciliter la mise en place d'une idéologie particulière, mais les témoins littéraires de cette époque ont été rédigés pour transmettre l'idéologie et non les circonstances historiques, telles que nous pourrions les attendre de nos jours en employant le terme « historique ».

Prenons l'exemple de Martin Noth⁸⁹⁵ : il décrit l'œuvre de David comme étant un projet politique, historique et intellectuel (ce que nous pourrions considérer comme l'évocation de la fonction I), renouvelant l'organisation de l'armée (II), du trafic des matières premières et ouvragées, des communications et de la géographie (III). Cette présentation pourrait être interprétée, en admettant des transformations dues au changement de contexte culturel (le passage des Indo-Européens aux Sémites) et les raccourcis généralistes, selon les principes des trois fonctions. Néanmoins, nous ne pouvons pas tenir la présentation de M. Noth pour une preuve de la trifonctionnalité du texte biblique : telle n'est pas la prétention de M. Noth, plus historien que mythographe.

Autre exemple : André Lemaire pense que l'autorité de David vient du choix de Jérusalem comme capitale et centre des activités religieuses, de ses capacités à organiser des combats et du résultat de ces combats : les butins et les tributs⁸⁹⁶. Ainsi, les données historiques, pour peu qu'elles aient été perçues d'une certaine façon, peuvent correspondre à ce que nous livre la mythologie et peuvent en être une source d'inspiration, ou en tout cas favoriser les adaptations mythologiques. Ces mythologies ne mentent pas forcément sur l'histoire, elles racontent les choses différemment en accordant plus d'importance au sens de l'histoire qu'à la réalité de l'histoire. L'histoire devient alors un terrain propice pour bâtir une mythologie, une occasion trop belle pour être vraie et par conséquent idéalisée.

Claude Lévi-Strauss nous éclaire en proposant pour expliquer la mort des mythes deux solutions, dont l'une a déjà servi pour expliquer le cas du récit de Gérard de Nerval. La seconde possibilité consiste en un « remploi aux fins de

⁸⁹⁵ NOTH, M., *Histoire d'Israël*, pp. 188 à 213.

⁸⁹⁶ LEMAIRE, A., *Histoire du Peuple Hébreu*, pp. 26 et 27.

légitimation historique »⁸⁹⁷ : un mythe a vécu et il est mort ; il est mort parce qu'il est devenu insignifiant, mais sa « dépouille » perdure ; un sens est donné à cette dépouille, parfois aux dépens du mythe, pour un projet où le pouvoir est en question. Adapté au cas de l'histoire de David, l'hypothèse d'une perdurance de la « dépouille » est envisageable, dans le sens où la structuration en trois fonctions se retrouve appliquée à David, après un échange culturel qui ne donnait néanmoins pas la possibilité de conserver les personnages trifonctionnels étrangers : la « dépouille » est la structure trifonctionnelle et elle est revivifiée dans une adaptation contextualisée à la pensée hébraïque, qui constitue pour elle un nouveau terrain.

Plus tard, l'idée d'une structure trifonctionnelle, déjà présente dans les Livres de Samuel, est clairement abandonnée. Dans ce cas, la « dépouille » mythologique du personnage de David est sa capacité de faire de la musique de façon exceptionnelle.

L'hypothèse de l'hypostase appliquée à YHWH

Dans le domaine de l'histoire des religions, B. Sergent a formulé l'hypothèse selon laquelle un héros peut être pensé comme une hypostase du dieu, dans le sens où l'on donnerait à ce héros des qualités ou des caractéristiques significatives, mais qui sont impossibles à associer à la divinité pour une question de théologie⁸⁹⁸. En est-il de même pour David, en est-il de même pour les fils de Lémek ?

Il est vrai que YHWH n'a pas vraiment la possibilité théologique de constituer le centre d'une structure trifonctionnelle, quoi qu'en ait pu dire G. Dumézil lui-même⁸⁹⁹. Le fait que YHWH ne soit pas trifonctionnel ne prouve pas pour autant que les Israélites n'aient pas eu envie d'appliquer des idées trifonctionnelles à leur dieu. La théologie israélite devait certainement se suffire à elle-même et le fait d'appliquer à YHWH le schéma trifonctionnel a même pu se révéler impossible.

Nous ne croyons pas que ce soit parce que YHWH n'a pas pu être construit théologiquement sur le schéma trifonctionnel que les deux triades bibliques que nous étudions revêtent l'habit trifonctionnel à la place de la divinité. Ces deux triades

⁸⁹⁷ LEVI-STRAUSS, C., « Comment ils Meurent », p. 706.

⁸⁹⁸ SERGENT, B., *Le Livre des Dieux, Celtes et Grecs, II*, p. 259.

⁸⁹⁹ Ses deux (au moins à notre connaissance) assertions sont en réalité très faibles, au sujet de YHWH en Jérémie 9, 23 dans *Mythe et Epopée...*, I, p. 592 et sur YHWH en général dans « L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens et la Bible », p. 99.

trouvent plutôt leur origine non pas dans une volonté déterminée et explicite de reprendre à bon compte la structure trifonctionnelle, mais plutôt dans un transfert de matériau culturel, dont la profondeur est plus ou moins consciente et dont le résultat est particulièrement efficace. Le transfert a pu se faire dans la mesure où le contenu était porteur de sens pour les Israélites, et que rien, à leurs yeux, ne s'opposait à leur système de pensée. Qu'importe alors s'ils entretenaient une relation d'ignorance ou d'indifférence avec ce transfert.

Les Kinnaras ?

Nous devons mentionner une possible relation entre le mot hébreu *kinnor* et le nom d'une entité mythologie hindoue, à savoir les *Kinnaras*, monstres jouant de la musique. D'autre part, le *kinnarî* est, en Inde également, un instrument de musique à cordes, comportant trois caisses de résonance⁹⁰⁰. La relation est possible, mais elle reste étonnante, puisqu'elle relie deux points très éloignés⁹⁰¹. L'explication de cette promiscuité lexicale pourrait se trouver dans l'expansion achéménide : ce royaume avait réussi, au VI^e siècle avant notre ère, à s'étendre de la vallée de l'Indus à la mer de Marmara⁹⁰². Nous savons que dans l'empire achéménide, la musique était largement pratiquée, les textes de nombreux auteurs de l'antiquité le prouvent ; mais cette culture musicale semble avoir été très indépendante⁹⁰³. Puisque cette culture ne peut pas être considérée comme un vecteur de transmission culturelle intense, il faudrait nuancer l'implication de l'empire achéménide dans l'hypothèse d'en faire le responsable de la transmission d'éléments musicologiques entre l'Inde et Israël. Enfin, il faudrait vérifier si les *Kinnaras* sont concernés par l'idéologie trifonctionnelle et le cas échéant, vérifier si leur relation avec la musique intervient dans le cadre de la première fonction.

Peut-être faut-il travailler à partir de rapprochements philologiques, en tenant compte également du cas des Centaures et des Gandharvas. Nous laissons là ce

⁹⁰⁰ BAKE, A., « The Music of India », p. 224 et TRANCHEFORT, F.-R., *Les Instruments de Musique dans le Monde*, vol. I, p. 235.

⁹⁰¹ SACHS, C., « The Mystery of the Babylonian Notation », p. 68, avait déjà relevé cette relation entre le *kinnor* hébreu et le *kinnarî* indien.

⁹⁰² CUYLER YOUNG, T. JR., « The Consolidation of the Empire and its Limits of Growth under Darius and Xerxes », pp. 66 à 78, ainsi que la carte pp. 2 et 3 ; COOK, J. M., « The Rise of the Achaemenids and Establishment of their Empire », pp. 244 à 267, ainsi que la carte pp. 282 et 283 et FRANK, C., « Achéménides » ; nous remercions Bernard Sargent de nous avoir proposé cette hypothèse.

⁹⁰³ KOCH, K.-P., « Persia », p. 550.

problème car nous ne disposons ni des techniques, ni des connaissances, qui nous permettraient de confirmer ou d'infirmar cette hypothèse.

La question permettant d'ouvrir la réflexion pourrait donc être la suivante : dans le langage mythologique et théologique, que signifie, pour la pensée israélite, le *kinnor* placé dans les mains d'un roi apparemment trifonctionnel ? Et dans le langage mythologique, que signifie « attribuer un Psaume à David » ? Dans l'histoire de la réception du mythe de David, il faut également se demander quelle est la valeur symbolique de l'instrument de David en dehors du cadre trifonctionnel.

II. 13. Finlande et Estonie

II. 13. i. Väinämöinen

Nous quittons désormais le domaine sémitico-chrétien pour aborder une seconde aire linguistique non indo-européenne, présentant également des traces de tripartition avec présence d'un instrument de musique à cordes : le domaine finno-ougrien, avec le *Kalevala* et *Kalevipoeig*. Nous faisons intervenir le domaine finno-ougrien pour évaluer dans quelle mesure la relation entre l'instrument de musique à cordes et la première fonction des systèmes trifonctionnels se trouve en dehors de l'espace indo-européen. Si l'instrument de musique à cordes est bien en relation avec la première fonction dans des systèmes trifonctionnels utilisés dans la mythologie finno-ougrienne, il constituerait alors un témoin attestant que le phénomène de transfert culturel de la structure trifonctionnelle, tel qu'il apparaît dans les deux cas issus de la *Bible*, n'est pas unique. Ce phénomène serait alors non seulement explicite, comme nous venons de le démontrer avec le cas de l'histoire de David, mais aussi reproductible.

Le *Kalevala* est l'épopée des Finlandais. Il contient plusieurs genres de textes, parmi lesquels un récit de création, les aventures de différents héros, décrits d'après leurs activités, leurs traits psychologiques ou les objets qu'ils utilisent, mais aussi des descriptions de différentes techniques artisanales. Le *Kalevala* a été compilé à partir de traditions orales recueillies dans la première moitié du XIX^e siècle par Elias Lönnrot. Väinämöinen⁹⁰⁴ en est le personnage principal et Ilmarinen est forgeron. Au-delà de la présence de triades fonctionnelles dans le *Kalevala*⁹⁰⁵, des

⁹⁰⁴ **Le Kalevala...**, « Glossaire des noms propres », établi par Gabriel Rebourcet, p. 457, précise que Väinämöinen « [...] est le héros central du *Kalevala*. Mage réputé, chanteur incomparable, inventeur du kantélé, il a les faiblesses de l'homme et le savoir des dieux. Etymologiquement, le nom de Väinämöinen se rattache à l'eau : eau calme d'un fleuve tranquille ou d'un détroit, embouchure d'un fleuve, accalmie entre deux rapides, etc. [...] Né de l'eau, Väinämöinen est sans doute un ancien dieu des eaux, fait héros par les hommes et leurs bardes. [...] Les poèmes contant les exploits de Väinämöinen comptent parmi les plus anciens de la poésie orale des peuples finnois, et sont certainement antérieurs au X^e siècle de notre ère. »

⁹⁰⁵ AALTO, P., « The Tripartite Ideology and the Kalevala » ; DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 213 et 214 ; **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 169 à 174, en réponse à Minissi, N., *Per un'interpretazione funzionale del Kalevala. Principi per l'applicazione del metodo di Dumézil fuori dell'indoeuropeo*, in coll. : « Bibliotheca Enrico Damiani », Naples, Bibliopolis, Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi dell'Europa Orientale, 1986, 7, 1.

comparaisons avec des traits mythologiques indo-européens ont déjà été faites⁹⁰⁶ ; cela signifie que malgré la différence linguistique, des échanges culturels ont permis le partage de lieux communs mythologiques par des cultures géographiquement voisines mais linguistiquement plus éloignées. G. Dumézil avait pris position au sujet de la tripartition elle-même dans le *Kalevala* :

« Dans les *runot* originaux recueillis par Lönnrot et par d'autres folkloristes, et publiés dans le grand corpus *Suomen Kansan Vanhat Runot*, nous trouvons beaucoup d'intéressantes variantes pour la brebis (troisième fonction) et le poulain (deuxième fonction), que Lönnrot a retenues pour son *Kalevala*. Ces variantes montrent aussi que non seulement les animaux, mais aussi les outils forgés par Ilmarinen étaient animés. Ils se laissent aussi très bien distribuer sur un patron fonctionnel. Ainsi, dans le numéro 524, 13, 25 (SKVR, I, 1), Ilmarinen obtient d'abord une épée qui a la fâcheuse habitude d'exiger chaque jour la tête d'un homme et, chaque mois, d'un héros ; son second produit est un étalon qui laboure tous les champs du village (n^{os} 526 = 520 = 524 = 526 = 527 = 529a = 530 = 547) : il est évident que c'est à ces modèles que Lönnrot a emprunté les qualités des instruments (l'arc, le soc) qui sortent de la forge avant le *sampo*. Dans le numéro 514a, Ilmarinen fabrique aussi trois produits inutilisables, un étalon, un taureau, une épée. On trouve d'autres variantes de ces objets dans les numéros 548, 549, 550, ainsi que dans le volume II 1, sous les numéros 492, 492b, 497, 502. Du point de vue « fonctionnel », la variante 526 du volume I 1 est particulièrement intéressante. Ilmarinen y produit trois objets, une épée, un étalon, un *soitto*, c'est-à-dire la « musique » ou peut-être un instrument (prototype ?) de musique. Or, dans le *Kalevala*, la musique et l'instrument de musique (*kantele*) se réfèrent incontestablement à la première fonction. Dans le *runo* 40, vers 233 et suivants, c'est le Sage Eternel Väinämöinen, représentant bien dessiné de la première fonction (voir Martti Haavio, « Väinämöinen, Eternal Sage » = *FFC*, 144, Helsinki, 1953, p. 140 et suiv.) qui crée le *soitto* en fabriquant le premier *kantele*, avec lequel il fascine l'univers. »⁹⁰⁷

⁹⁰⁶ BONSER, W., « Kalevala. The National Epic of Finland ».

⁹⁰⁷ DUMEZIL, G., *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, pp. 213 et 214, en réponse à AALTO, P., « The Tripartite Ideology and the Kalevala ». Les *Suomen Kansan Vanhat Runo* (SKVR) sont « les vieux poèmes du peuple finnois » ; ils sont constitués des traditions orales, brutes et transcrites. La référence à « FFC » se réfère aux *Folklore Fellow's Communications*, Academia Scientiarum Fennica (Finnish Academy of Science and Letters), Helsinki.

Nous partons donc d'une donnée importante, avancée par Georges Dumézil lui-même : le *kantélé* se réfère à la première fonction, dans un contexte culturel qui n'est pas indo-européen. Nous allons vérifier cette affirmation en examinant les passages où il est écrit que Väinämöinen joue du *kantélé*. Une lecture minutieuse de chaque chant du *Kalevala* nous permet de trouver des éléments fonctionnels dans un grand nombre de ces chants. Nous n'allons pas tous les reprendre afin de vérifier s'ils sont structurés par des systèmes trifonctionnels, mais nous allons simplement tenter de faire une synthèse des éléments généraux concernant Väinämöinen⁹⁰⁸ ; les références de tous les autres éléments sont précisées dans notre tableau en annexe. Nous avons mentionné dans ce même tableau d'autres personnages, ainsi qu'un grand nombre de données qui nous posent question. Nous les laisserons de côté pour le moment, nous ne pensons ni pouvoir, ni devoir toutes les retenir pour montrer la réalité de l'existence de triades fonctionnelles dans le *Kalevala* et nous préférons nous concentrer sur Väinämöinen le musicien.

Voici la structure générale que nous proposons au sujet de Väinämöinen dans le *Kalevala* :

I / Väinämöinen est un barde, il a des songes, il chante, il construit par la magie sa barque, il joue du *kantélé*, il charme tous les animaux et enchante la population de Pohjola ;

II / Väinämöinen sait combattre à l'épée, il récite l'histoire de la genèse des métaux, il construit une forge dans le ventre d'Antero Vipunen, il tue un brochet avec l'épée forgée par Ilmarinen, il participe au vol du Sampo ;

III / Väinämöinen sait maîtriser les semences, il enterre les débris du Sampo, qui germeront et seront une source d'abondance, il préserve le bétail de *Kalevala* en tuant l'ours Otso lancé par Louhi.

Bien évidemment, il ne s'agit que d'une vue tronquée de l'histoire de Väinämöinen dans le *Kalevala*. Le texte est assez dense, nous ne pouvons pas nous attarder sur tous les éléments symboliques qui pourraient rentrer en ligne de compte dans le cadre de notre problématique. Väinämöinen apparaît comme un héros civilisateur⁹⁰⁹, participant aux trois fonctions. Nous ne nous attardons pas sur cette

⁹⁰⁸ Nous nous concentrons sur ce personnage car c'est le seul dont le texte dise nommément qu'il joue du *kantélé* et c'est surtout lui qui le crée.

⁹⁰⁹ KUUSI, M., « Väinämöinen », p. 9497 : il construit le premier bateau et le *kantélé*, parfois il apparaît comme le premier cultivateur de lin et de chanvre, ou comme l'inventeur du filet de pêche.

proposition de structure globale du personnage de Väinämöinen, il semble qu'elle mériterait un grand nombre de remarques et de précisions, mais elle nous permet déjà de confirmer que le personnage de Väinämöinen concentre des potentialités relatives à chacune des trois fonctions. Les relations entre ces trois fonctions s'étendent sur l'intégralité du texte, mais puisque ce texte a été compilé à base de sources orales et figé au XIX^e siècle, il est difficile de le prendre à témoin pour défendre l'hypothèse d'une discontinuité structurale.

Nous mettons en relation le fait que Väinämöinen construit son *kantélé* (relatif à la première fonction) et qu'il le fait à l'aide d'un brochet tué au moyen de l'épée d'Ilmarinen (rappelant la deuxième fonction). Un trait de deuxième fonction intervient donc dans la construction du *kantélé*. Mais rappelons que le brochet est un symbole spirituel. Cet animal symbolise l'esprit de l'eau et des poissons, surtout lorsqu'il est de grande taille⁹¹⁰. Il participe à la symbolique de l'initiation⁹¹¹. Il est donc bien de première fonction. Il reste l'épée, mais elle peut elle aussi faire référence à la première fonction, si elle est considérée comme un objet magique, construit dans une forge magique. L'épée, en tant qu'arme et symbole de la deuxième fonction, peut certainement prendre part à la construction du *kantélé*, tout comme, lors d'un autre épisode du *Kalevala*, les débris du Sampo, qui est une arme magique, participent à l'avènement de la fertilité et à l'abondance⁹¹² : ceci serait un argument pour défendre l'idée que nous disposons d'un système au sein duquel les fonctions se répondent. A cet égard, l'épisode de l'ours Otso au chant 46 est de la même manière révélateur de l'imbrication des fonctions les unes dans les autres.

Voici le texte racontant la création du *kantélé* par Väinämöinen :

« Le barde songe, il parle ainsi : // « Qu'en sera-t-il de ces déchets, / toutes les dents du grand brochet, / la mâchoire large de gueulé, / si le fabre la tire en forge, / le marteleur de haute poigne, / dans ses mains de gaillard puissant ? »

Ilmarinen répond, le fabre : // « Oncques rien ne jaillit du vide, / pas le moindre outil d'une arête, / même dans la forge du fabre, / un marteleur de haut escient, / dans les mains d'un gaillard puissant. »

⁹¹⁰ PAULSON, I., « Les Religions des Peuples Finnois », pp. 188 à 201.

⁹¹¹ MOREAU, A., « Initiation en Grèce Antique », p. 222.

⁹¹² **Le Kalevala...**, chant 43.

Le vieux Väinämöinen, / le sage songe et parle ainsi : // « On pourra sans doute en tirer / le kantélé jointé d'arêtes, / si nous avons l'homme d'escient pour nous menuiser l'os en orgue ! »

Aucun ne vient, nul ne s'avance, / nul homme d'escient dans la barque, / nul menuisier pour l'orgue d'os.

Or donc Väinö le vieux barde, / le sage se fait menuisier, / il prend les atours du luthier : / il jointe en os de brochet l'orgue, / il menuise la joie sans âge.

Ce kantélé, d'où vient sa caisse ? / Du grand brochet, de ses mâchoires. // Le chevillier du kantélé ? / Ce sont les dents du grand brochet. // Et les cordes du kantélé ? / Les crins du hongre de l'enfer.

Sa cithare est prêt-chantournée, / le kantélé fin-menuisé, / le grand orgue en os de brochet, / kantélé jointé de nageoires.

voici venir les hommes jeunes, / les gaillards mariés par flopees, / et les gamins d'entre deux âges, / et les fillettes, les petites, / filles jeunes, les femmes vieilles, / les épouses d'âge bien mûr, / tous viennent voir le kantélé, / l'œil écarquillé devant l'orgue.

Le vieux Väinämöinen / mande les vieux, mande les jeunes, / mande la gent d'âge au mitan / à jongler des doigts sur les cordes, / sur l'outil menuisé d'arêtes, / l'os du brochet, le kantélé.

Les jeunots jouent, les vieillards pincent, / et tous les gaillard d'âge fort.

Les jeunes jouent, les doigts en ploient, / les vieux pincent, leur tête tremble : / la joie ne lève guère en joie, / ils s'amusent de piètre muse.

Lemminkä parle, le cœur fol : // « Holà, Gamins, demi-jugeotes, / et vous fillettes, les nigaudes, / vous tous, troupe de basse souche ! // Besogneux, gueusards de musique, / pinceurs de corde à mal escient ! // Venez me porter la cithare, / le kantélé, qu'on me le porte / au bout de mes genoux dressés, / à la pointe de mes dix ongles ! »

Et Lemminkä la tête folle / prend le kantélé dans ses mains, / tout contre soi l'outil de joie, / il niche l'orgue sous ses doigts. // Il accorde l'orgue à sa guise, / vire et tourne le kantélé : / nul son ne vibre en son de corde, / nul jeu de joie, ni joie de muse.

Väinö le vieux barde parle : // « Je ne vois point dans la gent jeune, / le peuple de germée prochaine, / ni dans la gent d'âge, gent vieille, / un joueur de cithare

nouvelle, / pinceur jovial aux sons de joie. // Saura-t-on mieux dans Pohjola / jouer la joie sur la harpe neuve / et pincer les cordes joviales / si je la porte à Pohjola ? »

Il prend la cithare à Pohjola, / la mène jusqu'en Sariola. // A Pohjola les garçons jouent, / les filles jouent, les garçons pignent, / et les gaillards mûrs à se marier / et les filles pour l'épousaille. // La mère aussi pince les cordes, / tortille cî, tournaille là, / ajuste aux doigts le chevillier / et gratouille de ses dix ongles // Les garçons jouent dans Pohjola, / les gens de tous crins, toute engeance. // La joie n'a point son jeu jovial, / jeu musard, mais point de musique : / les cordes s'envrillent, s'embrouillent, / les crins crissent de cris mauvais, / timbre criard en corde rêche, / l'orgue gronde en cordes cruelles. // Un aveugle dort dans la niche / dessus le poêle, un vieux bonhomme. // Le vieux sur le four se réveille, / il sursaute dessus le poêle, / grogne dans le châlit du four / et ronchonne dans son recoin :

« Fi çà, fi donc, finissez donc, / allez-vous finir ce tapage ! / Ça vient me crever les oreilles / et me tarauder la caboche, / poil reboursé on me réveille, / on m'a saccagé mon sommeil ! // Si la harpe de Suomi / ne sait point vibrer pour la joie, / pour me noyer en beau sommeil, / pousse-au-somme, cithare douce, / qu'on la prenne et la flanque à l'eau, / courez la noyer dans la vague / ou bien qu'on l'emporte à rebours, / housté, partez rapporter l'orgue / aux mains du gaillard, son luthier, / dans les doigts de son menuisier ! »

La cithare se hâte et parle, / le kantélé vibre en ces mots : // « Je ne veux point finir en mer / ni m'épaver dessous les vagues ! / Mieux vaut rire aux doigts du chanteur / et vibrer pour le cœur en peine ! »

Lors on le mène, mains soigneuses, / main toute belle, on le remporte / sous les doigts de son menuisier, / sur les genoux de son tailleur. »⁹¹³

Citons maintenant trois extraits du *Kalevala* traitant du jeu du *kantélé*, le premier étant extrait du chant 41 :

« Le vieux Väinämöinen, / barde sage, barbe sans âge, / le chanteur ajuste ses doigts, / pouces lavés, pouces parés. // Il prend siège au rocher de joie, / bien calé sur la pierre au chant / dessus la colline argentée, / le tertre aux soulanes dorées. // Il prend la cithare en ses doigts, / la tourne, torse, à ses genoux, / sous ses deux mains, le kantélé.

⁹¹³ **Le Kalevala...**, chant 40, 208 à 342, traduction de Gabriel Rebourcet.

Väinö mande à haute voix : // « Oyez tous, venez à l'entour, / oncques vous n'avez entendu / la joie grande aux runes sans âge / dégoisée sur le kantélé ! »

Le vieux Väinämöinen / entame alors le jeu de cordes / sur l'outil, les os du brochet, / le kantélé de bonne arête. // Les doigts lèvent, pliés, dociles, / pouce dressé, pouce léger. / Et le jeu monte en jeu de joie, / la liesse sonne à corde-liesse, / le jeu muse en air de musique, / le chant prend la courbe du chant. // Et la dent du brochet grelotte, / vibre en frissons, queue de poisson, / les crins hurlent, crins d'étalon, / ils tintent, tremblent, crins de rosse. // Quand Väinö pince les cordes, / il n'est point dans la forêt tout / un trôleur à quatre jarrets / ni détaleur aux pattes folles / qui ne s'en vient tendre l'oreille / et lorgner la joie merveilleuse. // Là les écureuils dégringolent / vite de ramille en ramure ; / les hermines toutes frétilent, / potron perché sur les clôtures ; / les élans trottent par la lande, / les lynx en joie font grand tapage. // Le loup même au palud s'éveille, / l'ours se dresse au creux de la brande, / quittant sa bauge en rais de pin, / le broussis de sapin fourré. // Le loup détale à grands trajets, / l'ours s'en pataude par la lande, / puis se perche sur le plessis, / à bel élan sur la barrière : // l'enclos s'effondre sur les pierres, / le plessis croule dans le pré. // L'ours grimpe dans un sapin, vite, / boule en griffe au coupeau du pin, / pour entendre le chant des cordes / et lorgner la joie merveilleuse. // Le vieux guetteur de Tapiola, / lui, le patron de Metsola, / et toute la gent de Tapio, / les fillettes, tous les garçons / gagnent le faite des montagnes / pour entendre la voix des cordes. / La patronne de la forêt, / la femme au guet dans Tapiola, / passe l'atour des chausse bleues, / elle enfiler ses guêtres rouges ; / sautant dans un bouleau brogneux, / couchée dans l'aulne, à la forcine, / elle écoute le kantélé, / elle entend bien le chant des cordes. // Et tous les oiseaux dans le ciel, / vol à deux ailes, hautes brasses, / viennent floppées, viennent rafales, / voltige vive et hâte grande / pour écouter le chant de gloire / et lorgner la joie merveilleuse. // Et quand l'aigle entend dans son aire / le chant joli de Suomi, / il délaisse au nid ses petiots ; / il prend son vol, très-haut voyage, / jusqu'au chant de l'homme au doigté, / Väinö le vieux croche-cordes. // Très-haut l'aigle étire son vol, / le faucon vient par les nuages, / les hareldes des vagues creuses, / les cygnes montent des moulières. / Et les pinsons de petit vol, / tous les oiseaux de gazouillis, / les bruants venus par centaines, / les alouettes presque par mille, / font grand'merveille sous le ciel, / à pleins gosiers dessus les crêtes, / quand le père tresse la joie, / Väinö fait chanter ses cordes. // Même les pucelles du ciel, / les vierges du monde si belles / s'émerveillent de la joie grande, /

le kantélé, chanson joviale ; // l'une est sur le collier de l'air, / elle brille sous l'arc-en-ciel, / l'autre est sur un petit nuage, / chatouillis sous la frange rousse. // Kuutar, la lune, fine vierge / Päivätär, soleille sage, / battaient le ros, tiraient le peigne, / lisses croisées, lisses levées, / elles tissaient l'étoffe d'or, / tissu d'argent, frou de navettes, / à l'orée d'un nuage rouge, / la frange d'arc en voûte longue. // Or quand leur survient à l'oreille / la voix belle, le chant des cordes, / jà le ros quitte sa besogne, / la navette glisse des mains, / les fils d'or cassés dans l'ourdis, / les lices d'argent se déchirent. // Il n'est point bestiole à la ronde, / dessous l'eau, par-dessous les vagues, / nul frétilleur aux six nageoires, / poissonnaille de banc meilleur, / qui ne s'en vient pour écouter, / pour lorgner la joie merveilleuse. // Les brochets viennent, nage brogne, / nage trapue, les chiens de l'eau, / les saumons jaillis des écueils, / des gouffres profonds les gravanches. // Les perches, les gardons petits, / et les lavarets, tous les autres / sillent de front vers la laîchère, / se fauillent vers le rivage / ouïr la rune de Väinö, / la chanson levée de ses cordes. // Ahto, roi de l'eau, roi des vagues, / vieux de la houle, barbe en algue, / Ahto se hisse à fleur de l'eau, / glisse en son siège, un nénufar : / il écoute chanter la joie.

Alors Ahto parle en ces mots : // « Oncques je n'ai su d'air pareil / en nul âge, nulle saison, / aux jeux des doigts de Väinö, / la rune en joie du très-vieux barde ! »

Les morillonnes, les soeurettes, / belles-sœurs des roseaux des rives, / coiffaient leurs cheveux, huppe lisse, / elles brossaient la mèche noire / par la brosse à poignée d'argent, / le peigne fin dentelé d'or. // Leur vient la voix de corde étrange, / le chant de l'orgue en belle muse : / à l'eau le peigne leur échappe, / la brosse plonge sous la vague. // Elles n'ont point coiffé leur huppe, / les cheveux sont lissés tout juste. // Même la patronne des eaux, / gorge en roseaux, vieille des eaux, / la dame lève de la mer / et bat sa nage sur la vague ; / elle roule au bord des roseaux, / taille torse jusqu'aux brisants / pour entendre la voix de l'orgue, / le jeu de joie de Väinö, / car c'est un air de mine étrange, / arpège très belle entre toutes. // Elle s'endort à poings fermés, / couchée sur le ventre, elle dort / au dos de la pierre diaprée, / le roc pansu, grosse bedaine.

Ainsi Väinö le vieux barde / arpège un jour, un autre jour. // Il n'est guère un homme à l'entour, / ni gaillard ni bonhomme brave, / pas un homme, pas une femme / ni coiffe de tresses nattées, / qui ne se sent les yeux pleurer, / le cœur fondu, larmes roulant. // Les vieux pleurent, pleurent les jeunes, / les hommes libres d'épousailles, / les gaillards saisis en mariage, / les garçons d'entre ces deux âges, / les garçons, les

fillettes pleurent / et les pucelles, les petites, / car c'est un air de corde étrange, / voix très-douce aux doigts du vieillard. // Väinö lui-même, le barde, / une larme lui ride l'œil, / les larmes gouttent par ses yeux, / gouttes d'eau, larmes déroulées, / plus aigres que la canneberge, / larmes plus frêles que la fève, / rondes, des œufs de gelinotte, / dodues, des têtes de pigeon. // Les larmes roulent sous un œil, / les autres sourdent sous l'autre œil. // Elles tombent dessus la joue, / la belle mine, beau visage, / gouttent par la belle frimousse / sur le menton, mâchoire large, / de la mâchoire en barbe large / sur la poitrine, gorge fière, / du poitrail et sa gorge fière / sur les genoux de force pleine, / de ses genoux noués de force / sur ses pieds de bie fine empeigne, / de l'empeigne parée des pieds / jusqu'en terre, sous ses souliers, / le long des cinq capes de laine, / par les six ceintures dorées, / par les sept blouses de drap bleu, / par les huit paletots de toile. // Les gouttes d'eau roulent, déroulent, / loin de Väinö le vieux barde, / jusqu'en grève de la mer bleue, / aux rivages de la mer bleue / pardessous les vagues d'eau claire, / aux lèvres de la vase noire. »⁹¹⁴

Au chant 42, les effets de la musique de Väinämöinen sont décrits de la façon suivante :

[...] Le vieux Väinämöinen, / le sage prend son kantélé, / il s'assied pour le chant des cordes, / il entame le bel arpège. // Tous à l'entour viennent l'entendre / et s'ébahir devant la joie, / les bonshommes de bonne humeur, / bouche en rire, toutes les femmes, / gaillards les yeux mouillés de larmes, / gamins par terre à genouillons. // La gent d'oreille se fatigue, / la troupe attroupée s'ensommeille : / la gent d'ouïe dort, toute la foule, / les quinquets ferment leurs paupières ; / les vieux ronflent, les jeunes dorment / aux arpèges de Väinö. // Lors Väinö, le mage sage, / le vieux barde, chanteur sans âge, / fourre sa pogne dans sa poche, / il fouille au fond de l'escarcelle. / Il prend les aiguilles du somme, / pommade les yeux de sommeil, / cils embrouillés, sourcils croisés, / pousse un loquet sur les paupières / à toute la gent de fatigue, / les gaillards noyés de sommeil : // il enfonce en très-long sommeil, / plonge ronflant pour des semaines / toute la maison de Pohja, / et tout le peuple du village. »⁹¹⁵

Au chant 44, un nouveau récit de la création du *kantélé* apparaît, suivi d'une nouvelle description des effets de la musique de Väinämöinen :

⁹¹⁴ *Ibidem*, chant 41, 1 à 216, traduction de Gabriel Rebourcet.

⁹¹⁵ *Ibidem*, chant 42, 65 à 94, traduction de Gabriel Rebourcet.

[...] Et Väinö le vieux chanteur / ouvrage le bouillard en orgue. // Il taille un jour du bel été, / il chantourne le kantélé / sur les brisants du cap aux brumes, / au bout de l'île envaporée. // Il achève la caisse de l'orgue, / caisse en aubier, l'aube de joie, / la caisse est de bouleau coriace, / le mitan madré de l'aubier.

Le vieux Väinämöinen, / le sage mande et se demande : // « C'est la caisse du kantélé, / le bois d'aubier pour la joie grande. // D'où vais-je tirer les chevilles, / équarir les goujons de bois ? »

Un chêne pousse dans la cour, / l'arbre grand au fond de l'enclos, / arbre haut, les branches bien droites, / une pomme sur chaque branche, / à chaque pomme un cerne d'or, / sur le cerne d'or un coucou. // Et quand le coucou s'égosille, / dégoisant son chant de cinq notes, / c'est un ruisseau d'or à sa bouche, / l'argent jaillit de son gosier / par-dessus le tertre au flanc d'or, / la colline sertie d'argent : / ils seront les goujons madrés, / le chevillier du kantélé !

Le vieux Väinämöinen, / le sage se demande encore : // « J'ai les goujons du kantélé, / les chevilles de bois madré. / Il manque une brouille encore, / les cinq cordes du kantélé. / D'où vais-je dénicher les cordes / et tirer les fibres de joie ? »

Or donc il va quérir les cordes. // Il s'avance dans la clairière, / une pucelle est dans le pré, / dans le vallon, petite vierge. // La pucelle ne pleure guère, / la fille ne jubile point : / elle chante seule à voix douce. // Passe le soir, elle fredonne / pour que son fiancé s'en revienne, / elle rêve de son galant. // Väinö le vieux barde sage, / souliers dans la main se faufile, / à grands pas, les socques dénouées. // Dès qu'il arrive dans le pré, / il lui mendie quelques cheveux.

Il dit ces mots pour sa demande : // « Donne-moi, pucelle, une mèche, / trotte-natte, un brin de tes cheveux, / pour les cordes du kantélé, / les accords de la joie sans âge ! »

La pucelle donne une mèche, / une boucle de beaux cheveux ; / elle donne cinq, six cheveux, / en tire sept en mèche frêle : / ce sont les cordes pour la joie, / les voix du chant du kantélé. // La cithare est fin-chantournée. // Le vieux Väinämöinen / lors s'assied sur la pierre basse, / sur les gradins de la rocaille. // Il prend la cithare en ses mains, / l'orgue en joie contre sa bedaine. / Il retourne la pointe au ciel, / boute à ses genoux la butée : / il met les cordes, les ajuste, / il accorde les fils de joie. // Cordes tendues, fils ajustés, / l'orgue est prêt, la harpe accordée, / il la tourne sur la main basse, / bien en travers sur ses genoux. // Il laisse courir les dix ongles, / cinq ongles de croche en arpège, / qu'ils grapillent dessus les cordes, / voltant sur les fils

de la joie. // Et Väinö le vieux chanteur / pince les voix du kantélé, / petite main, les doigts fluets, / le pouce en crochet sur le bord ; / le bois madré chante sa veine, / le rameau feuillu trille en joie, / l'or du coucou roule à sa gorge, / le cheveu de vierge jubile. // Väinö pince à doigts-veux-tu, / et l'orgue cligne à pleines cordes : / côtes tonnent, rochers résonnent, / tous les rochers viennent frémir, / chaque galet s'esclaffe aux vagues, / les graviers godillent sous l'eau, / les pins dansent leur haute joie, / les souches guinchent dans la lande. // Les belles sœurs de Kaleva / laissent tissage et broderie / pour vite accourir en torrent, / ruisseau de hâte, elles chuchotent, / femmes jeunes, bouche en sourire, / de belle humeur toutes les femmes, / pour entendre l'orgue des cordes / et s'ébahir devant la joie. // Tous les gaillards aux alentours, / tous ont le bonnet dans la main ; / toutes les femmes à la ronde, / toutes, la main contre la joue. // Les filles, l'œil mouillé de larmes, les gamins tous à genouillons, / ils écoutent le kantélé, / l'oreille ébahie par la joie. / Ils parlent tous de même bouche, / ils devisent de même langue :

« On n'a rien entendu de tel, / un arpège aux cordes si douces / en nul âge, nulle saison, / sous les lueurs des lunes d'or ! »

Le chant d'orgue monte, voix belle, / il porte loin dans six villages. // Il n'est point de bête à l'entour / qui n'accoure pour pointer l'oreille / au chant d'orgue, l'arpège douce, / les dégoisées du kantélé. // Tout ce qui détale en forêt / s'accroupit, les griffes figées, / pour entendre le kantélé / et se ravir au chant de joie. // Les oiseaux de l'air, l'aile en vol, / gagnent le rameau d'un perchoir, / et les poissons de toute écaille / frétilent droit vers le rivage. // Sous terre même, la vermaille / se fraye un chemin pour la glèbe, / - virent, tournaillent pour entendre / le chant d'orgue, la trillée douce, / la joie dans âge sur la harpe, / les arpèges de Väinö. // Et Väinö le vieux chanteur / pince la corde à son plaisir, / belle gorge, la belle onglée. // Il joue un jour, joue l'autre jour, / soirs et matins n'a que trois trêves : / le temps de manger sur le pouce, / le temps de boucler sa ceinture, / le temps d'enfiler sa chemise. // Au logis, quand il joue l'arpège, / dans la chambre aux rondins de pin, / les plafonds jouent leur tintamarre, / planchers claquant, les planches pètent ; / les solins chantent, l'huis gémit, / les fenêtres battent de joie, / le poêle en pierre se trémousse / et le pilot d'âtre crépète. // Quand il passe les sapinières, / les pinèdes, l'arpège en marche, / les sapins font la révérence, / les pins des collines se tordent, / meules folles, les pignes roulent, / la résine gerce aux racines. // Quand il bouge dans la feuillée / ou quand il

foule la prairie, / le bois joue ses jeux en chamaille / et les prés font joie sans pareille,
/ fleurs écloses, les fleurs ouvertes, / les ramilles pliées de rire. »⁹¹⁶

Le *kantélé* est fabriqué par Väinämöinen avec la mâchoire du brochet qu'il tue⁹¹⁷. De la même manière qu'Hermès utilise la partie solide et durable de la tortue, Väinämöinen utilise celle du brochet. Dans le *Kalevala*, les cordes de l'instrument sont faites à partir des cheveux d'une pucelle, ce qui est pour le coup plus difficile à comparer avec les boyaux de brebis utilisées par Hermès pour les cordes de sa *phorminx*. Dans l'extrait du chant 44 que nous avons cité, il est précisé que le *kantélé* est fait de bois d'aubier. La variante au sein même du corpus kalévaléen ne pose pas un problème fondamental, puisque nous sommes en face d'un instrument surtout symbolique. Pour des raisons tout aussi symboliques ou pour des raisons poétiques, le barde a parfois besoin de se passer de la logique matérielle ou de la cohérence interne ; il peut donc faire varier le matériau de construction du *kantélé*.

Hermès profite de l'aide d'Héphaïstos pour créer le premier feu, lors d'un épisode rapporté peu après celui de la construction de la lyre⁹¹⁸ et lorsque Väinämöinen se demande ce qu'il va faire des déchets du brochet qu'il vient de tuer, Ilmarinen, le forgeron, intervient également⁹¹⁹. Väinämöinen est un héros civilisateur, qui, à la fin de ses aventures, donne son instrument à son peuple⁹²⁰, tout comme l'avait fait Syrdon⁹²¹, ou de même qu'Hermès donna sa *phorminx* à Apollon. Voilà quelques points de comparaisons qui nous indiquent que la contamination, si elle a bien eu lieu, s'est faite en profondeur.

De plus, le *kantélé* revêt une signification cosmique : « Le *kantélé* de Väinämöinen est fait avec une mâchoire de brochet ; la *mâchoire* pour le chant et le *brochet* par ce qu'il vient des eaux profondes et donc du monde souterrain, du monde primordial (*Chaos*). Les cordes sont des cheveux humains et les chevilles également viennent du monde souterrain, de *Tuoni*, à qui les brochets appartiennent. Mais l'instrument infernal est *accordé* comme un *kantélé*, comme une lyre ; l'accord est en relation avec l'harmonie de l'univers (*Cosmos*) ; ainsi que nous l'avions vu, il s'agit aussi d'un passage du monde silencieux (eaux, brochet, ventre de la mère) au monde

⁹¹⁶ *Ibidem*, chant 44, 167 à 334, traduction de Gabriel Rebourcet.

⁹¹⁷ La construction du *kantélé* est racontée au chant 40, vers 208 à 342, et rappelée au début du chant 41.

⁹¹⁸ **Hymnes Homériques**, *Hymne à Hermès* (I), 108 à 111.

⁹¹⁹ **Le Kalevala...**, chant 40, vers 208 à 220.

⁹²⁰ *Ibidem*, chant 50, vers 483 à 512.

⁹²¹ DUMEZIL, G., **Le Livre des Héros...**, p. 163.

ouvert, parlé, le monde du *Logos*, ce que le chant accordé symbolise. »⁹²² Là encore, l'opposition entre le silence et la musique, qui préside au choix de la tortue par Hermès, se réitère dans le même sens au sein du *Kalevala*. Le *kantélé* est donc l'instrument qui permet aux différentes parties du monde d'être reliées entre elles.

Il n'est pas possible de faire l'impasse sur les traits orphiques présents dans le *Kalevala*⁹²³. L'origine de l'instrument qu'est le *kantélé*, plutôt proche des traditions hermétiques, s'ajoute aux aspects orphiques, relatifs à l'effet de la musique de Väinämöinen : lorsqu'il joue, les animaux, les êtres humains et les végétaux approchent, sensibles à la beauté et à la profondeur de sa musique et de son discours, puisque Väinämöinen chante des runes en même temps qu'il joue du *kantélé*⁹²⁴.

La réception de cette image mythologique a été très forte dans la Finlande des XIX^e et XX^e siècles, à tel point que le *kantélé*, instrument d'accompagnement des récitations épiques⁹²⁵, est en même temps un instrument fédérateur de la nation, symbolique de sa culture, mais sur lequel le barde véritable, authentique, à l'image de Väinämöinen, ne chante pas des paroles inconsistantes : un barde, ou *runonlaulaja*, en Finlande, est précisément un « émérite praticien du chant finno-carélien ancien de tradition orale sur mètre kalévaléen »⁹²⁶. Le texte du *Kalevala* d'Elias Lönnrot n'est constitué que des vers prononcés par de tels bardes. Si Väinämöinen est lui aussi décrit comme un barde, cela n'est pas sans importance, le récitant partageant une caractéristique fondamentale du héros dont il raconte l'épopée. La présence, l'enseignement et l'utilisation du *kantélé* dans la Finlande moderne⁹²⁷ témoigne de la prégnance de la culture kalévaléenne autant que des efforts fournis pour la mettre en valeur.

Nous pouvons maintenant confirmer que le *kantélé*, au sein de la structuration trifonctionnelle du personnage de Väinämöinen, est un symbole de la première fonction.

⁹²² REZNIKOFF, I., « The Orphic and Sound Dimension in the Kalevala », p. 261, nous traduisons.

⁹²³ *Ibidem*.

⁹²⁴ ANDERSSON, O., « Francis W. Galpin and the Triangular Harps ». Le même auteur tente de démontrer que le type d'instrument auquel appartient le *kantélé* s'est largement répandu en Norvège, Suède, Finlande et Estonie, en plus des relations indéniables avec le monde celtique : ANDERSSON, O., « The Bowed Harp of Trondheim Cathedral and Related Instruments in East and West ». Voir aussi EMSHEIMER, E., « Kantele » ; ORAMO, I., « Finland », col. 493 et 494 ; SIHVO, H., « Art from the Kalevala » et VĪTOLINŠ, J., « Union of Soviet Socialist Republics, §VI, 2 : Latvia, Folk Music ».

⁹²⁵ HOEBURGER, F., « Correspondence between Eastern and Western Folk Epics », p. 25 et WRENN, C. L., « Two Anglo-Saxon Harps », qui précise que cette pratique d'accompagnement des récitations est commune à l'Europe du nord-ouest et à la Finlande.

⁹²⁶ ASPLUND, A., « Les Bardes et les Poètes du Peuple », p. 201.

⁹²⁷ KOLEHMAINEN, I., « Finland, II. Folk Music », p. 589 ; LEISIÖ, T., « Finland », article dont la p. 479 porte précisément sur le *kantélé* et SAHA, H., « De Nouveaux Enjeux pour la Musique Kalevaléenne ».

La question qui demeure après cet examen est de savoir si cet instrument de musique est présent dans le *Kalevala* à la suite d'une contamination d'origine indo-européenne, c'est-à-dire si des éléments symboliques sont passés de la culture indo-européenne à la culture finnoise de façon isolée et déstructurée, si ces éléments sont passés en accompagnant une formule structurée de l'idéologie trifonctionnelle, ou si l'instrument de musique à cordes était déjà présent dans les mains du héros civilisateur dès le moment où la culture finnoise a pris sa forme spécifique. Le *Kalevala* a été constitué sur une base culturelle totalement différente de celle des Indo-Européens, il faut en être conscient pour ne pas tout mettre sur le compte d'une influence quelconque et pour respecter la possibilité que le *Kalevala* témoigne d'idées idiomatiques. Notre travail n'en est que plus difficile, car nous n'avons pas toujours les moyens de faire la distinction entre ce qui résulterait d'une transmission culturelle et ce qui ne serait qu'une simple coïncidence.

Nous savons par exemple que les caractères chamaniques dans le *Kalevala* sont certainement autochtones. Antero Vipunen (qui pratique un chamanisme proche des traditions subarctiques) et Lemminkäinen (qui subit des influences orientales, voir plus précisément égyptiennes), plus que Väinämöinen (dont certains traits rappellent la Mongolie ou les Turco-Tatars), sont des chamanes. Certes, Väinämöinen pratique un voyage chamanique vers le nord, mais cela ne fait pas de lui le chamane le plus important du *Kalevala*⁹²⁸. L'instrument de prédilection des chamanes est le tambour⁹²⁹, mais ce tambour est complètement absent du *Kalevala*. Est-ce le *kantélé* qui prend sa place ? Il semble que le *kantélé* assume dans l'histoire de Väinämöinen une autre tâche que celle habituellement impartie au tambour chamanique, qui est de son côté plutôt orientée vers la question du processus de civilisation. Nous ne pouvons pas dire que le *kantélé* remplace le tambour, car le tambour est présent dans les mains des chamanes dans un contexte beaucoup plus large que le domaine de la première fonction indo-européenne. Dans le domaine exclusif de la première fonction, le tambour, qui participe à un développement global de la civilisation, ne peut pas être totalement efficace : il n'aurait pas l'espace culturel suffisant pour déployer son envergure symbolique et il ne disposerait pas des

⁹²⁸ OINAS, F. J., « Shamanistic Components in the Kalevala » et REZNIKOFF, I., « The Orphic and Sound Dimension in the Kalevala », p. 256.

⁹²⁹ ELIADE, M., *Le Chamanisme...*, pp. 159 à 167 ; *Images et Symboles...*, pp. 58 et 59 ou encore FINCH, R., « Drums, Shamanic: Form and Structure ».

moyens suffisants pour intervenir dans tous les domaines où il se révélerait utile. Si Väinämöinen est bien trifonctionnel, il est logique qu'il joue dans le cadre de la première fonction plutôt du *kantélé* que du tambour. Le *kantélé* dans le *Kalevala* illustre un symbole exogène.

Le *kantélé* dans le *Kalevala* est construit avec une mâchoire de brochet et lorsque Väinämöinen en joue, il attire tout ce qui vit. C'est donc un instrument de rassemblement en vue de la composition d'un peuple d'un point de vue politique, ainsi qu'un instrument de transmission, puisqu'il est livré au peuple par son constructeur : c'est notamment pour ces raisons que Väinämöinen est un héros civilisateur⁹³⁰, malgré qu'il utilise plutôt un *kantélé* qu'un tambour. Nous retrouvons dans le *Kalevala* non seulement des symboles indo-européens, mais aussi des structures trifonctionnelles qui coordonnent ces éléments au sein d'un ensemble littéraire décrivant le processus par lequel l'être humain est devenu ce qu'il est. Les éléments de comparaison avec le domaine indo-européen sont trop nombreux et trop importants pour que nous nous limitions à considérer cette relation comme fortuite. Ici encore, un emprunt d'éléments culturels indo-européens par les Finnois a certainement eu lieu, mais il serait plus difficile de le qualifier de transfert comme pour le cas de David. Il faudrait disposer d'un autre témoin de l'emprunt ou de la contamination pour nous éclairer.

II. 13. ii. *Kalevipoeg*

Kalevipoeg est le héros éponyme de cette épopée fondatrice du peuple estonien. C'est un guerrier très fort, envyé aux Enfers par les dieux pour y surveiller le diable. Il en reviendra pour ramener le bonheur aux Estoniens. *Kalevipoeg* est une compilation moderne de traditions orales, mais à la différence de celui du *Kalevala*, son compilateur s'est autorisé quelques ajouts personnels. Cela ne nous aide pas, mais comme nous l'avons déjà remarqué, toute version d'un mythe se vaut et s'il faut se contenter d'une version quelque peu adaptée, cela ne pose aucun problème, tant que l'argumentation tient compte de cette caractéristique.

⁹³⁰ C'est ce qu'avaient bien compris ceux qui l'ont utilisé pour diffuser par son biais l'idée de nation finlandaise.

Le milieu culturel de transmission orale de *Kalevipoeg* est très proche de celui du *Kalevala*, si ce n'est qu'il se situe en Estonie⁹³¹. Le projet de l'auteur de *Kalevipoeg* semble très motivé par le succès rencontré par le *Kalevala*, mais la démarche scientifique (ou ethnographique) n'est pas la même : un projet littéraire, dont nous ne sonderons pas la valeur, préside à quelques choix de F. R. Kreutzwald⁹³².

Avec les éléments rassemblés, nous avons tenté d'établir un schéma, bien que les éléments semblent répartis pêle-mêle dans le texte final. L'édition figée par écrit ne peut former un tout cohérent, ni mettre les évènements dans un ordre chronologique qui donnerait un sens particulier à la succession même de ces évènements. Malgré tous ces obstacles, nous retenons les caractéristiques suivantes au sujet de *Kalevipoeg*⁹³³ :

I / *Kalevipoeg* est le fils de *Kalev*, fondateur de l'Etat ; il prend la royauté à la suite de son père et il est reconnu roi par d'autres rois ; il établit la loi de l'Etat ; il pratique la justice et la magie ; il joue du *kannel* pour diriger un oiseau et un poisson ;

II / *Kalevipoeg* est vigoureux, fort et solide, il était destiné à être un guerrier ; il vole l'épée forgée pour son défunt père, tue le fils du forgeron et assure la paix dans son royaume en portant cette épée (il la perdra et la conquerra à nouveau) ; il est plusieurs fois confronté à la guerre ; il veut édifier une ville fortifiée ;

III / *Kalevipoeg* était pâtre ; il laboure et fertilise son royaume⁹³⁴ ; il emporte les richesses du Cornu et libère les trois jeunes filles vierges qu'il détenait ; il ramasse l'or et l'argent du Cornu ; il joue du *kannel* afin que les jeunes vierges du village récupèrent leurs bijoux.

⁹³¹ La proximité linguistique se devine rapidement dans les noms : « *Kalevipoeg* » et « *Kalevala* » sont construits sur la même racine et le forgeron porte le nom d'« *Ilmarinen* » dans le *Kalevala* et celui d'« *Ilmariné* » dans *Kalevipoeg*.

⁹³² Antoine Chalvin précise dans son introduction : « *Kalevipoeg* ne doit évidemment pas être envisagé comme un texte folklorique, ni comme un document philologique, mais comme une œuvre littéraire personnelle, librement inspirée par le folklore estonien et s'inscrivant dans un genre précis, propre à la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle, celui de l'épopée nationale romantique. Dès lors, l'imagination de l'auteur, la singularité de sa langue et de sa versification cessent d'être des reproches pertinents » : CHALVIN, A., « Introduction », in : KREUTZWALD, F. R., *Kalevipoeg...*, p. 20. Voir aussi SIVERS, F. de, « Quelques Réflexions sur le Parallélisme dans l'Épopée Estonienne *Kalevipoeg* ».

⁹³³ Les références précises se trouvent dans notre tableau en annexe, nous ne les reproduisons pas ici, afin de ne pas brouiller la lecture. Rappelons que le texte est en soi très morcelé, répétitif et qu'il ne répond à aucune structuration d'ensemble. Nous pouvons donc concentrer notre analyse sur des prédicats d'ordre général plutôt que sur des détails.

⁹³⁴ A une autre occasion, il faillit à sa fonction de laboureur en dévastant une terre par colère, puis il s'en repentira.

Le tableau, tel qu'il apparaît ici, semble relativement correspondre aux trois fonctions indo-européennes, d'autant plus que les fonctions se répondent en vue de la résolution des péripéties, notamment au chant VIII, 631 à 645, où Kalevipoeg établit la loi et la paix et favorise la fertilité. Certes, tous les éléments ne sont pas toujours aussi bien coordonnés que dans les quelques vers que nous venons de mentionner, mais d'une manière générale, ils répondent aux préoccupations fonctionnelles.

Cependant, certaines péripéties mettent Kalevipoeg dans des situations originales : ainsi, il est amené à voler la clochette d'un nain et à se servir de cette clochette comme d'une clé afin de voyager dans l'Enfer⁹³⁵. La clochette a tout d'un objet magique, puisqu'elle lui permet par exemple de disperser les nuages, l'obscurité, les toiles métalliques qui se dressent devant lui et qui l'empêchent d'avancer ou les nuées d'insectes qui le retiennent, ou encore elle lui permet de sortir de la vase lorsqu'il s'y embourbe. Un ultime combat l'oppose aux nombreux démons ; avec sa clochette, il n'a aucun mal à les vaincre. Au bout de cet Enfer, Kalevipoeg, délesté de sa clochette, donc uniquement grâce à sa force et à ses compétences propres de guerrier, gagne le combat qui l'oppose au Cornu, et à l'issue duquel il ramasse ses richesses. Nous pourrions donc penser que la clochette participe à la première fonction dans une structure tripartite. Serions-nous enfin face à une possibilité sérieuse d'infirmier notre hypothèse de départ ? Premièrement, nous ne sommes pas obligés de considérer la clochette comme un instrument de musique : elle peut tout à fait n'être qu'un simple objet magique. Kalevipoeg ne joue pas de la clochette, il la fait sonner ou tinter, ce qui n'est ni la même action ni le même objectif. Kalevipoeg ne délivre aucun message en faisant tinter cette clochette, ce qui représente une différence fondamentale avec les instruments à cordes que nous avons étudiés jusque-là. La clochette est efficace en soi, peu importe qui en joue ; il faut même qu'à chaque occasion, un animal différent⁹³⁶ invite Kalevipoeg à se servir de la clochette pour qu'il le fasse et qu'il se débarrasse des obstacles. Autant dire que Kalevipoeg ne maîtrise pas la clochette, il n'en connaît pas tous les secrets, ce qui

⁹³⁵ KREUTZWALD, F. R., *Kalevipoeg...*, chants XVII et XVIII.

⁹³⁶ Dans l'ordre : un oiseau pour les nuages, une souris pour l'obscurité, un crapaud pour les toiles métalliques, une écrevisse pour l'embourbement dans la vase et un criquet pour les nuées d'insectes : *Ibidem*, chant XVIII, 59 à 343.

l'éloigne des compétences des virtuoses que nous avons rencontrés. Nous en concluons que :

-bien que la clochette semble participer à la première fonction dans une structure tripartie,

-elle n'est cependant pas un instrument de musique,

-et que par conséquent, elle ne symbolise pas la première fonction.

En plus de la clochette, Kalevipoeg joue aussi du cor, afin d'appeler le peuple à s'assembler pour la guerre⁹³⁷. Mais il ne semble pas qu'à cette occasion, le cor participe à une répartition trifonctionnelle. L'épisode est relaté au dernier chant de l'épopée : une grande guerre se déroule et Kalevipoeg meurt des blessures qu'il y subit. Aucun indice ne nous permet d'y voir une volonté de l'auteur de structurer cet événement selon le schéma trifonctionnel, ni même de le faire participer à une structure plus large. Nous considérons donc qu'il ne faut pas voir dans la mention de cet instrument une relation avec la trifonctionnalité.

Regardons de plus près l'extrait où Kalevipoeg joue du *kannel* lors d'un banquet ; il s'agit des paroles qu'il chante en s'accompagnant de son instrument : « Les filles poussèrent des cris, / Lancèrent un appel à l'aide : / “Viens nous aider, gars de Harju ! / Viens nous sauver, gars de Pärnu !” / Le gars de Harju ne vint pas, / Non plus que le gars de Pärnu. / Survint un garçon des rochers, / Joueur de kannel à archet : / “Pourquoi, pucelles, pleurez-vous ? / D'où vient, chéries, votre chagrin ? / - Nous sommes parties en bateau, / Pour nous amuser sur la mer, / Pour chanter au milieu des vagues ; / Sur un saule avons mis nos pièces, / Posé nos perles sur le foin, / Nos colliers sur un long rocher, / Nos rubans sur un banc de sable, / Nos bagues dessus le gravier. / Sous l'eau arriva un brochet, / Une aronde au-dessus de l'eau, / Un dos-noir du fond de la vase : / Prirent les pièces sur le saule, / Les rubans sur le banc de sable, Les anneaux dessus le gravier.” // Le gars des rochers répondit, / Le joueur de kannel leur dit : / “Ne pleurez pas, petites filles, / Chéries, ne vous chagrinez pas ! / Nous capturerons ces coquins, / Mettrons ces filous dans les fers.” / Le garçon joua du kannel, / De l'archet caressa les cordes / En laissant s'envoler un chant. / La mer, étonnée, écouta, / Les nuages le regardèrent, / Le brochet, sous l'eau,

⁹³⁷ *Ibidem*, chant XX, 123 à 239.

arriva, / L'hirondelle au-dessus de l'eau, / Le dos-noir sortit de la vase ; / Ils rapportèrent les bijoux, / Les rendirent aux jeunes filles. »⁹³⁸

Le *kannel* est très proche du *kantélé*, surtout en ce qui concerne sa morphologie⁹³⁹ et son utilisation moderne en vue de l'accompagnement des récitations des épopées⁹⁴⁰, ce qui nous fait soupçonner que les valeurs symboliques qui s'y rattachent partagent également cette proximité avec le *kantélé*. Mais l'extrait que nous avons repris, le seul à faire état aussi clairement de la présence du *kannel* dans les mains de Kalevipoeg⁹⁴¹, ne reprend aucune thématique relative à la deuxième fonction. La première fonction est représentée par le jeu du *kannel*, capable, par magie, d'attirer les poissons et les oiseaux. La troisième fonction est tenue par les bijoux (pièces, rubans et anneaux), objets de richesse. Nous ne pouvons pas faire de la promesse de Kalevipoeg (« [nous] mettrons ces filous dans les fers ») un élément de deuxième fonction. La seule possibilité qui reste est de prendre en compte le contexte un peu plus large : Kalevipoeg vient de remporter la victoire sur le Cornu, il est en train de la fêter. Mais cela ne peut convenir pour ce qui nous occupe : il ne s'agit pas d'un objet, au contraire du *kannel* et des bijoux (on aurait affaire à différence ontologique entre les trois symboles fonctionnels) ; ce contexte n'entretient aucun rapport avec les autres fonctions, ni explicitement, ni implicitement ; enfin, nous ne pouvons pas prendre deux symboles fonctionnels dans le discours de Kalevipoeg et le troisième dans le contexte narratif (il s'agirait d'un décalage d'ordre littéraire). Il nous faut donc abandonner l'hypothèse qu'on ait chez Kalevipoeg une répartition trifonctionnelle intégrant un instrument de musique.

Dans l'état du texte, des indices permettent d'entrevoir des bribes d'héritage trifonctionnel, mais la mise par écrit a peut-être déstructuré le personnage de Kalevipoeg.

Les exemples finno-ougriens démontrent que des échanges culturels ont eu lieu entre l'espace indo-européen et cette culture voisine. La mise par écrit tardive

⁹³⁸ *Ibidem*, chant XIX, 822 à 861, traduction d'Antoine Chalvin.

⁹³⁹ ANDERSSON, O., « Francis W. Galpin and the Triangular Harps » ; TAMPERE, H., « Union of Soviet Socialist Republics, §IV, 2 : Estonia, Folk Music » et TALL, J., « Estonia », pp. 493 à 495.

⁹⁴⁰ HOEBURGER, F., « Correspondence between Eastern and Western Folk Epics », p. 25.

⁹⁴¹ Deux autres occurrences (« Introduction », 166 à 195 et 255 à 281) nous informent simplement du caractère mnémotechnique du jeu du *kannel*. Cela conviendrait pour faire du *kannel* un symbole ou un outil de première fonction, mais là encore, aucune structure tripartite ne peut être dégagée.

des traditions orales ne nous permet pas de dater précisément ces échanges. Ces échanges concernent des symboles isolés, mais aussi la structure trifonctionnelle pour le cas du *Kalevala*. L'instrument de musique à cordes est associé à la première fonction lorsqu'un système trifonctionnel est décelable. Le phénomène de transfert que nous avons pu observer dans le cas de David trouve donc un parallèle à l'extrémité Nord-Ouest de l'espace indo-européen. D'autres exemples sont possibles, mais nous n'en avons pas trouvé trace à ce jour.

III. Le sens du symbole de l'instrument de musique à cordes

Après avoir traité séparément tous les textes que nous avons retenus pour notre étude, nous devons tenter de synthétiser les données et proposer une interprétation générale du symbole de l'instrument de musique à cordes dans le cadre de la première fonction. Nous devons donc répondre aux questions suivantes :

-Quelle est la place de l'instrument de musique ou du musicien dans la construction mythologique, épique ou narrative des textes que nous avons relevés ?

-S'agit-il d'une figure de style, d'un schème, d'un sémantème, d'un mytheme ou encore, pour l'instrument, d'un élément isolé ?

Commençons par dire ce que l'instrument de musique n'est pas : il ne constitue pas un mytheme en lui-même, puisqu'il intervient dans plusieurs mythemes différents selon les cas. Il n'est pas non plus un simple élément de décor, tant il porte en lui de symboles inhérents à son origine, à ses matériaux de fabrication et aux histoires dans lesquelles il advient.

L'instrument de musique est avant tout un symbole ; il peut donc renvoyer à la fonction habituellement réservée aux figures de style ou aux schèmes : construire un réseau de significations sur différents niveaux herméneutiques. Plus précisément, en raison de sa valeur symbolique, l'instrument de musique ou l'action d'en jouer semble être un sémantème, un motif redondant de la mythologie indo-européenne.

Nous procéderons en deux temps : tout d'abord nous analyserons les contextes mythologiques en formant des groupes sur le critère de la ressemblance du mytheme dans lequel il semble intervenir. Puis, nous étudierons la symbolique interne de l'instrument de musique à cordes.

Nous commençons donc par regrouper les textes selon les mythemes qu'ils utilisent. Nous avons établi la liste suivante, constituée de ce que nous-même considérons comme des mythemes. Cette liste pourrait tout à fait se révéler incomplète ou à l'inverse trop détaillée, elle n'est qu'une proposition pour mettre en liens les textes que nous avons repris et pour permettre de faire apparaître le fondement symbolique de l'instrument :

-la reconnaissance royale,

- la révélation de la volonté divine,
- la transmission de la culture,
- la comparaison entre l'usage de l'instrument et le maniement des armes,
- l'action de charmer des animaux et d'instaurer l'harmonie du monde,
- le silence de la mort et la musique de la vie ou la relation entre deux mondes,
- la thérapie,
- la neutralisation,
- l'origine ou la construction de l'instrument.

Pour chacun de ces mythèmes, l'instrument revêt un aspect symbolique spécifique. Prenons chacune des notions avec lesquelles l'instrument de musique est en relation.

1°/ La royauté intervient de plusieurs façons lorsqu'elle est mise en lien avec l'instrument de musique. Tout d'abord, elle n'est jamais directement énoncée comme une qualité du musicien : la formulation « c'était un roi qui jouait de la musique » ne se trouve nulle part, sous aucune forme. Cependant, nous disposons très fréquemment de données nous permettant d'établir une relation intime au sein-même d'un personnage entre sa qualité de musicien et celle de roi (ou sa relation avec la royauté).

Le jeu de musique révèle l'identité du roi, constitue le divertissement de la cour, ou provoque le rassemblement du peuple et la formation d'une nation autour du musicien organisateur, fédérateur, socialisateur. L'instrument de musique est donc l'outil par lequel la royauté se révèle, s'installe, se construit. Il conforte le musicien dans son rôle de roi ou l'en exclut en lui donnant ou pas toute sa légitimité. Par ailleurs, il arrive que l'instrument de musique ne soit qu'un attribut royal, qui n'a aucune importance dans la résolution des péripéties (nous pensons ici à Pâris, qui n'exerce pas lui-même la royauté et qui ne dispose d'une lyre que pour signifier qu'il est de souche royale) ; l'instrument n'est pas toujours un outil, il peut n'être qu'un symbole, au sein même de l'histoire ou du mythe.

Ainsi, Pâris, Achille, Ulysse, Phémios, Orphée, Tigrane, David de Sassoun, Bres, Lug, Tristan, Merlin, Høtherus, Hatherus, Volker, Huggleik, Soslan, David et Kalevipoeg ont un lien qui va de la relation immédiate à la relation d'opposition vis-à-vis de la royauté.

2°/ La prêtrise, de son côté, est beaucoup plus largement symbolisée par l'instrument de musique : il s'agit d'interpréter le message des dieux, de réaliser la volonté divine, de diffuser une nouvelle religion, d'accompagner la musique religieuse, de rendre un oracle ou de formuler une prophétie, de faire des révélations, des prières, des sacrifices, de ritualiser, de dire une théogonie, une vérité, de rendre honneur aux dieux, d'assurer une protection divine ou encore de faire un voyage dans un monde différent. Toutes ces actions peuvent se faire à l'aide d'un instrument de musique et le rôle de ce dernier est bien sûr d'accroître l'efficacité de l'action, mais aussi de lui donner une valeur supplémentaire, en relation avec le symbole même de l'instrument. Ce symbole peut être de l'ordre de la médiation et la corde conviendrait parfaitement pour cela.

Chaque utilisation de l'instrument de musique dans le cadre religieux correspond à un bénéfice souhaité ou suscité en faveur du groupe auquel appartient le musicien. Il n'est pas possible de détourner l'usage de la musique en vue de porter préjudice à autrui. C'est dans ce sens que, dans l'esprit des cultures qui développent cette idée, l'instrument de musique dévoile des vérités et participe à la révélation de la volonté divine. Or, il est certain que cette conception idéalisée est spécifique de l'utilisation de la musique dans la première fonction d'un système triparti.

Les personnages concernés par la prêtrise et la musique sont Apollon, Hermès, Orphée, Iapyx, Chiron, Osiris, David de Sassoun, Isfendiar, Brigitte, Lug, Craiftine, les fils de Lémek, David, Väinämöinen et, dans une certaine mesure, Siegfried et Zarathustra. A part dans les cas d'Orphée, de David de Sassoun, de Lug et de David, qui sont à la fois concernés par la royauté et la prêtrise, la distinction entre roi et prêtre est assez nette.

3°/ La culture peut prendre la forme de la poésie, de la sagesse, de l'éducation, de la mémoire, des sciences, de la raison et de la transmission. Dans les exemples que nous avons relevés (Sarasvatî, Orphée, Chiron, Osiris, Brigitte, Lug, Cûchulainn, Tristan, Merlin, Syrdon, David, Väinämöinen et peut-être Eggthér), elle est toujours connotée positivement. La perpétuation de la culture est un objectif fondamental de toute société, elle relève de la responsabilité de la première fonction. Ainsi, tous les moyens sont bons pour y parvenir, et la musique en constitue un

excellent : elle permet de faire mémoire et de rendre une complexité de significations sur plusieurs niveaux.

Cette notion de culture est très proche de la notion de prêtrise, puisque la pratique de la prophétie consiste également à faire mémoire du passé pour assurer une compréhension du présent et une anticipation de l'avenir.

4°/ L'arc est une arme qui partage son principe de fonctionnement avec l'instrument de musique à cordes : une corde tendue sur un support, que l'on va tendre d'autant plus avant de la relâcher, afin de profiter de sa tension accrue pour projeter un flèche ou pour créer un son. Dans les deux cas, la corde vibre. Est-ce pour cette raison que l'arc est proche de l'instrument de musique à cordes, autant chez Uttara que chez Pâris, Ulysse, Apollon, David de Sassoun, Tristan, Høtherus et Soslan ? La relation entre l'envoi d'une flèche et la création d'un son n'est pas évidente et la vibration de la corde de l'arc n'est jamais l'objet d'une réflexion symbolique. L'arc revêt une dimension initiatique, mais d'après les ethnomusicologues, il peut être dans certains cas l'ancêtre de l'instrument de musique à cordes. Nous pouvons en déduire que si l'arc est utilisé à côté de l'instrument de musique à cordes, il est possible d'y voir une volonté de hiérarchiser ces deux objets d'un point de vue généalogique : l'un a donné l'autre, qui ne cesse de procéder de l'un. De ce fait, si l'instrument de musique à cordes vient de l'arc, il garde en lui-même la possibilité de projeter au loin ce qui peut s'apparenter à une arme par son efficacité, mais qui relève cette fois-ci de l'émotion, de l'intellect, du spirituel, du magique ou du religieux, plutôt que de l'action physique. Qui a un instrument de musique à cordes dans les mains, a un instrument de pouvoir. Nous pensons que les Indo-Européens partagent une conception commune reliant l'arc et l'instrument à cordes dans un contexte épique et mythologique, bien différente de la relation établie entre l'arc et le luth en d'autres endroits du monde comme la Mélanésie⁹⁴².

⁹⁴² FRAZER, J. G., *Le Rameau d'Or*, vol. I, p. 129 : « L'ennemi qui a envoyé la flèche, travaille ardemment à aggraver la blessure par tous les moyens en son pouvoir. Pour ce faire, lui et ses amis boivent des jus chauds et brûlants, et mâchent des feuilles irritantes, ce qui, évidemment, irritera et enflammera la blessure. Ils déposent aussi l'arc près du feu pour rendre brûlante la blessure qu'il a infligée et, pour la même raison, ils mettent dans le feu la pointe de la flèche, s'ils l'ont retrouvée. En outre, ils prennent soin de bien tendre la corde de l'arc et de la faire vibrer de temps en temps, ce qui procure souffrance au blessé, ainsi que tension nerveuse et spasmes de tétanos. », d'après R. H. Codrington, *The Melanesian*, Oxford, 1891, p. 310.

De plus, une relation entre l'arc et la culture n'est pas à exclure, puisque l'arc, en tant qu'objet d'initiation, participe à la transmission de la culture. Il se pourrait que le mytheme dans lequel intervient l'arc soit le même que celui qui concerne la transmission de la culture.

Partant des considérations symboliques, la relation de l'arc à l'instrument de musique à cordes peut revêtir une signification toute particulière, bien différente de celle mise en valeur par l'organologie : alors que l'organologie nous dit qu'il est probable que l'instrument de musique à cordes ait dérivé de l'arc de chasse parce que l'utilitaire⁹⁴³ prime toujours dans le processus d'innovation technologique, l'historien des religions pourra envisager les conséquences de la mise en parallèle de l'arc et de la corde musicale : le héros civilisateur « commence par la construction des instruments de musique et les transforme plus tard en outils dont la puissance résidera dans leur origine musicale »⁹⁴⁴.

5°/ L'harmonie du monde ou les effets de la musique sur les animaux sont un trait qualifié d'orphique, puisqu'Orphée est celui qui, à nos yeux, est le plus célèbre des charmeurs d'animaux. Nous avons remarqué qu'il n'est pas le seul héros capable d'attirer à lui bêtes, arbres et montagnes : Amphion, Gunnar, Soslan, Siegfried, David, Väinämöinen et Kalevipoeg parviennent à jouer de la musique dans ce but d'attirer les animaux. Les objectifs sont assez variés : protéger une expédition, construire des murailles, se protéger des serpents, constituer une dot, se constituer une troupe d'auxiliaires, ou encore recouvrer la propriété de richesses préalablement perdues. Pour Orphée, David et Väinämöinen, il ne s'agit pas d'atteindre un objectif particulier, mais le fait est que leur jeu attire les animaux et crée une harmonie entre eux, harmonie qu'il est impossible d'obtenir autrement, en tout cas pas naturellement. Ainsi, le point commun entre tous ces personnages est que leur musique, de façon magique, apaise une crise ou comble un vide, que ce soit au sein d'une épopée ou pour répondre à une préoccupation plus symbolique.

⁹⁴³ Nous sommes très réticent sur ce point, car nous pensons que l'instrument de musique répond profondément à un besoin donné, qui n'est certes pas d'ordre technique ou matériel, mais qu'il n'en est pas moins indispensable de combler dans la société qui l'éprouve.

⁹⁴⁴ SCHNEIDER, M., « Le Rôle de la Musique dans la Mythologie et les Rites des Civilisations non Européennes », p. 161.

6°/ Les oppositions mort/vie ou silence/son concernent très peu de personnages parmi ceux que nous avons relevés : Hermès, Syrdon et le fils de Lémek – dans une tradition musulmane – de façon très claire, mais peut-être aussi, de façon plus indirecte, Gunnar, puisqu’il joue de la musique pour se protéger d’une morsure mortelle ; Merlin, qui, en l’absence de musique, sombre dans la folie ; ou encore David, dont l’instrument, le *kinnor*, lorsqu’on n’en joue pas, évoque une situation de mort culturelle, religieuse et nationale d’Israël⁹⁴⁵.

Le mytheme commun à Hermès, à Syrdon et au fils de Lémek consiste en ce qu’on profite de la dépouille d’un individu (quitte à s’en procurer une par la mise à mort d’un humain ou d’un animal) pour construire un instrument de musique⁹⁴⁶. La démarche est totalement différente de celle qui consiste à utiliser un os pour fabriquer une flûte ; ici, il s’agit de se servir de plusieurs éléments de la dépouille : os, veines, peau... et de construire un instrument à l’image de cette dépouille. Ainsi, l’individu mort et silencieux trouve une seconde vie dans le fait qu’il permet à un tiers de sonoriser, de mettre en musique, sur et par sa dépouille. Une connexion est donc faite entre le monde des vivants et le monde des morts, permettant une communication naturellement impossible. Dans ce sens, nous pourrions insérer ce mytheme dans la catégorie de la prêtrise, mais il est assez spécifique pour que nous lui réservions une place à part. Il donne à l’instrument de musique la qualité de vecteur consubstantiel : il devient un outil qui, par sa nature, détient les qualités d’un être vivant déterminé. Le musicien joue sur un instrument qui représente plus que ce qu’il n’est en réalité, ceci lui donne donc accès à un champ de communication plus large.

Le voyage au pays des morts (Orphée, Enée...) rentre également dans cette catégorie de négation du non-sens de la mort par la musique.

7°/ La thérapie, qu’elle soit somatique ou spirituelle, est pratiquée par Apollon, Musée, Orphée, Iapyx, Chiron, Brigitte, Cûchulainn, Morgane (une des sœurs de l’Île d’Avallon) et David. D’autres héros ne la pratiquent pas mais en

⁹⁴⁵ Job 30, 31 ; Psaume 137, 2 ; Esaïe 24, 8 ; 1 Maccabées 3, 45.

⁹⁴⁶ SCHNEIDER, M., « Le Rôle de la Musique dans la Mythologie et les Rites des Civilisations non Européennes », p. 174, illustre l’idée que de tels instruments font le lien entre la vie et la mort et le son et le silence comme suit : « Mais ces cadavres vivants ont faim. Les trompettes sont munies d’un pavillon en forme de gueule grande ouverte, les flûtes et les hochets crient famine, les cithares et les tambours-sabliers à une seule peau montrent des bouches béantes de crocodile ou de baleine. Pour assouvir leur faim, on les nourrit d’abord de substances qui symbolisent le son des morts et ensuite on les meurtrit par le jeu sacrificiel qui les fait résonner. »

profitent : David de Sassoun, Tristan et Merlin. La médecine a souvent été classée dans la troisième fonction, dans la mesure où elle permet la bonne santé, la fécondité, la fertilité et l'abondance. Mais elle n'est pas un symbole confiné dans une seule fonction, puisque premièrement, elle peut être en soi trifonctionnelle⁹⁴⁷ ; que deuxièmement, elle peut être la conséquence d'une blessure, acte de deuxième fonction ; que troisièmement, une de ses modalités d'application se base sur l'invocation de forces spirituelles, donc sur la première fonction. Les guérisons spirituelles doivent être comprises comme des actes de première fonction. Certaines thérapeutiques appliquées à des blessures corporelles sont à envisager comme des allégories et peuvent faire référence à la première fonction (nous pensons à David de Sassoun ou à Tristan, dont la blessure est le prétexte de Tristan pour aller à la rencontre de la reine d'Irlande). Enfin, dans les autres cas, la médecine est tout de même à considérer comme une activité de troisième fonction (comme dans les cas de Brigitte ou d'Iapyx, par exemple). La thérapie n'est en relation directe avec l'instrument de musique que lorsqu'elle est pratiquée dans le cadre de la première fonction, il s'agit alors de thérapie spirituelle (Cûchulainn, David de Sassoun, David et Merlin) ; mais la présence simultanée de l'instrument de musique en première fonction et de la médecine en troisième fonction apparaît également quelquefois⁹⁴⁸ (Apollon, Musée, Orphée, Iapyx, Chiron, Brigitte, Tristan et Morgane).

Il existe donc un symbole fréquemment utilisé pour évoquer la première fonction : l'instrument de musique à cordes, qui intervient pour répondre à des préoccupations mythologiques diverses, mais qui, comme nous pouvons le voir ici, n'est pas relatif à un mytheme particulier.

Après avoir tracé les contours des mythemes à envisager dans le cas du symbole de l'instrument de musique en lien avec la première fonction, nous abordons la seconde étape de l'interprétation du symbole de l'instrument de musique en lui-même, nous le ferons précisément en trois points, qui nous sont apparus comme particulièrement pertinents dans notre démarche, dont l'objectif est de mettre en

⁹⁴⁷ DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, « Trois médecines », p. 21, d'après le *Vidēvdāt*, 7, 44, et **Idées Romaines**, pp. 36 et 37, d'après E. Benveniste, « La doctrine médicale des Indo-Européens », in : *Revue de l'Histoire des Religions*, t. CXXX, 1945, paru en 1947, pp. 5 à 12 ; **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 209 à 217, à comparer avec PINDARE, **Pythiques** ; AALTO, P., « The Tripartite Ideology and the Kalevala », p. 22 et GUYONVARCH, C.-J. et LE ROUX, F., **La Civilisation Celtique**, p. 190.

⁹⁴⁸ Dans ces derniers cas, il n'est pas précisé si la médecine s'occupe du corps ou de l'esprit et nous considérons que, par défaut, elle se concentre sur les affections du corps.

relation les idées, au-delà ce qui est simplement explicite. Nous avons retenu la corde, le processus de civilisation et la notion de temps.

III. 1. La corde

L'instrument de musique convient à la problématique de la première fonction, seulement s'il est à cordes, parce que c'est cette partie de l'instrument précisément qui apporte des significations supplémentaires, que ne peuvent véhiculer une membrane vibrante ou un tuyau dans lequel l'air est amené à circuler et à produire un son. Nous avons noté à plusieurs reprises que la corde de l'instrument de musique revêtait un aspect symbolique propre, notamment dans les cas d'Isfendiar, Lug, Craiftine, Syrdon, Batradz, du fils de Lémek dans les traditions musulmanes ou encore chez Hermès et Väinämöinen, personnages dont le mythe précise le matériau avec lequel la corde est faite et lui donne ainsi une substance particulière. Dans la plupart des cas, la notion de dieu lieu entre en ligne de compte et cela justifie la caractéristique organologique de l'instrument de musique. Cela n'est toutefois pas général pour tout l'espace indo-européen et ne constitue pas non plus un mythème, cela reste du domaine du symbole. Plusieurs explications sont envisageables.

1°/ La corde pourrait être, par exemple, un symbole du pouvoir exercé sur un tiers ou de la capture d'un esprit⁹⁴⁹ : la capacité d'un dieu ou d'un héros de lier, d'utiliser la corde, la chaîne, les nœuds ou les filets et les faiblesses inhérentes à cette capacité ne sont pas purement concrètes ; il s'agit surtout d'utiliser cette aptitude dans le but d'agir sur les esprits plutôt que sur les corps, par un moyen magique⁹⁵⁰. Un rapprochement est envisageable entre l'instrument à cordes utilisé en vue de capturer les esprits et le tambour chamanique, à tel point que pour certaines cultures comme par exemple chez les Kirghizes, le tambour a été remplacé par un arc musical nommé *kopuz* ou *kobuz*⁹⁵¹.

⁹⁴⁹ PICCALUGA, G., « Binding », p. 938. Une des raisons qui nous poussent à associer la corde de ligature avec la première fonction et avec l'instrument de musique à cordes, qui n'est qu'un autre symbole de la première fonction se basant sur l'image de la corde, est l'assertion de DUMEZIL, G., **Ouranós-Váruņa...**, p. 57 : « Le Lieu, c'est le Souverain ».

⁹⁵⁰ ELIADE, M., **Images et Symboles...**, p. 119 et plus généralement tout le chapitre 3 : « Le « dieu lieu » et le symbolisme des nœuds », pp. 119 à 163.

⁹⁵¹ ELIADE, M., **Le Chamanisme...**, pp. 163 et 164 ; voir aussi **Le Livre de Dede Korkut...**, Troisième récit.

Tout comme la thérapie, qui symbolise seule plutôt la troisième fonction, la ligature s'insère à première vue dans la deuxième fonction, en tant qu'arme offensive ou défensive ; mais si l'objet de la ligature est spirituel, si l'objectif de la ligature est d'ordre spirituel, ou encore si la technique de la ligature relève de la magie, nous devons la considérer comme relevant de la première fonction.

Certes, dans les textes, jamais un héros ou un dieu n'a lié un tiers avec les cordes d'un instrument de musique. Nous disposons néanmoins de plusieurs indicateurs pour rapprocher l'objet de la notion :

-la chaîne placée entre les bras et la lyre entre les jambes de la statuette de Lug trouvée à Vasseny pourraient suggérer un parallèle qui mettrait sur le même plan la chaîne et la lyre ;

-Isfendiar chante et joue du *tanbour* pour amadouer la sorcière, après quoi il l'enchaîne ; Craiftine endort Lugh avec sa harpe, puis le lie : ces deux exemples mettent les deux actions en interaction ;

-en ce qui concerne Syrdon, la relation est plus ténue : c'est Hæmyts qui pratique la ligature sur la chienne de Syrdon afin de retrouver l'endroit qu'il habite ; le déroulement narratif forme donc une structure symétrique : ligature de la chienne, mise à mort des enfants / récupération des carcasses, création de la *fændyr* ;

-chez Lug, la relation entre l'instrument de musique et l'action de lier exprime une possibilité d'agir (lorsque Lug est endormi, il ne peut plus rien faire et ses ennemis peuvent le lier et inversement, lorsqu'il lie son ennemi, Lug l'empêche de faire quoi que ce soit) et chez Syrdon, le fait qu'ils ont la même efficacité, même si ce fait s'exprime à cette occasion dans la réciprocité : il fait du bien à la place du mal qu'il a subi. Enfin, dans le cas de Craiftine, elle se concrétise par une succession dans le temps ou une complémentarité.

2°/ La corde pourrait être un symbole de l'intégration sociale : l'individu, par l'usage de l'instrument de musique, est relié à la société, il peut y survivre car il peut y recevoir une place et de l'assistance en cas de besoin de la part de ses semblables ; inversement, il dispose d'un outil par lequel il peut transmettre ses connaissances et ses idées ; il est socialisé et il socialise, que ce soit par l'éducation, la politique ou la religion. Il peut donc être reconnu dans cette société et si ce qu'il offre correspond aux besoins de la société, il y gagne en pouvoir.

3°/ La corde pourrait être un symbole de la relation à un autre monde : le monde auquel le musicien adresse sa musique n'est pas toujours celui dans lequel il vit. Il est parfois amené à aller dans le séjour des morts, ou à utiliser des éléments qu'il est allé se procurer au séjour des morts. Le musicien met en relation deux mondes distincts, sans toutefois appartenir aux deux à la fois : il ne le peut pas et doit toujours être conscient de son appartenance à un seul monde dans lequel il doit retourner après avoir effectué sa tâche. Il ne peut rester dans l'autre monde à sa guise. Seule sa condition sacrée lui permet d'assurer cette connexion entre les deux mondes. C'est peut-être pour cette raison symbolique que des instruments de musique sont représentés sur des sarcophages romains⁹⁵².

De façon plus large, « la harpe est tantôt une barque, tantôt un cygne qui transporte les âmes »⁹⁵³. C'est alors une façon plus directe de symboliser la possibilité d'une relation qu'offre l'instrument de musique, il met en relation parce qu'il est capable d'être non pas seulement un vecteur, mais aussi un support pour la migration des âmes. C'est le cas par exemple d'Apollon psychopompe.

Une fois encore, revenons sur le tambour chamanique, qui peut servir aux voyages extatiques : il prend alors l'allure d'une monture pour le chamane⁹⁵⁴ ; il serait intéressant de creuser la comparaison entre cette fonction du tambour chamanique et les utilisations de l'instrument de musique à cordes lors des périples, expéditions ou voyages au pays des morts. Il est donc à envisager que malgré les apparences, le tambour chamanique partage plusieurs points communs avec l'instrument de musique à cordes de la première fonction indo-européenne.

N'oublions pas que le musicien, s'il dépend de la religion, est sacré, ce qui signifie qu'il est mis à part, séparé, ou encore distingué de la condition naturelle. Il lui faut donc un outil pour lui permettre, malgré son éloignement de la nature objective, d'être toujours en contact avec cette dernière. En un mot, la corde permet au musicien d'être en *lien* avec une réalité pourtant distante. Au-delà de l'ambiguïté assumée de cette expression, qui ne fait que reprendre l'ambiguïté du symbole

⁹⁵² MARROU, H.-I., *ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ...*, p. 184 : « [...] représenter une femme en train de faire de la « musique », c'est la rattacher à l'empire des Muses, à l'Hadès, c'est dire tout simplement qu'elle n'est plus ; opposer un lecteur et une musicienne, c'est montrer en vis-à-vis la femme défunte et l'époux survivants. »

⁹⁵³ SCHNEIDER, M., « Le Rôle de la Musique dans la Mythologie et les Rites des Civilisations non Européennes », p. 177.

⁹⁵⁴ ELIADE, M., *Le Chamanisme...*, p. 163.

original, nous exprimons ici une des raisons pour lesquelles la notion de ligature intervient dans la symbolique de l'instrument à cordes.

Il est tout à fait possible que le choix d'un instrument de musique à cordes ait été fait sur la base de ces conceptions symboliques de la corde.

III. 2. Le processus de civilisation

Le genre des textes que nous avons étudiés n'est jamais anodin : il s'agit de généalogies, d'épopées, d'histoires et pour tous ces genres, un des objectifs est de raconter comment les choses se sont déroulées et faire ressortir l'intérêt qu'elles peuvent présenter pour les personnes qui seront amenées à les lire, à plus ou moins long terme. Ce que ces textes contiennent d'intéressant n'est pas la succession de personnages dans le temps seulement, ni même de leurs actes ponctuels. Ce qui mérite d'être écrit, retenu et lu, c'est ce qui a abouti à un changement conséquent pour d'autres personnes, pour l'humanité ou pour la vie en général, que ce soit d'un point de vue mythologique ou réaliste. Ainsi donc, le concept de civilisation, en tant que processus, et non en tant que fait ou période spécifique de la vie humaine d'après certaines conceptions intellectuelles modernes⁹⁵⁵, a son importance. Voici les quelques points qui nous poussent à mettre en avant le concept de civilisation :

1°/ Plusieurs des personnages évoqués ont créé leur propre instrument : Sarasvatî, Hermès, Syrdon, Youbal, David et Väinämöinen. Orphée a rajouté des cordes à sa cithare. L'instrument de musique à cordes constitue un apport important et incontestable pour la civilisation et les différents auteurs le présentent explicitement comme tel. Il n'en est pas de même pour les instruments à vent ou à percussion dans le domaine indo-européen⁹⁵⁶.

Dans un temps proche du moment de la création de l'instrument, le héros civilisateur ou la divinité crée également le contexte d'utilisation de cet instrument. Ce n'est donc pas un objet inerte, purement concret, ni dénué de tout intérêt d'un

⁹⁵⁵ Nous ne pouvons pas parler de la civilisation en tant que fait ou en tant que période, étant donné que, dans notre démarche, la civilisation consiste en un mouvement perpétuel, en une dynamique qui ne peut pas se figer sans perdre son essence.

⁹⁵⁶ En revanche, dans le domaine sémitique, les trompettes de métal sont créées par Moïse sur ordre divin ; dans certaines cultures africaines, le tambour peut participer au processus civilisateur, tout comme le rhombe en Océanie, ou encore la flûte de Pan en Mélanésie. Mais il est propre au domaine indo-européen de se concentrer sur l'instrument à cordes dans cette perspective.

point de vue pratique, même la bonhomie d'Hermès créant gaiement sa lyre ne nous le fera pas croire. Il s'insère dans un monde complexe de significations entremêlées, il comble un vide, il répond à un besoin, ce qui fait qu'on se demande comment on pouvait survivre avant qu'il ne soit livré à l'humanité. Une fois présent, l'instrument est indispensable, mais il ne peut plus disparaître non plus et l'efficacité de son symbole persiste pour qui veut s'en soucier. La valeur la plus importante dans l'instrument est le symbole qu'il véhicule.

Le fait que l'instrument ait été créé signifie qu'il n'est pas naturel, mais qu'il est culturel et que c'est pour cette raison qu'il peut répondre aux problématiques culturelles. De plus, cela lui donne une origine, un prestige et donc une légitimation.

2°/ L'instrument de musique a été créé, il a été inséré dans un certain contexte culturel par son inventeur, mais par la suite, une fois livré à l'humanité, il intervient dans le déroulement des intrigues mythologiques ou épiques. Son utilisation renvoie à l'arrière-plan culturel qui l'accompagne, et à chaque occasion, l'instrument gagne en efficacité, il accumule des valeurs symboliques.

3°/ L'éducation et la transmission des connaissances est le processus déclenché par l'apport d'une nouveauté et cet apport est sans valeur s'il n'est pas répété à chaque génération. C'est dans ce sens que nous avons choisi de ne pas traiter de la civilisation en tant qu'état, que fait ou que période historique. La civilisation est un phénomène provoqué qui dépend de la volonté. La mise en avant de l'éducation et de la transmission des connaissances témoigne de la même préoccupation : ne pas perdre ce qui n'a pu être donné, tant cela est riche et précieux, que par un dieu ou un héros civilisateur. Ajoutons que si la transmission s'effectue réellement, le symbole gagne à nouveau de la valeur.

4°/ Le héros civilisateur donne des outils, transmet des connaissances, enseigne des rites, mais il établit aussi des institutions⁹⁵⁷ : pouvons-nous considérer que l'instrument de musique puisse être une institution ou qu'il représente une institution quelconque ? Certainement, s'il accompagne la transmission et l'éducation, qu'il tendra alors à symboliser, l'instrument de musique représentera un

⁹⁵⁷ LONG, J. H., « Culture Heroes », p. 2090.

pouvoir. Les exemples que nous avons traités ne nous permettent pas de répondre plus précisément, puisque l'instrument de musique est présent dans une variété assez large de contextes mais le point commun à tous ces contextes est bien l'exercice d'un pouvoir.

5°/ Assez fréquemment, on nous présente le héros civilisateur inventant l'instrument de musique non pas pour donner une raison étiologique à son existence, mais pour livrer symboliquement une notion nouvelle ou un moyen nouveau d'entrer en relation avec un monde différent. Ainsi, les instruments peuvent prendre l'allure de voix divines. Le héros civilisateur musicien est alors le porte-parole de son dieu et le médiateur entre le monde divin et le monde humain, entre le monde spirituel et le monde physique.

Le processus de civilisation, lorsqu'il s'effectue par le biais de la musique, est décrit comme ayant été provoqué à un moment donné, mais il n'est pas figé. Bien au contraire, il reste toujours en activité : c'est une création permanente, transmise de génération en génération, de façon à ce que chacune de ces générations ait à disposition les référents culturels indispensables à sa survie, mais aussi de façon à ce que chaque génération ajoute y imprime son histoire. Le processus de civilisation se déroule dans le temps.

Quelles résonances cette idée du temps peut-elle engendrer pour notre sujet ?

III. 3. Le temps

La notion de temps, au contraire de celles de la corde et du processus de civilisation, n'a aucun fondement textuel⁹⁵⁸. Nous l'introduisons néanmoins ici pour expliquer le symbolisme de l'instrument de musique à cordes. Cette proposition résulte d'une association d'idées et n'a d'autre prétention que de constituer une hypothèse d'interprétation, un essai de faire signifier par des relations nouvelles ce qui nous pose question. Peut-être dépassons-nous les limites de la prudence scientifique, mais notre objectif est de donner des possibilités d'exploration future en relation avec notre sujet afin de l'approfondir et de l'élargir.

Pour aborder cette mise en relation du temps et de la musique, il vaut la peine de rappeler que la musique est une pratique matérialisée, dans le cadre qui nous intéresse, par un instrument de musique à cordes. C'est cet instrument qui est le symbole de la première fonction. Cet instrument permet à qui sait l'utiliser de rentrer dans un temps particulier, qui est celui de la musique.

Le temps de la musique est différent du temps non musical. Deux courtes assertions relevées dans la littérature secondaire de R. de Candé ont retenu notre attention, elles ont assurément suscité notre réflexion sur le temps : « [...] la musique est une organisation du temps, comme l'architecture est une organisation de l'espace. Son matériau de base est la durée, matérialisée dans le son ; sa technique consiste à sélectionner et à combiner des rapports de durée [...] La musique est une organisation du temps, en relation avec la physiologie et la psychologie humaines, organisation dont les structures sont rendues sensibles par le moyen du son »⁹⁵⁹. De cette assertion nous retenons qu'il existe un lien privilégié entre le temps et la musique, mais il nous faut éclairer sur quel(s) niveau(x) ce lien intervient et dans quelle mesure il est prédominant sur d'autres liens envisageables, comme celui entre l'espace et la musique. R. de Candé a opposé la musique et le temps à l'architecture et l'espace, sans forcément démontrer que ces relations sont exclusives. Son propos

⁹⁵⁸ Une recherche précise et systématique dans les textes anciens permettrait certainement de trouver des réflexions sur ce thème, mais elle serait l'occasion de faire un nouveau travail de thèse. Ce travail ne serait pas forcément d'une utilité fondamentale pour ce qui nous concerne dans la mesure où nous pouvons nous attendre à ce que les propos tenus par des auteurs de l'Antiquité sur la relation entre le temps et la musique ne prennent pas en compte le fait que la musique soit jouée sur un instrument à cordes symbolisant la première fonction. Nous pouvons néanmoins signaler PLATON, **Phédon**, 85e à 86d, pp. 49 et 50, qui met en opposition l'immortalité de l'âme (comparé à l'harmonie) et la mortalité du corps (comparé à une lyre et à ses cordes) : l'harmonie est éternelle, même si elle se manifeste par des instruments qui subissent les effets du temps.

⁹⁵⁹ CANDE, R. de, **La Musique : un Sens à Retrouver**, pp. 33 et 35.

était plutôt d'illustrer une idée par une comparaison. Nous pouvons constater que l'espace a une part importante aussi pour l'exécution de la musique. Dans un projet de recherche scientifique récent élaboré par M. Clouzot, nous trouvons cette autre définition de la musique : la musique est « [...] une pratique et une science qui ordonnent la société des hommes et la désordonnent dans le cadre de rituels réglés dans le temps et l'espace (urbains, ecclésiastiques, princiers) ; un savoir universel et surnaturel porté et transmis par des figures d'autorité (Orphée, Pythagore, *Musica*, le roi David, les anges, le poète, le *cantor*) qui servent de lien entre la société terrestre et l'ordre céleste selon une cosmologie qui vise à comprendre et à interpréter l'harmonie du monde créé par Dieu »⁹⁶⁰. Le temps et l'espace dans lesquels la musique est jouée sont ritualisés et permettent selon M. Clouzot de dire le tissu social, de répartir les pouvoirs et les responsabilités de façon harmonieuse à l'échelle cosmique. Dans cette perspective, nous pensons que lorsque la musique dit le tissu social, ce tissu ne peut que prendre forme, se réaliser : la musique n'est ni une fortuité ni une fin en soi. La musique prend place dans des rituels conditionnés par le temps autant que par l'espace. Ceci vaut pour une approche anthropologique, mais pas nécessairement dans une approche herméneutique.

La mise en rapport de la musique avec le temps et l'espace est finalement assez banale, puisque ces deux dernières catégories peuvent s'appliquer à énormément de choses, et il serait étonnant que nous ne puissions pas les appliquer de la même manière à la musique⁹⁶¹. Nous nous concentrerons sur la notion de temps plutôt que sur celle d'espace, car telle est la direction qu'ont auparavant choisi plusieurs penseurs contemporains, comme Schopenhauer ou Adorno⁹⁶². Autant la relation entre le temps et la musique peut se justifier par de nombreux arguments, autant la relation entre l'espace et la musique pose des problèmes sérieux et relève de l'ethnomusicologie et de ses méthodes. Le choix que nous faisons de privilégier le temps par rapport à l'espace ne signifie pas que la relation entre l'espace et la musique soit non avenue. La citation de R. de Candé, que nous avons faite ci-dessus, motive ce choix. Pour faire le rapprochement entre la musique et le temps, en plus de

⁹⁶⁰ CLOUZOT, M., « La Musique, un Art de Gouverner... », sans pagination.

⁹⁶¹ En témoignent les deux chapitres « X, L'espace sacré : temple, palais, « centre du monde » » et « XI, Le temps sacré et le mythe de l'éternel recommencement » dans ELIADE, M., **Traité d'Histoire des Religions**, pp. 310 à 325 et 326 à 343.

⁹⁶² COLETTE, J., « Philosophie de la Musique et Conscience Phénoménologique du Temps », p. 199, d'après Schopenhauer, A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, (Paris, 1966), p. 337 et Adorno, T. W., *Dialectique négative*, (Paris, 1978), p. 92.

l'argument concret de R. de Candé et celui plus métaphysique de M. Clouzot, nous pouvons, d'un point de vue mythologique, considérer la musique comme une servante de la mémoire, qui est la préservation d'une idée à travers le temps : la mère des Muses, Mnémosymé, est bien la personnification de la mémoire et de la condition de tout savoir⁹⁶³.

Nous nous demandons donc quelle est cette relation entre la musique et le temps : l'un conditionne-t-il l'autre ? L'un tente-t-il de maîtriser l'autre ? L'un peut-il se passer de l'autre ? Dans quel domaine de pensée cette relation est-elle effective ? L'objectif de ce questionnement est de formuler la raison pour laquelle l'instrument de musique, s'il symbolise le temps, est associé à la première fonction indo-européenne et de quelle façon il l'est. Nous pensons que le représentant de la première fonction est un musicien pour signifier sa capacité à maîtriser le temps.

1°/ Dans l'histoire de la musique, le passage à l'écriture a été un bouleversement fondamental de la conception de la musique, surtout lors de l'apparition de la portée vers le XI^e siècle de notre ère⁹⁶⁴. Or, la portée n'est rien qu'une ligne du temps. Cette ligne est marquée par des mesures, au sein desquelles les temps sont également marqués. Le vocabulaire choisi : « mesure », « temps », n'a rien d'anodin.

2°/ Les recherches musicologiques récentes ont tenté de définir des universaux dans le domaine musical, ce qui avait bien sûr déjà été tenté, mais jamais de manière déterminante. Ainsi, dernièrement, si les ethnomusicologues avaient à se prononcer sur l'existence de ces universaux et alors qu'ils se posaient la question de savoir si la relation entre le temps et la musique faisait partie des universaux, ils ne pouvaient le déterminer de façon certaine que pour un seul concept : le rythme⁹⁶⁵. En allant plus loin, d'autres iront jusqu'à penser que le rythme est le point de départ de toute analyse musicale :

« Analyser le rythme, c'est analyser la musique dans son ensemble, car comme nous l'avons dit d'entrée de jeu et comme l'ont montré nos analyses, le rythme est toujours lié aux autres dimensions. Des termes techniques comme *accent*,

⁹⁶³ *Ibidem*, p. 200.

⁹⁶⁴ CORBIN, S., « Les Neumes », pp. 694 à 696. Voir aussi BRAUN, L., « Effets de l'Écriture, Effets de la Trace ».

⁹⁶⁵ MOLINO, J. et NATTIEZ, J.-J., « Typologies et Universaux », p. 357.

mètre, périodicité et temps nous permettent de décrire les procédures structurales et, ce qui est peut-être plus important, de montrer la (ou les) signification(s) de différentes compositions à mesure qu'elles naissent de l'utilisation de ces procédures. Etudier la vie rythmique d'une composition revient à chercher son essence... illusoire. L'analyse d'un paramètre si inextricablement lié aux autres représente un défi considérable ; ses résultats apportent une ample récompense. »⁹⁶⁶

La musique n'a pas simplement besoin du temps pour se réaliser, elle l'utilise sous plusieurs formes, elle le décortique, pour exprimer plus efficacement le message qu'elle véhicule. La musique exploite le temps pour le rendre signifiant.

Ces hypothèses confirment que la musique et le temps sont en relation non seulement sur le niveau de la perception, mais aussi sur celui de la construction : la musique se développe sur une ligne du temps, mais elle utilise ce temps au sein d'elle-même pour s'y rattacher. La musique dépend du temps, mais elle ne peut se réaliser que si elle le maîtrise, que si elle a de l'emprise sur lui.

3°/ Igor Stravinsky constate la place de la musique entre l'Homme et le temps :

« La musique nous est donnée dans l'unique objectif d'établir un ordre dans les choses, y compris, et particulièrement, dans la coordination entre l'*Homme* et le *temps*. »⁹⁶⁷

Pour Stravinsky, l'Homme utilise la musique pour mieux se rattacher au temps, pour vivre dans son présent. Il ne s'agit pas pour lui d'abolir ce temps, mais de le rendre accessible. La musique structure l'environnement temporel de l'être humain. Dans cette perspective, le musicien pourrait être celui qui offre à chacun la possibilité de se rattacher à son présent et de vivre pleinement son humanité. Le musicien aurait dans les mains un pouvoir extraordinairement important et responsabilisant.

4°/ D'un point de vue philosophique, Arthur Schopenhauer, dont on sait l'intérêt pour la musique⁹⁶⁸, et Henri Bergson ont réfléchi sur la notion de temps⁹⁶⁹.

⁹⁶⁶ AGAWU, K., « Rythme », p. 113. Voir aussi KRAMER, J., « Le Temps Musical ».

⁹⁶⁷ BLACKING, J., « The Value of Music in Human Experience », p. 37, d'après Stravinsky, I., *Chronicles of My Life*, London, 1936, p. 83. Nous traduisons. Stravinsky aurait également paraphrasé la définition de la musique par Saint Augustin (« Musica est ars bene movendi ») de la manière suivante : « La musique nous a été donnée à seule fin d'établir un rapport entre le temps et nous » : « rythme », in : **Dictionnaire de la Musique**, in coll. : « In Extensio », vol. 2, p. 1674.

Leurs propos ne manqueraient pas de nous intéresser si la problématique du présent chapitre était l'objet de notre thèse. Cela n'étant pas le cas, nous laisserons de côté ces auteurs, mais nous mentionnons tout de même une formulation synthétique de G. Brelet résumant la pensée de Bergson et présentant le temps musical comme celui qui restitue l'éternelle actualité de la durée :

« A l'appel de la forme sonore surgit le temps vrai. L'œuvre musicale peut renaître indéfiniment non seulement parce qu'elle se renouvelle selon la diversité des exécutions en s'insérant chaque fois en l'actualité changeante d'une durée fugitive, mais aussi parce qu'elle possède *cette actualité toujours neuve des choses éternelles*. Non seulement donc le temps musical épouse la fugitivité de la durée, mais aussi il la domine pour y retrouver, plus intérieure et essentielle à elle-même que sa fugitivité, son éternelle actualité. L'œuvre musicale fait chaque fois renaître la durée qu'elle contient comme si elle naissait pour la première fois : le temps musical ne s'ajoute pas à soi-même, mais, comme le temps le plus réel, nous situe indéfiniment à son origine, *est perpétuellement origine de soi*.

Le temps musical, parce qu'il s'enclôt en une forme éternelle, est toujours actuel. En reniant les aspects destructeurs du temps, il en affirme les pouvoirs créateurs, son actualité et son incessante renaissance. Et le temps musical n'épouse le temps banal que parce qu'il va chercher au fond de lui-même son acte le plus profond, l'éternité de sa forme réveillant, pour nous la manifester, l'éternelle actualité où réside l'être du temps. »⁹⁷⁰

Selon cette conception du temps ou plus précisément de la durée, l'exploitation du temps par la musique a pour objectif de rendre présent ce qui n'est pas conditionné *a priori* par le temps : il s'agit de donner une existence temporelle à ce qui n'en a pas par essence. Par là, la création est possible ; le nouveau peut apparaître, puisqu'enfin le temps lui en est offert et puisque par l'effet du temps, le nouveau disparaîtra pour laisser la place à un autre nouveau. C'est un principe indispensable à toute forme de vie et de culture, qui reconnaissent leurs origines et leurs limites dans le temps. Ce que la musique ajoute aux messages qu'elle transmet dans un temps, c'est la possibilité de répéter, de faire durer, mais de façon nouvelle à

⁹⁶⁸ DUNTON GREEN, L., « Schopenhauer and Music » et GARDINER, P., « Schopenhauer », p. 330.

⁹⁶⁹ Voir par exemple la thèse de BRELET, G., **Le Temps Musical...**, pp. 1 à 61 et 581 à 591.

⁹⁷⁰ *Ibidem*, p. 591. L'auteur souligne.

chaque fois, et donc de rendre présent et relatif au temps ces messages. Les messages musicaux sont donc actuels, pertinents, opportuns, signifiants.

Le musicien qui arrive à donner de l'actualité et de la finitude à ce qui est éternel est en somme très proche du prophète.

5°/ Claude Lévi-Strauss, même s'il a avoué ne pas avoir réussi à pratiquer valablement un instrument de musique, a souvent témoigné d'une sensibilité accrue à la musique. Nous avons vu au début de notre exposé que Claude Lévi-Strauss a comparé à plusieurs reprises le mythe et la musique. Dans l'extrait que nous reproduisons, il se sert de la notion du temps :

« Mais en même temps, nous ne pouvions pas éluder un autre problème : celui des causes profondes de l'affinité, au premier abord surprenante, entre la musique et les mythes (dont l'analyse structurale se borne à mettre les propriétés en valeur, les reprenant simplement à son compte et les transposant sur un autre plan). [...] La vraie réponse se trouve, croyons-nous, dans le caractère commun du mythe et de l'œuvre musicale, d'être des langages qui transcendent, chacun à sa manière, le plan du langage articulé, tout en requérant comme lui, et à l'opposé de la peinture, une dimension temporelle pour se manifester. Mais cette relation au temps est d'une nature assez particulière : tout se passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. Au dessous des sons et des rythmes, la musique opère sur un terrain brut, qui est le temps physiologique de l'auditeur ; temps irrémédiablement diachronique puisqu'irréversible, et dont elle transmute pourtant le segment qui fut consacré à l'écouter en une totalité synchronique et close sur elle-même. L'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe ; comme une nappe soulevée par le vent, elle l'a rattrapé et replié. Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité. »⁹⁷¹

Claude Lévi-Strauss a encore insisté sur ce point quelques années plus tard :

« [...] cet ordre du temps que l'étude des mythes dévoile n'est autre, en fin de compte, que l'ordre rêvé depuis toujours par les mythes eux-mêmes : temps mieux que retrouvé, supprimé »⁹⁷².

⁹⁷¹ LEVI-STRAUSS, C., *Le Cru et le Cuit*, pp. 23 et 24.

⁹⁷² *Idem*, « Le Temps du Mythe », p. 537

Ainsi, ce n'est pas une relation purement philosophique ou scientifique, mais aussi psychologique⁹⁷³ qui se construit entre la musique et le temps : c'est une relation très concrète et vivace, qui touche à la création et à la réalisation de la musique ou des mythes, en tant que phénomènes complexes que l'être humain ne peut pas maîtriser seul. Pour parvenir à une certaine compréhension des mythes ou de la musique, l'être humain peut être amené à jouer avec le temps. Le temps est le lien entre une signification et son vecteur de transmission que peut être la musique.

A l'inverse de ce que nous pouvions déduire des propos d'Henri Bergson sur le temps ou la durée (la musique servirait à actualiser ce qui est éternel), Claude Lévi-Strauss affirme que la musique permet de s'affranchir du temps et d'accéder à une immortalité. Certes, cette sorte d'immortalité s'estompe lorsque la musique s'arrête, elle est donc bien conditionnée par le temps. Mais le propos de Claude Lévi-Strauss ne se situe pas sur le niveau chronologique, il se situe sur le plan intellectuel. Ce qui lui importe, c'est que le temps peut être supprimé pour signifier l'intemporalité d'une idée et donc pour signifier toute sa valeur. Une idée intemporelle est une idée qui a sa pertinence et son intérêt indépendamment du temps. Quiconque peut faire preuve de la capacité de développer de telles idées démontre par la même occasion qu'il sait se détacher du temps et des circonstances pour réfléchir au-delà de la vie circonscrite dans ce temps.

La musique permet la réciprocité entre les idées et les êtres humains : les idées peuvent être actualisées et les auditeurs peuvent accéder à l'immortalité.

6° / Des compositeurs ont également voulu dire exprimer en quoi leur musique était doublement reliée au temps : la musique est conditionnée par le temps, mais elle tente en permanence de le maîtriser. Parfois, certains compositeurs tentent même de créer un monde nouveau pour échapper à l'emprise du temps. Voici comment Gustav Mahler conçoit les choses :

« La musique peut créer un monde de temps virtuel, dont Mahler a dit qu'il pouvait mener à « l'autre monde » – le monde dans lequel les choses ne sont plus sujettes au temps et à l'espace ». »⁹⁷⁴

⁹⁷³ AUHAGEN, W., BUSCH, V. et MAHRENHOLZ, S., « Zeit », col. 2220 à 2231, présentent eux-aussi quelques caractéristiques d'ordre psychologique au sujet du temps musical.

⁹⁷⁴ BLACKING, J., « The Value of Music in Human Experience », p. 38, d'après Bonavia, F., (éd.), *Musicians on Music*, London, 1956, p. 204.

Dans ce sens, le musicien (compositeur ou exécutant) est le dépositaire de la faculté de passer et de faire passer d'un monde à l'autre. Gustav Mahler reste évasif quant à l'essence de ce qui passe d'un monde à l'autre, mais il nous semble que c'est la possibilité que possède la musique de signifier des choses qu'il est impossible de désigner par des mots qui impose cette imprécision. Apollon est exactement dans la même position lorsqu'il est psychopompe, et Batradz également lorsqu'il joue de son instrument alors qu'il est entré dans un monde différent et qu'il cherche à rester en lien avec le monde d'où il vient et où il veut revenir.

Le représentant de la première fonction a la lourde responsabilité d'agir en utilisant ses connaissances. S'il ne connaît pas différents mondes ou modes temporels, il ne peut pas mener à bien sa tâche. S'il joue de la musique, cela signifie qu'il serait capable de visiter d'autres mondes pour y trouver les raisons qui motiveront ses choix.

7°/ Arnold Schoenberg, de son côté, formule ainsi la relation qu'il établit personnellement entre la musique et le temps :

« La musique est, de bien des façons, une mangeuse de temps. Elle me prend mon temps, elle vous prend le vôtre, elle règle elle-même sa marche en fonction du temps. Ce serait vraiment bien ennuyeux si elle ne s'efforçait de dire les choses les plus importantes de la façon la plus ramassée dans chaque seconde dont elle dispose. »⁹⁷⁵

Par cette citation, nous voyons combien le temps est à la fois indispensable et fondamental pour la pratique de la musique (l'auteur va jusqu'à livrer des constats désespérés et humoristiques, qui témoignent plus d'une passion personnelle que d'une conviction intellectuelle à valeur universelle), mais surtout qu'elle se développe selon les lois de ce dernier : elle doit s'y soumettre, les musiciens et les auditeurs doivent lui consacrer du temps. Le compositeur hiérarchise dans cet ordre d'importance le temps, la musique et les êtres humains. Le musicien n'est en aucun cas l'esclave du temps, même si ce n'est que par la reconnaissance implicite de l'existence du temps et de son utilisation qu'il peut pratiquer son art.

Plus loin encore et de façon beaucoup plus symbolique, ce qui n'est que plus intéressant pour nous, Schoenberg continue :

⁹⁷⁵ SCHOENBERG, A., *Le Style et l'Idée*, p. 95.

« Mon sentiment personnel est que la musique dispense un message prophétique et révèle la forme de vie plus noble vers laquelle aspire l'humanité. Et c'est en raison de ce message qu'elle émeut les hommes de toutes les races et de toutes les cultures. »⁹⁷⁶

Cette conception hautement exigeante de la musique est très comparable à celle que nous avons développée en étudiant notre dossier : la musique abolit le temps par la révélation de l'idéal. Arnold Schoenberg n'était pas ethnomusicologue, ses propos sont certainement exagérés puisqu'il les applique de façon universaliste, mais le principal réside dans le fait qu'il considère implicitement que la musique dépasse le cadre du temps, elle permet d'anticiper les idéaux, au-delà du temps qui s'écoule lors de l'exécution des œuvres musicales : l'avenir est à envisager et la musique peut aider l'humanité à aller vers une vie plus « noble ».

Mahler et Schoenberg témoignent d'une volonté d'utiliser le temps pour mieux le maîtriser, voire pour l'abolir. Cette démarche n'est pas sans rappeler, à nos yeux, la volonté de pénétrer dans le séjour des morts pour y rencontrer des défunts qui ont encore des choses à révéler aux vivants.

Certes, nous mettons à contribution des citations de compositeurs contemporains, conditionnés par une pratique de la musique écrite et jouée dans des institutions très spécifiques, mais leurs conceptions de la musique peuvent nous éclairer dans l'approche de la musique de l'Antiquité ou du Moyen Age.

8°/ En dehors des volontés artistiques, la musique revêt des aspects fonctionnels, religieux et sociaux. « La musique est largement utilisée comme un marqueur du temps et de l'espace rituels. »⁹⁷⁷ Ainsi, les rites, souvent mis en musique, marquent le temps et les interventions musicales au sein des mythes et des épopées structurent le texte. La sacralité du temps se repère de plusieurs façons : le temps, unique et inexplicable, peut être sacré en lui-même ; inversement, lorsqu'il devient sacré, il peut devenir intemporel, hors du temps, voire même une illusion ; il est marqué par un sentiment de transcendance, un rituel, une épiphanie ou une

⁹⁷⁶ *Ibidem*, p. 113.

⁹⁷⁷ ELLINGSON, T., « Music: Music and Religion », p. 169, nous traduisons. Il en va ainsi des cloches des églises, du *šophar* du Temple de Jérusalem ou du muezzin (exemples concrets) tout comme du mytheme de David jouant du *kinnor* durant la nuit (exemples mythologiques) dans le **Midrash Rabbah**, Lamentations 19, §22, vol. VII, p. 185 ou dans le **Sepher ha-Zohar...**, II – 67 b, vol. III, pp. 300 et 301 (ou encore III – 11 a, vol. V, pp. 32 et 33 ; III – 21 b – 22 a, vol. V, pp. 58 et 59 et III – 175 b, vol. V, p. 455, pour le *kinnor* jouant tout seul).

activité d'éveil spirituel intense⁹⁷⁸. Dans ce sens, la musique sacralise le temps qu'elle prend, tout comme ce qu'elle symbolise (l'exercice de la royauté ou de la prêtrise, l'éducation et la transmission de la culture, la capacité de charmer les animaux, la thérapie ou le processus de civilisation, qui se déroulent dans des temps sacrés !).

Si l'instrument de musique à cordes dans le cadre de la première fonction véhicule cette notion de temps, alors sa symbolique se révélerait à la fois cohérente avec les intentions supposées des auteurs que nous avons utilisés, mais aussi très lourde de significations. Notre hypothèse est que le représentant de la première fonction, s'il est musicien, c'est peut-être pour signifier qu'il est capable d'utiliser dans l'exercice de ses responsabilités le temps à bon escient, en s'y soumettant, en acceptant son immuabilité et en le maîtrisant, en le modelant. Cette capacité d'utiliser le temps serait spécifique à la première fonction, puisqu'elle requiert des facultés propres aux représentants de la première fonction et qu'elle correspond aux activités de cette même fonction. Pour exprimer les capacités du représentant de la première fonction de gérer le temps, l'instrument de musique à cordes aurait été employé de façon symbolique. La première fonction insérerait le personnage qui la représente dans un système clos et ce personnage tiendrait son rôle au moyen de son instrument. La musique dans la première fonction n'évoque pas le temps directement : c'est la maîtrise de la musique qui ferait référence à la maîtrise du temps et l'instrument de musique serait l'outil symbolisant et manifestant cette maîtrise

Nous avons relevé dans les textes étudiés plusieurs arguments sous la forme d'indices en faveur de cette hypothèse, qui peuvent paraître paradoxaux, mais qui sont en réalité les expressions d'une réalité complexe explorée sous différents angles. La première étape de vérification de notre hypothèse consiste à justifier la relation entre la première fonction et la maîtrise du temps :

-Le simple fait de structurer une idéologie et une société (au moins de façon idéale) démontre la volonté de la voir perdurer. Il n'est donc pas étonnant que la capacité à organiser le temps entre en ligne de compte dans une fonction qui est censée donner de la cohérence au tout.

⁹⁷⁸ SCHWARTZ, H., « Sacred Time ».

-De même, un pouvoir s'inscrit dans la durée et par la durée il se renforce, il se rend attrayant, il cherche à se conserver, à s'entretenir⁹⁷⁹, il peut devenir légitime : le pouvoir cherche aussi à survivre, à abolir le temps. En effet, quel dirigeant digne de cette responsabilité choisirait de faire ses choix sans tenir compte de l'impact de ses décisions dans un temps plus ou moins long ? Le représentant de la première fonction a donc tout intérêt à pouvoir maîtriser le temps, ne serait-ce que pour être capable de remplir correctement son rôle au sein du système trifonctionnel.

En somme, le plus grand des pouvoirs est celui qui consiste à maîtriser le temps en sachant comment l'organiser, le modifier, le transformer, voire même en sachant comment l'abolir. En considérant que le représentant de la première fonction maîtrise le temps, nous pouvons dans une seconde étape mettre en évidence l'outil symbolique qu'il emploie pour maîtriser le temps :

-Les personnages qui utilisent la prophétie auraient la connaissance du passé, qui les aide à comprendre le présent et à envisager le futur. L'instrument de musique à cordes serait l'outil qui permettrait au musicien de faire le lien entre ces différents moments. Le musicien, en tant que représentant de la première fonction, serait le détenteur des connaissances éternelles.

-L'importance de la mémoire, qui permet la transmission et la perpétuation des idées et des faits, témoignerait de la préoccupation de garder les choses intactes face aux ravages du temps ; il s'agit de lutter contre le temps qui passe. L'instrument de musique à cordes symboliserait la permanence et la linéarité du temps, qui impliquent le devoir de mémorisation et de transmission. Le musicien serait donc le garant de la transmission de ses connaissances et du lien entre les êtres humains et leur histoire.

-Le voyage au pays des morts peut signifier la volonté d'atteindre l'immortalité⁹⁸⁰, mais aussi le refus de la mortalité, l'affirmation qu'il est possible d'envisager le temps d'une autre façon. Nous tenons ici à distinguer entre concevoir l'éternel (tenter d'atteindre l'immortalité) et concevoir l'intemporel (tenter d'abolir le temps). L'instrument de musique à cordes, puisqu'il est un objet qui existe dans le temps, qui traverse le temps, qui permet à celui qui s'en sert de modeler le temps et qui symbolise en lui-même le temps, exprimerait cette dichotomie. Le musicien aurait la capacité d'être à la fois dans le monde temporel et dans le monde éternel.

⁹⁷⁹ Nous devons cette hypothèse à Frédéric Rognon.

⁹⁸⁰ SIIKALA, A.-L. et VELASCO, F. D. de, « Descent into the Underworld », pp. 2298 et 2299.

-Boccace livre une interprétation tardive qui met Orphée en relation avec Mercure : « La lyre a été donnée à Orphée par Mercure, parce que par la lyre qui a des notes de divers intervalles, nous devons comprendre la faculté oratoire, qui n'est pas faite d'une seule voix, c'est-à-dire de la démonstration, mais de plusieurs, et étant ainsi faite, ne convient pas à tous les hommes, mais au sage et à l'éloquent, et à celui qui est doué d'une bonne voix. Comme toutes ces qualités étaient réunies en Orphée, on dit qu'elles lui ont été données par Mercure, le mesureur des temps. Grâce à la lyre, Orphée déplaçait les arbres ayant des racines très solides et fixées dans le sol, c'est-à-dire les hommes à l'opinion obstinée, qui ne peuvent être détournés de leur entêtement sinon par les puissances de l'éloquence. »⁹⁸¹ Nous savons que la sagesse et l'éloquence sont des caractéristiques habituellement réservées aux représentants de la première fonction. Nous pensons que la maîtrise du temps est également une caractéristique importante de ce même représentant, caractéristique qui est symbolisée par un instrument de musique à cordes. Si Mercure est défini comme le « mesureur des temps » dans le texte de Boccace, c'est parce que la sagesse et l'éloquence sont marquées par plusieurs temps. Nous pouvons donc faire le lien entre la sagesse et l'éloquence d'un côté et la mesure du temps de l'autre : qui est sage et éloquent est capable d'exprimer sa pensée de façon différente et adaptée à chaque moment, en utilisant une corde ou une façon de parler adaptée à chaque contexte. Le « mesureur des temps » est nommé de cette façon car il reconnaît à Orphée la capacité de développer des raisonnements convaincants et efficaces en plusieurs moments, ou en plusieurs points, en suivant un raisonnement, dirions-nous aujourd'hui. L'instrument de musique symboliserait la capacité du musicien d'exprimer pleinement sa sagesse dans un temps adéquat. Souvenons-nous que, dans certaines traditions, Hermès joue d'une lyre à trois cordes et que le nombre des cordes est en relation avec le nombre des saisons, qui, dans ce contexte culturel, était bien trois : les cordes de la lyre d'Hermès sont une matérialisation des saisons et donc de la succession de périodes.

-Parmi toutes les compétences que s'attribue Lug, il en est deux qui sont expressément mises en relation au sein de la première fonction, qui comprend déjà les compétences de harpiste, sorcier et médecin : il est poète et historien⁹⁸². Ces deux compétences peuvent être mises en lien avec la première fonction indépendamment

⁹⁸¹ FRIEDMAN, J. B., *Orphée au Moyen Age*, p. 173, d'après Boccace, V, XII, 5 et 6.

⁹⁸² GUYONVARCH, C.-J., *Textes Mythologiques Irlandais I*, pp. 51 et 52.

de la notion de musique. Mais, puisque nous pensons qu'il y a un lien entre musique et temps, nous devons chercher à savoir s'il y a un rapport entre le fait que Lug joue de la harpe et le fait qu'il soit historien. Le texte ne le dit pas explicitement, mais au vu de la symbolique de l'instrument de musique à cordes dans le cadre de la première fonction indo-européenne, lorsque nous avons un personnage qui joue de la harpe et qui est historien, cela peut simplement exprimer de deux façons différentes qu'il a la connaissance et la maîtrise du temps. Le symbole de l'instrument de musique n'était peut-être pas assez explicite dans ce sens et pour l'appuyer, les auteurs lui ont adjoint la notion d'histoire pour établir clairement l'identité symbolique entre ces deux éléments.

La maîtrise de la musique, illustrée par la capacité de jouer d'un instrument à cordes, serait le symbole de la maîtrise du temps au sein de la première fonction.

Il ne faudrait pas pour autant en conclure que la dimension du temps n'est évoquée que dans le cadre de la première fonction, elle peut tout à fait intervenir dans des contextes relatifs aux deux autres fonctions⁹⁸³. De plus, il serait très difficile de relier la notion du temps avec les autres concepts développés traditionnellement au sein de la première fonction, si ce n'est par le besoin de perdurance, et ceci n'a qu'une valeur argumentative somme toute assez faible. Or, il est impossible de considérer qu'une telle notion puisse intervenir dans un système de pensée sans être en lien avec le fondement-même de la première fonction en particulier et avec la raison d'être du système en général. Ici, nous ne savons pas comment résoudre le problème.

Enfin, puisque nous avons utilisé dans ce chapitre sur le symbole de l'instrument de musique à cordes des façons de considérer la musique relativement répandues et consensuelles, nous devons préciser que les symboliques de l'instrument de musique à cordes, telles que nous les avons développées ici, ont prévalu en dehors de la pensée trifonctionnelle et c'est bien parce que l'instrument de musique symbolisait *a priori* toutes ces choses qu'il a pu être intégré dans le champ symbolique de la première fonction. Nous voulons dire par là que l'instrument de musique à cordes n'est pas devenu un symbole de la maîtrise du temps en devenant

⁹⁸³ ALLEN, N. J., « The Articulation of Time: Some Indo-European Comparisons ».

le symbole de la première fonction. Les Indo-Européens n'ont pas adapté la symbolique de l'instrument de musique à la première fonction. S'ils ont pris l'instrument de musique, c'était en effet avant tout pour sa symbolique plus que pour l'instrument en lui-même.

IV. Conclusions

Nous avons mis en évidence un fait en étayant par divers exemples notre hypothèse de départ. Cependant, les raisons de ce fait sont loin d'être évidentes : nous sommes obligé de constater la complexité du phénomène ainsi dégagé. Cette complexité est due à l'étendue du phénomène dont témoigne la grande variété des sources sollicitées. Nous avons accumulé des données en grand nombre, mais nous ne pouvons en tirer de conclusions que si elles sont convergentes, ce qui n'est pas toujours le cas.

Nous pensons avoir rassemblé suffisamment d'arguments pour prouver que l'instrument de musique symbolise une caractéristique de la première fonction et qu'il peut parfois symboliser cette première fonction à lui tout seul. Il s'avère que ce symbole a été utilisé de façon variée selon les auteurs. Malgré la variété de son utilisation, ce symbole fait partie de l'héritage trifonctionnel. Pour certains auteurs, l'instrument de musique était un objet magique, pour d'autres, un attribut royal, pour d'autres encore un attribut sacerdotal... Il peut servir dans différents contextes narratifs pour faire avancer l'intrigue et marquer les étapes d'un processus qui fait du musicien un personnage accompli.

L'instrument de musique donne du sens à la première fonction, sinon dans l'avancée de l'intrigue par son efficacité réelle, du moins par une symbolique profonde en relation avec la royauté, la prophétie, la connaissance, la transmission, la civilisation et les activités spirituelles à plus ou moins grande échelle. L'instrument de musique représente uniquement la première fonction, dans son aspect royal, religieux ou magique⁹⁸⁴.

Dans une démarche plus large, nous aurions pu imaginer que chaque fonction serait représentée par un instrument de musique :

I : instruments à cordes ;

II : instruments à membrane : trompette ou tambour ;

⁹⁸⁴ SERGENT, B., **Les Indo-Européens...**, pp. 262 à 269, propose l'hypothèse que des instruments à vent puissent participer aux deuxième et troisième fonctions, mais nous ne voyons ni à quelle occasion, ni en quoi ces instruments participent à une symbolisation particulière de ces fonctions. De plus, les instruments à percussion aussi ne sont pas absents des textes indo-européens : le tambour, la cymbale ou les castagnettes et les crotales sont bien mentionnés à plusieurs reprises et un peu partout, sans que pour autant ils aient une fonction symbolique. Nous ajoutons que l'instrument de musique ne symbolise pas l'aspect juridique de la première fonction.

III : instruments à vent : flûte ;

mais il n'en est rien : le fait de formuler un système à trois fonctions dont le point commun serait la musique ne véhicule en effet aucun sens dans la culture indo-européenne. Pour répondre à nos propres tentatives de réfutation de notre hypothèse de départ, nous remarquons que ni la deuxième, ni la troisième fonction ne peuvent être représentées par un instrument de musique. De même, il est aberrant de former des triades basées sur les matières :

I : animal ;

II : minéral ;

III : végétal.

La raison en est que la répartition trifonctionnelle n'est pas un outil décrivant un ensemble dans sa globalité. La répartition trifonctionnelle se doit de relier les uns aux autres des éléments issus de domaines différents pour dynamiser un système. Si elle ne prenait que des éléments appartenant à un seul et même domaine, elle ne pourrait pas insuffler au système le mouvement nécessaire à son fonctionnement. La répartition trifonctionnelle est plutôt l'expression d'un système qui fonctionne non pas sur le modèle encyclopédique, mais sur le mode synthétique. Elle ne retient que ce qui lui est utile, sans vouloir faire preuve de la prise en compte de l'intégralité d'un champ. Elle est une idéologie qui utilise des éléments sélectionnés parmi d'autres pour tendre vers une signification préalablement établie. Elle est un système de pensée qui fonctionne par symboles, elle procède donc par ellipse.

En matière d'idéologie, il n'y a pas de pureté et la répartition trifonctionnelle n'est pas confinée dans une formulation figée. Chaque triade indo-européenne, aussi conforme à un hypothétique modèle original que ce soit, est déjà une variante héritée. De plus, pour approcher le modèle original, il faut bien laisser une porte ouverte à de nouvelles hypothèses, même si elles peuvent remettre en cause certains aspects du modèle, qui n'est que supposé. Il n'y a pas de structure trifonctionnelle qui synthétiserait l'ensemble des symboliques de chacune des fonctions, puisque cette structure est une façon de penser, une méthode, une approche du monde, mais pas une théorie.

Nous avons montré qu'il est impossible d'ignorer les héritages trifonctionnels, tant ils font preuve de richesse symbolique. La structure tripartite n'est pas toujours conservée, mais les symboles se transmettent, évoluent, et demandent parfois au lecteur de faire preuve de souplesse pour ne pas faire de césure

trop nette entre une structure « purement » trifonctionnelle et une présentation qui s'en serait plus ou moins inspirée. Nous pourrions ainsi parfois trouver deux des trois fonctions indo-européennes et ne pas avoir la structure complète, il faudra bien accepter que les deux fonctions présentes peuvent provenir d'une structure trifonctionnelle qui se serait brisée et dont ne resteraient plus que des débris. Il n'empêche que ces débris existeraient bel et bien et qu'ils résultent d'un passé spécifique.

Les textes que nous avons mis en avant, ainsi que ceux qui nous ont échappé, méritent une nouvelle analyse dans le but de montrer quelle est la place de tel ou tel personnage au sein d'une mythologie particulière et quelle est la place de l'instrument de musique dans le mythe global de tel ou tel personnage.

L'instrument de musique en tant que symbole de la première fonction forme un champ de signification très particulier mais qui n'en empêche pas d'autres⁹⁸⁵. D'après les différentes sources qu'une étude comme la nôtre peut utiliser, il apparaît que l'instrument de musique n'est pas uniquement pris à partie dans le cadre de la souveraineté politique ou religieuse ; la première fonction s'exprime par bien d'autres moyens que par le symbole d'un instrument de musique ; les représentants de la première fonction ne jouent pas que des instruments de musique à cordes : dans l'Europe chrétienne médiévale, les prêtres peuvent jouer de la trompette, qui est symboliquement en relation avec le calice⁹⁸⁶. La relation entre l'instrument de musique à cordes et la première fonction résulte donc de plusieurs choix concordants et qui conditionnent la signification finale d'une expression globale.

Une fois ces questions de méthode réglées, il est possible de déterminer quels sont les personnages dont le récit de leur histoire dénote clairement un héritage idéologique trifonctionnel et mentionne la maîtrise d'un instrument de musique dans le cadre de la première fonction : Isfendiar, Uttara, Sarasvatî, Ulysse, Phémios, Apollon, Hermès, Orphée, Amphion, Iapyx, Chiron, Osiris (comparé à Dionysos), Tigrane, David de Sassoun, Bres, Lug, Craiftine, Cûchulainn, Tristan, Høtherus, Gunnar, Eggthér, Huggleik, Syrdon, Batradz, les trois fils de Lémek, David et Väinämöinen. Les autres personnages que nous avons étudiés ne correspondent pas

⁹⁸⁵ L'exemple de DUCHEMIN, J., *La Houlette et la Lyre...* montre bien que d'autres questionnements sont possibles sur les textes mythologiques qui utilisent des symboles en rapport avec la musique.

⁹⁸⁶ BRETON, L., « La Trompe dans le Christianisme ».

de façon convaincante aux critères établis pour notre recherche, à savoir participer à une structure trifonctionnelle et ensuite être en relation avec un instrument de musique d'un type particulier, au sujet duquel nous avons émis l'hypothèse qu'il est un instrument à cordes. Les personnages ayant échappé au second critère (Pâris, Achille, Amphion, Soslan et Kalevipoeg) ne viennent pas remettre en cause notre hypothèse.

On a quelquefois l'impression que la troisième fonction pourrait elle aussi être symbolisée par un instrument de musique, en l'occurrence par un instrument à vent. Pâris joue de la *syrinx* alors qu'il est encore bouvier sur le Mont Ida⁹⁸⁷. Un instrument à vent semble associé dans ce cas à la troisième fonction, mais il se pourrait que le lien entre la *syrinx* et la pensée trifonctionnelle ne résulte que d'une coïncidence. De même dans le Caucase, si Soslan joue d'un chalumeau pour attirer les animaux nécessaires à la constitution de sa dot⁹⁸⁸, cela ne signifie pas non plus que le chalumeau symbolise la troisième fonction, puisqu'il est avant tout un instrument de berger et non pas un instrument de musique. Il est indéniable que la flûte apparaît quelques fois dans le cadre d'une répartition trifonctionnelle et que souvent, dans ce cas, elle se rapproche de la troisième fonction, mais elle ne symbolise pas directement cette troisième fonction. En effet, la flûte symbolise plutôt le berger, qui, une fois identifié, peut faire référence à la troisième fonction. Ajoutons que la flûte n'est associée à la troisième fonction que dans des cas isolés, tandis que l'instrument de musique à cordes forme une constante, tant il est fréquent.

Comme nous l'avons précisé au début de la conclusion, nous ne pouvons pas disposer d'une structure trifonctionnelle représentée par un instrument de musique à cordes dans la première fonction, un à vent (comme la trompette) ou à percussion (comme le tambour) dans la deuxième et un autre à vent (comme la flûte ou un instrument à anche) ou à percussion (comme les cymbales ou les castagnettes accompagnant la danse) dans la troisième. Comme pour réfuter cette proposition, Achille joue de la *phorminx*, mais son cri⁹⁸⁹ imitant le son de la trompette, de la *salpinx*, qui accompagne sa charge, n'occupe pas le même plan que les autres symboles trifonctionnels structurant son personnage. La trompette n'est ici qu'un comparant qualifiant le cri formidable d'Achille, il ne peut donc pas réfuter notre

⁹⁸⁷ EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, 543 à 586.

⁹⁸⁸ DUMEZIL, G., *Le Livre des Héros...*, pp. 117 à 119 et 133 et 134.

⁹⁸⁹ HOMERE, *Iliade*, chant XVIII, 215 à 221.

proposition. Sur le bouclier d'Achille⁹⁹⁰, la flûte et la cithare participeraient à la symbolisation de la première fonction, mais dans une formulation unique associée non pas au pouvoir politique ou au pouvoir religieux, mais à l'expression de la joie lors d'une fête de mariage. Nous devons nuancer ce contre-exemple et ne pouvons pas l'utiliser comme un argument définitif pour la réfutation de notre hypothèse. Nous devons considérer de la même manière Kalevipoeg, chez qui ni la clochette⁹⁹¹, ni le cor⁹⁹² ne peuvent réfuter de notre hypothèse, puisque d'un côté, la clochette n'est pas conçue comme un instrument de musique et que d'un autre côté, le cor ne semble pas intervenir dans un cadre trifonctionnel.

Dans d'autres cas, au contraire, on a l'impression que les trois fonctions sont symbolisées ensemble par un seul instrument : par exemple, Amphion joue de la *phorminx* dès son enfance, dans un contexte pastoral, et aussi lorsqu'il construit les murailles de Thèbes⁹⁹³. Cette pratique musicale n'est donc apparemment pas en lien avec la première fonction, c'est même plutôt le contraire, puisque la *phorminx* serait dans ce cas présente dans les deuxième et troisième fonctions et pas dans la première. Nous avons pensé pouvoir faire d'Amphion (accompagné de Zéthos) un personnage trifonctionnel. L'objectif de la structuration de son histoire selon le schéma trifonctionnel serait la mise en évidence du processus d'accès à la royauté de Thèbes. C'est peut-être dans ce sens que la *phorminx* dont joue Amphion peut trouver son lien avec la première fonction et ainsi ne pas constituer une exception à notre hypothèse.

Enfin, ce qui aurait pu être le contre-exemple le plus flagrant ne constitue en fait qu'un argument supplémentaire en faveur de notre hypothèse, argument par l'inverse. Hatherus joue bien du chalumeau, mais c'est un mauvais roi qui se mêle aux serviteurs, qui n'a pas le courage de combattre et qui n'assure pas l'apport de la nourriture destinée à son peuple⁹⁹⁴ : ce genre de roi ne peut pas être digne de jouer d'un instrument à cordes ; donc, s'il faut symboliser son rôle par un instrument de musique, ce sera plutôt une flûte. L'instrument associé à la troisième fonction démontre en réalité, grâce à une preuve par le contraire, que ce n'est pas la troisième fonction qui est symbolisée par un instrument à vent, mais que la première fonction

⁹⁹⁰ *Ibidem*, chant XVIII, 478 à 617.

⁹⁹¹ KREUTZWALD, F. R., *Kalevipoeg....*, chants XVII et XVIII.

⁹⁹² *Ibidem*, chant XX, 123 à 239.

⁹⁹³ VIAN, F., *Les Origines de Thèbes....*, pp. 242 à 244 met même Amphion musicien en troisième fonction.

⁹⁹⁴ SAXO GRAMMATICUS, *La Geste des Danois....*, livre huitième, chapitre VIII, § 8, p. 351.

ne peut pas être symbolisée par un instrument à cordes dans ce cas précis. Ce que nous a bien transmis le texte de Saxo Grammaticus, c'est que l'instrument de musique à cordes est réservé aux rois dignes de cette charge.

L'instrument de musique dont il est question dans le cadre de la première fonction est toujours un instrument de musique à cordes. Nous ne pouvons pas penser que l'instrument de musique à cordes fait partie de la répartition trifonctionnelle dès l'origine ou qu'il est issu du même foyer : nous ne sommes pas en mesure de le savoir. L'origine unique de ce symbole dans la première fonction est peu probable, il s'agirait plutôt d'une contamination de la répartition trifonctionnelle par un symbole partagé plus largement dans la culture indo-européenne, qui ne se limite en aucun cas à la tripartition. De là découle à la fois la récurrence, les points de comparaison et la variété de l'utilisation de ce symbole.

Pourquoi la fonction symbolique est-elle assumée par un instrument de musique et pas simplement par le chant ? Il semblerait qu'il y ait un besoin de concrétiser, de matérialiser la musique, ce que ne peut pas faire le chant. Paradoxalement, l'instrument de musique, objet concret s'il en est, lorsqu'il est pris symboliquement, permet de faire part de l'indicible, du plus abstrait possible, sans avoir à recourir aux mots, trop limités et conditionnés. Ainsi, par une concrétisation, il est possible d'exprimer une abstraction.

Nous avons établi que seule la première fonction est symbolisée par un instrument de musique. Le second point qu'il nous faut éclairer concerne notre hypothèse de départ et sa réfutation par la question suivante : avons-nous toujours à faire, dans la première fonction symbolisée par un instrument de musique, à un instrument à cordes ? Dans les structures réellement trifonctionnelles, oui. C'est le cas des personnages dont nous avons fait la liste pour la première partie de notre bilan. Dans les structures dénotant un héritage idéologique indo-européen mais qui ne fonctionnent pas selon le schéma trifonctionnel, cela est moins certain (le cas d'Osiris ou celui de Siegfried dans le livret de l'opéra éponyme de Wagner en sont de bons exemples). Déjà dans la description du bouclier d'Achille qui se trouve dans l'*Iliade*⁹⁹⁵, des flûtes apparaissent dans les première et troisième fonctions ; la présence des instruments à vent se retrouve également ailleurs plusieurs fois dans la

⁹⁹⁵ HOMÈRE, *Iliade*, chant XVIII, 478 à 617.

première fonction (c'est le cas de Krišna, de Pâris et des fils de Lémek). Mais ces exceptions ne constituent pas des symboles récurrents, elles forment plutôt des variantes. Nous ne devons pas les négliger, mais nous devons bien distinguer ces exceptions ou ces variantes des très nombreux exemples où l'instrument de musique à cordes se retrouve dans la première fonction. Ces nombreux exemples sont d'ailleurs dispersés dans le temps et dans l'espace, ce qui montre que nous avons affaire à un phénomène représentatif.

Pourquoi l'un instrument de musique qui symbolise la première fonction est-il toujours un instrument de musique à cordes ? Un argument d'ordre pratique nous permettrait de répondre : l'instrument de musique à cordes permet au musicien d'avoir un usage efficace de la parole alors qu'il est en train de jouer. Cela n'est pas possible lorsqu'on joue d'un instrument à vent et très peu pratique lorsqu'on manie un instrument à percussion : les attaques des sons percutés brouillent la voix. C'est dans ce sens que l'instrument de musique à cordes sert parfois à accompagner un hymne, un chant, un Psaume... Cette spécificité, quelque peu éloignée des préoccupations symboliques, prend tout son sens dans le contexte de l'utilisation des instruments. L'instrument de musique se fait alors le support, le vecteur de la voix, de la pensée, de la communication, de l'expression. Cette explication basée sur un argument pratique n'est cependant pas suffisante. D'un point de vue symbolique, le choix de l'instrument à cordes a son importance : la corde peut matérialiser et concentrer le symbole porté par l'instrument. Ce symbole fonctionne sur plusieurs niveaux selon les circonstances, il se révèle dans les effets de la musique au sein du texte. Il peut être mis dans les mains d'un personnage pour signifier sa capacité à faire le lien entre différents mondes (celui des vivants et des morts, des humains et des dieux...), sa capacité à connaître et à faire connaître ce qui est essentiel pour assurer le bon fonctionnement d'un système donné (par la prophétie ou l'histoire) ou encore à organiser la société de façon cohérente (en harmonisant le monde, en charmant les animaux, en soignant les blessures physiques ou spirituelles). Il peut s'agir d'une relation privilégiée du représentant de la première fonction avec la divinité, avec un autre monde, avec une capacité à relier plusieurs mondes ou à signifier une relation privilégiée avec la notion du temps.

De plus, nous avons remarqué à plusieurs reprises l'importance de la notion du dieu lieu, dans les chapitres concernant Isfendiar, Lug, Craiftine, Syrdon, Batradz, le fils de Lémek dans les traditions musulmanes. Il se pourrait tout à fait

qu'il y ait une connivence entre l'outil du dieu lieu et la corde de l'instrument de musique, par un simple phénomène de ressemblance et d'identification.

Il est également possible d'interpréter l'instrument de musique à cordes comme un symbole de la notion du temps, dont la maîtrise (de l'instrument comme de ce qu'il symbolise) est indispensable à la mise en œuvre efficace des activités de la première fonction. Cette interprétation n'est qu'une hypothèse, que nous avons formulée en nous basant sur des considérations de penseurs contemporains. Il manque à cette hypothèse la confirmation que les auteurs de l'Antiquité et du Moyen Age considéraient la musique de la même façon que les auteurs contemporains que nous avons cités. Cette hypothèse demanderait des recherches plus précises pour être sérieusement vérifiée.

Le symbole de l'instrument de musique en lien avec la première fonction est largement répandu, il n'est pas confiné dans un contexte culturel précis, il déborde même l'espace indo-européen. Cela démontre que c'est un symbole fortement chargé de significations dans un espace important et une histoire étendue.

Certaines régions culturelles au sein de l'espace indo-européen échappent quelque peu à notre hypothèse de départ, c'est le cas de la Grèce, dont nous savions déjà qu'elle entretenait des liens particuliers avec l'idéologie trifonctionnelle⁹⁹⁶. En effet, dans le groupe de personnages grecs que nous avons étudiés, les auteurs ne semblent pas extrêmement concernés par l'idéologie trifonctionnelle. Ulysse et Apollon sont présentés assez clairement selon le principe trifonctionnel et leur jeu de *phorminx* est incontestable. La structure trifonctionnelle de leur personnage est facile à mettre en évidence. Mais les présentations des autres personnages (Pâris, Achille, Hermès, Orphée, Phémios et Amphion) posent plus de problèmes, il faut même parfois bricoler pour parvenir à reconstituer une structure trifonctionnelle, ce qui n'est pas le signe d'une volonté déterminée de la part d'un auteur de témoigner de son attachement à l'expression trifonctionnelle. A force de bricolage, l'hypothèse ne peut plus être clairement ni confirmée ni infirmée.

Malgré la difficulté rencontrée dans le domaine grec, qui pourrait présager les difficultés à envisager dans l'étude de la trifonctionnalité en dehors de l'espace indo-européen, des triades fonctionnelles se trouvent chez des voisins des Indo-Européens

⁹⁹⁶ VERNANT, J.-P., *Religions, Histoires, Raisons*, p. 16 et VIAN, F., *Les Origines de Thèbes...*, p. 239.

parfois plus facilement que dans les textes grecs. Si des structures à trois parties interactives, formant un système, reprenant les trois fonctions indo-européennes et précisant que le représentant de la première fonction détient un instrument de musique à cordes, si donc de telles structures apparaissent en dehors de l'espace indo-européen, il faut se demander pourquoi et comment. D'après ces critères, nous avons repéré trois attestations avérées de structure trifonctionnelle dans laquelle l'instrument de musique symbolise la première fonction : les trois fils de Lémek, David et Väinämöinen. Le cas de Kalevipoeg est difficile, car le texte, qui n'est que la fixation partielle et partielle du mythe de Kalevipoeg, ne permet pas de remonter plus en arrière dans la tradition orale. Ces attestations ont été trouvées dans des cultures géographiquement proches de l'espace indo-européen, et plusieurs possibilités sont envisageables pour expliquer la présence de ces attestations en dehors de l'espace indo-européen.

Les textes bibliques, avec les textes qui en découlent (que nous appellerons ici les cultures de la réception secondaire), nous offrent un ensemble d'interprétations ou de réécritures par des auteurs juifs, chrétiens ou musulmans, qui ne nous permettent pas de trouver dans leurs interprétations ou leurs réécritures une expression trifonctionnelle explicite et systématique. Nous avons mis en évidence non seulement que la structure trifonctionnelle était présente dans les textes bibliques de la Genèse et des Livres de Samuel, mais aussi qu'elle était absente du reste de la tradition littéraire concernant les mêmes personnages dans les cultures de la réception secondaire. Il est fort probable que la présence de structures triparties dans la *Bible* soit due à une influence venant d'une culture proche et indo-européenne. Mais cette influence a eu lieu de manière à ce que l'originalité et la signification de la structure ont été préservées. Nous pensons pouvoir maintenant affirmer qu'il existe des triades fonctionnelles dans la *Bible*, triades qui sont héritées de l'idéologie trifonctionnelle indo-européenne : la description des trois fils de Lémek ou de David est clairement issue de la pensée trifonctionnelle indo-européenne et elle profite d'une construction littéraire, mythologique et narratologique consciente et revendiquée ; cette construction s'écarte quelquefois de la répartition trifonctionnelle, elle contient évidemment des hébraïsmes, mais elle est néanmoins structurée d'après le schéma indo-européen. De même, les symboles habituellement associés aux instruments de musique à cordes dans la première fonction indo-européenne se retrouvent associés aux instruments de musique à cordes de Youbal et

de David dans la *Bible*. Les instruments de musique trouvés dans les structures trifonctionnelles en dehors de l'espace indo-européen symbolisent aussi la première fonction. En revanche, il était difficile, pour les cultures de la réception secondaire, de conserver la portée significative de la structure telle que nous la trouvons dans l'idéologie indo-européenne, tant les symboles en général et les cadres de pensée pouvaient être différents. Ce que les rédacteurs de la Genèse ou des Livres de Samuel avaient intégré (c'est-à-dire la possibilité d'une expression sur le schéma trifonctionnel), ils n'ont pas réussi à faire en sorte que les cultures de la réception secondaire le transmettent. Du moins, les cultures de la réception secondaire, qui ont pourtant revendiqué leur attachement aux textes bibliques ou aux traditions véhiculées par ces textes bibliques n'ont pas été sensibles au besoin de perpétuation du schéma trifonctionnel. Dans les textes issus de la réception secondaire, même si des symboles persistent, les personnages sont déstructurés, ils ne correspondent plus à leur place telle qu'elle avait été définie par le texte biblique ; ils sont toutefois restructurés selon des principes et une idéologie différents.

Il est toutefois impossible de suggérer que, à cause du symbolisme qu'il véhicule, seul l'instrument à cordes ait pu être considéré comme un instrument de musique particulièrement digne ou noble et que dans la pratique, sa symbolique ait pu peser en faveur de son utilisation dans un certain contexte. Ce dont les auteurs de l'Antiquité témoignent n'est pas forcément perçu consciemment par les membres de leurs propres sociétés. Nous ne pouvons pas déduire d'une symbolique idéologique une réalité pratique.

De même, pouvons-nous déduire d'un symbole présent dans une structure l'existence de sa signification en dehors de la pensée symbolique ? Faut-il supposer que la façon de concevoir la musique constitue elle aussi un socle commun dans le monde indo-européen, à l'image de sa mythologie ou de ses structures de pensée ? Peut-on parler de musique indo-européenne, au-delà des différences entre les nombreuses théories régionales (le mode de fixation des notes de la gamme et les rapports qui les régissent sont en effet très différents selon qu'on les considère en Grèce ou en Inde) ? Ce socle commun est-il spécifique aux indo-européens, ou est-il partagé par l'ensemble de l'humanité ? Peut-on espérer trouver des équivalents de l'instrument de musique à cordes en tant que symbole de la première fonction indo-

européenne dans d'autres contextes idéologiques, ou même des constantes et des universaux ?

En réalité, il est très difficile de répondre à ces questions, la tâche paraît même impossible. La seule hypothèse que nous pouvons formuler, mais sans savoir comment la vérifier, c'est qu'en tant que langage, que moyen d'expression, que vecteur de pensée, la musique transmet une culture, elle en témoigne. Étant donné que cette culture est particulière, nous pouvons nous attendre à ce que son expression le soit aussi, donc à ce que sa musique présente des spécificités inhérentes à l'objet qu'elle transmet. De même, si l'instrument de musique à cordes symbolise des choses très précises dans la structure trifonctionnelle, il faut s'attendre à ce que ce symbole soit un tant soit peu différent en dehors de cette structure. Il peut y avoir un fonds commun aux deux situations (en dehors ou à l'intérieur d'une structure trifonctionnelle), et nous pensons qu'il y en a un, mais il y a certainement aussi des différences.

En mettant en avant que l'instrument de musique à cordes est une constante de l'idéologie trifonctionnelle, nous apportons aux chercheurs d'aujourd'hui des arguments pour faire la part entre ce qui relève de l'héritage indo-européen fondamental et ce qui vient des idiomes régionaux. La constante étant définie, il est plus facile de déterminer ce qui ne relève pas de cette constante et ce qui varie.

La quête des universaux apparaît comme une quête de l'impossible, mais en revanche, il semble plus envisageable de continuer à étudier les rapports entre la musique et le mythe, au moyen de deux démarches parallèles : la première consisterait à les analyser selon des critères littéraires, compositionnels ou rédactionnels, la seconde à les analyser selon les critères symboliques. Les deux démarches se répondent et c'est pourquoi il faudrait les mener parallèlement, l'objectif étant de trouver des points communs d'ordre anthropologique ou ethnologique qui font que musique et mythe forment un couple indissociable tant dans la formulation des mythes, dans l'écriture de la musique, que dans la pratique infiniment « réactualisante » de ces deux arts.

Bibliographie

- AALTO, P., « The Tripartite Ideology and the Kalevala »,
in : **Studies in Finno-Ugric Linguistics in Honor of Alo Raun**, éd. : Denis Sinor, in coll. : « Indiana University Uralic and Altaic Series », vol. 131, (Bloomington, 1977), 440 pp., 24 cm. [Ed. : Editions Peeters, Louvain], pp. 9 à 23.
- ACKERMAN, R. W., « Arthurian Literature »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 1, pp. 564 à 575.
- ADLER, I., « La Musique Juive : Un Voyage dans le Temps », traduction d'Anne Giannini,
in : **Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e Siècle**, éd. : J.-J. Nattiez (directeur), M. Bent, R. Dalmonte et M. Baroni (collaborateurs), vol. 3 « Musiques et Cultures », (Arles, 2005), 1168 pp., 21 cm. [Ed. : Actes Sud / Cité de la Musique], pp. 204 à 238.
- ADNAN SAYGUN, A., « La Musique Turque »,
in : **Histoire de la Musique**, dir. : Roland Manuel, in coll. : « Folio Essais », (Paris, 1960 et Mars 2001), 18 cm. [Ed. : Gallimard], t. 1, vol. 1, pp. 573 à 617.
- ADOLF, H., « The Ass and the Harp »,
in : **Speculum**, vol. 25, n°1, Janvier 1950, [Medieval Academy of America], pp. 49 à 57.
- AGAWU, K., « Rythme »,
in : **Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e Siècle**, éd. : J.-J. Nattiez (directeur), M. Bent, R. Dalmonte et M. Baroni (collaborateurs), vol. 2 « Les Savoirs Musicaux », (Arles, 2004), 1248 pp., 21 cm. [Ed. : Actes Sud / Cité de la Musique], pp. 89 à 115.
- AHL, F. M., « Amber, Avallon, and Apollo's Singing Swan »,
in : **The American Journal of Philology**, vol. 103, n°4, hiver 1982, [The John Hopkins University Press], pp. 373 à 411.
- AHYAN, S., « Les Débuts de l'Histoire d'Arménie et les Trois Fonctions Indo-Européennes »,
in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 199, fasc. 3, 1982, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 251 à 271.
- AL-QÂSIM AL-HARÎRÎ, **Le Livre des Malins, Séances d'un Vagabond de Génie**, traduction intégrale établie d'après les manuscrits originaux par René R. Khawam, in coll. : « Pocket », n°2866, (Paris, 1992), 480 pp., 18 cm. [Ed. : Phébus].
- ALBERTZ, R., « Le Milieu des Deutéronomistes », traduction de Thomas Römer,
in : **Israël Construit son Histoire, L'historiographie Deutéronomiste à la Lumière des Recherches Récentes**, éd. : Albert de Pury, Thomas Römer et Jean-Daniel Macchi, in coll. : « Le Monde de la Bible », n°34, (Genève, 1996), IV + 540

pp., 23 cm. [Ed. : Labor et Fides], pp. 377 à 407.

-ALBRIGHT, W. F., **L'Archéologie de la Palestine**, traduit de l'anglais par R. Alapetite, (Paris, 1955), 302 pp. + XVI pl. ill. NB, 18 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf].

-ALEXANDRE, M. et BRISSON, L., « Philon d'Alexandrie »,
in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadriga, Presses Universitaires de France], pp. 1719 et 1720.

-ALLEN, N. J., « The Articulation of Time: Some Indo-European Comparisons »,
in : **Cosmos**, 17/2, 2005, pp. 163 à 178.

-ALLEN, N. J., « Les Crocodiles qui se Transforment en Nymphes »,
in : **Ollodagos, Actes de la Société Belge d'Etudes Celtiques** (Akten van het Belgische Genootshap voor Keltische Studies), 13, 1992, [Bruxelles], pp. 151 à 167.

-ALLEN, N. J., « Romulus et Bhîshma. Structures Entrecroisées »,
in : **Anthropologie et Sociétés**, vol. 29, n°2, 2005, [Département d'Anthropologie, Faculté des Sciences Sociales, Université de Laval], pp. 21 à 44.

-ALLEN, N. J., « Some Gods of Pre-Islamic Nuristan »,
in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 208, fasc. 2, 1991, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 141 à 168.

-AMSLER, S., **David, Roi et Messie, La Tradition Davidique dans l'Ancien Testament**, in coll. : « Cahiers Théologiques », n°49, (Neuchâtel, 1963), 84 pp., 24 cm. [Ed. : Delachaux & Niestlé].

-ANDERSON, A. A., **2 Samuel**, in coll. : « World Biblical Commentary », vol. 11, (Dallas, Texas, 1989), XL + 304 pp., 23 cm. [Ed. : Word Books Publishers].

-ANDERSSON, A., **L'Art Scandinave**, in coll. : « La Nuit des Temps », vol. II : n°29, numéros spéciaux de la revue **Zodiaque**, Atelier du Cœur-Meurtry, (La Pierre-qui-Vire, Yonne, 1968), 380 pp., 23 cm. [Ed. : Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire].

-ANDERSSON, O., « The Bowed Harp of Trondheim Cathedral and Related Instruments in East and West »,
in : **The Galpin Society Journal**, vol. 23, Août 1970, [Galpin Society], pp. 4 à 34 + III pl. illustrées NB.

-ANDERSSON, O., « Francis W. Galpin and the Triangular Harps »,
in : **The Galpin Society Journal**, vol. 19, Avril 1966, [Galpin Society], pp. 57 à 60.

-ANDERSSON, T. M., « Nibelungenlied »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 9, pp. 112 à 115.

- ANDERSSON, T. M., « Sigurd »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 11, pp. 289 et 290.
- ANDIA, Y. de, « Irénée de Lyon, ~ 140 – 203 apr. J.-C. »,
in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadriga, Presses Universitaires de France], p. 1147.
- ANGULO, J. de et BECLARD D'HARCOURT, M., « La Musique des Indiens de la Californie du Nord »,
in : **Journal de la Société des Américanistes**, vol. 23, n°1, 1931, [Société des Américanistes], pp. 189 à 228.
- ANKER, P., **L'Art Scandinave**, in coll. : « La Nuit des Temps », vol. I : n°28, numéros spéciaux de la revue **Zodiaque**, Atelier du Cœur-Meurtry, traduit de l'anglais par Norbert Vaillant, (La Pierre-Qui-Vire, Yonne, 1969), 464 pp., 23 cm. [Ed. : Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-Qui-Vire].
- APOLLONIOS DE RHODES, **Argonautiques**, texte établi et commenté par Francis Vian, et traduit par Emile Delage (et Francis Vian pour le t. III), in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, t. I, Chants I – II, XC + 286 pp. + II cartes en couleurs ; t. II, Chant III, XVI + 154 pp. ; t. III, Chant IV, XII + 276 pp. + III cartes en couleurs, (Paris, 1974, 1980 et 1981), 20 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].
- Argonautiques Orphiques**, texte établi et traduit par Francis Vian, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, (Paris, 1987), 220 pp. + carte NB dépliant, 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].
- ARISTOPHANE, **Les Thesmophories – Les Grenouilles**, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, (Paris, 1928), t. IV, 160 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].
- ASPLUND, A., « Les Bardes et les Poètes du Peuple », traduction de J. Fernandez-Vest,
in : FERNANDEZ-VEST, J., **Kalevala et Traditions Orales du Monde**, in coll. : « Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique », Paris, 18-22 Mars 1985, (Paris, 1987), 596 pp., 24 cm. [Ed. : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique], pp. 201 à 208 et planches 10 à 23.
- The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago**, éd. : I. J. Gelb, B. Landsberger, A. L. Oppenheim, E. Reiner, (Chicago Illinois, USA, 1961-1992), 21 vol., 28 cm. [Ed. : Oriental Institute, Chicago ; J. J. Augustin Verlagsbuchhandlung, Glückstadt, Allemagne].
- AUHAGEN, W., BUSCH, V. et MAHRENHOLZ, S., « Zeit »,

in : **Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik**, fondée par Friedrich Blume, dir. : Ludwig Finscher, 2^e édition, (Bâle, Londres, New York, Prague, Metzler, Stuttgart, Weimar, 1998), 20 vol., 28 cm. [Ed. : Bärenreiter Kassel], "Sachteil" 9, col. 2220 à 2251.

-AUBERT, L., « La Voix des Ancêtres, Notes sur l'Usage de la Musique dans les Sociétés Traditionnelles »,

in : **Connaissance des Religions**, n°75-76, janvier-juin 2005, « Les Pouvoirs de la Musique, A l'Ecoute du Sacré », [Editions Dervy, Paris], pp. 203 à 214.

-AUFFRET, P., « Structure Littéraire et Interprétation du Psaume 151 de la Grotte 11 de Qumran »,

in : **Revue de Qumran**, n°34, t. 9, fasc. 2, Juillet 1977, [Gabalda, Paris], pp. 163 à 188.

-AUWERS, J.-M., **La Composition Littéraire du Psautier, Un état de la Question**, in coll. : « Cahiers de la Revue Biblique », n°46, (Paris, 2000), 232 pp., 24 cm. [Ed. : J. Gabalda et C^{ie} Editeurs].

-AVENARY, H., « Jüdische Musik. II. Altisrael : Von den Anfängen bis zur Römischer Zeit », traduction de Stefan Lerche,

in : **Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik**, fondée par Friedrich Blume, dir. : Ludwig Finscher, 2^e édition, (Bâle, Londres, New York, Prague, Metzler, Stuttgart, Weimar, 1996), 20 vol., 28 cm. [Ed. : Bärenreiter Kassel], "Sachteil" 4, col. 1520 à 1524.

-**Avesta, Livre Sacré des Sectateurs de Zoroastre**, traduit du texte par C. de Harlez, (Liège, Paris et Louvain, 1875 à 1877), III t., 24 cm. [Ed. : L. Grandmont-Donders, Firmin-Didot et Charles Péters].

-BAILLY, M. A., **Dictionnaire Grec-Français**, rédigé avec le concours de M. E. Egger, (Paris, sans date), XXXII + 2228 pp., 25 cm. [Ed. : Hachette].

-BAKE, A., « The Music of India »,

in : **Ancient and Oriental Music**, dir. : E. Wellesz, in coll. : « New Oxford History of Music », n°1, (Londres, New York, Toronto, 1957), XXV + 532 pp. + XVI pl. ill. NB, 25 cm. [Ed. : Oxford University Press], pp. 195 à 227.

-BAKE, A. A., « La Musique Indienne »,

in : **Histoire de la Musique**, dir. : Roland Manuel, in coll. : « Folio Essais », (Paris, 1960 et Mars 2001), 18 cm. [Ed. : Gallimard], t. 1, vol. 1, pp. 319 à 342.

-BANDERIER, G., « La Légende de Thann est-elle une Légende Trifonctionnelle ? »,

in : **Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses**, t. 84, n°3, 2004, [Association des Publications de la Faculté de Théologie Protestante de l'Université de Strasbourg, CNRS, PUF, Paris], pp. 257 à 264.

-BANON, D., **Le Midrach**, in coll. : « Que sais-je ? », n°3019, (Paris, 1995), 128 pp., 18 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].

- BAROIN, C., « Le Luth chez les Toubou : Approche Comparative et Evolution »,
in : **Journal des Africanistes**, n°76, fasc. 1, 2006, [Société des Africanistes, Musée de l'Homme, Paris], pp. 59 à 80.
- BARTON, G. A., « A Sumerian Source of the Fourth and Fifth Chapters of Genesis »,
in : **Journal of Biblical Literature**, vol. 34, n°1/4, 1915, [Society of Biblical Literature], pp. 1 à 9.
- BASTIDE, R., « La Mythologie »,
in : **Ethnologie Générale**, dir. : J. Poirier, in coll. : « *nrf* Encyclopédie de la Pléiade », (Paris, 1968), XXII + 1910 pp., 18 cm. [Ed. : Gallimard], pp. 1037 à 1090.
- BAUMGARTNER, E., **Tristan et Iseut, De la Légende aux Récits en Vers**, 3^e édition, in coll. : « Etudes Littéraires », n°15, (Paris, 1993), 128 pp., 18 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].
- BAYER, B., « Music »,
in : **Encyclopaedia Judaica**, (Jérusalem, 1971), 17 vol., 31 cm. [Ed. : Keter Publishing House Ltd], vol. 12, § "History, Biblical Period", pp. 560 à 566.
- BELTRANDO-PATIER, M. Cl., « Gigue »,
in : **Dictionnaire de la Musique, Science de la Musique, Technique, Formes, Instruments**, dir. : Marc Honegger (Paris, 1976), 2 vol., VIII + 1114 pp., 24 cm. [Ed. : Bordas], vol. 1, pp. 420 et 421.
- BENVENISTE, E., **Le Vocabulaire des Institutions Indo-Européennes**, sommaires, tableau et index par Jean Lallot, in coll. : « Le Sens Commun », (Paris, 1969), t. 1, « Economie, parenté, société », 380 pp. ; t. 2, « Pouvoir, droit, religion », 344 pp., 22 cm. [Ed. : Les Editions de Minuit].
- BERGSAGEL, J., « Music and Musical Instruments »,
in : **Medieval Scandinavia, An Encyclopedia**, éd. : P. Pulsiano et K. Wolf, (New York, Londres, 1993), XX + 770 pp., 28 cm. [Ed. : Garland Publishing, Inc.], pp. 420 à 423.
- BEROUL, **Tristan et Iseut**, introduction, traduction et notes de Philippe Walter, dossier de Corina Stanesco, in coll. : « Le Livre de Poche, Classiques de Poche », n°16072, (Paris, 2000), 160 pp., 18 cm. [Ed. : Librairie Générale Française].
- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers mit Apokryphen**, (Stuttgart, 1999), 14 + 388 pp., 18 cm. [Ed. : Deutsche Bibelgesellschaft].
- La Bible d'Alexandrie, 1. Genèse**, avec la collaboration de M. Alexandre, C. Dogniez, G. Dorival, A. Le Boulluec, O. Munnich, P. Sandevour et F. Vinel, traduction du texte grec de la Septante, introduction et notes de M. Harl, (Paris, 1986), 342 pp., 20 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf].
- La Bible, Ecrits Intertestamentaires**, dir. : André Dupont-Sommer et Marc

Philonenko, in coll. : « La Pléiade », (Paris, 1987), CXLX + 1912 pp., 18 cm. [Ed. : NRF, Gallimard].

-**Biblia Hebraica Stuttgartensia**, édition revue, (Stuttgart, 1966, 1977 et 1997), LXXII + 1574 pp., 19 cm. [Ed. : Deutsche Bibelgesellschaft].

-BLACKING, J., « The Value of Music in Human Experience »,
in : **Yearbook of the International Folk Music Council**, vol. 1, 1969,
[International Council for Traditional Music], pp. 33 à 71.

-BLAIVE, F., « Les Trois Péchés d'Enée, Mythologie Indo-Européenne et Tradition Extra-Homérique »,
in : **Studia Indo-Europæa, Revue de Mythologie et de Linguistique Comparée**, t. II, 2002-2005, [Société Roumaine d'Etudes Indo-Européennes, Bucarest], pp. 83 à 92.

-BLOCH, J., **Les Tsiganes**, in coll. : « Que sais-je ? », n°580, (Paris, 1953), 120 pp., 18 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-BLOCH, R., **Les Origines de Rome**, 8^e édition mise à jour, in coll. : « Que sais-je ? », n°216, (Paris, 1946 et 1985), 128 pp., 18 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-BLOCH, R., « La Religion Romaine »,
in : **Histoire des Religions**, dir. : Henri-Charles Puech, in coll. : « Folio Essais », n°331, (Paris, 1970 et Avril 2001), t. 1, vol. 2, 18 cm. [Ed. : Gallimard], pp. 874 à 926.

-BOCKMUEHL, M., « 'The Trumpet Shall Sound', *Shofar* Symbolism and its Reception in Early Christianity »,
in : **Temple Amicitiae, Essays on the Second Temple Presented to Ernst Bammel**, éd. : W. Horbury, in coll. : « Journal of the Study of the New Testament Supplement Series », n°48, (Sheffield, 1991), 520 pp., 21 cm. [Ed. : Sheffield Academic Press], pp. 199 à 225.

-BONHŒFFER, D., **Ethique**, 4^e édition, rassemblé et édité par Eberhard Bethge, traduction française de Lore Jeanneret, préface à la 4^e édition française de Eric Fuchs et Denis Müller, in coll. : « Le Champ Ethique », n°16, (Genève, 1965 et 1997), XLII + 342 pp., 23 cm. [Ed. : Labor et Fides] [Première édition : *Ethik*, Kaiser Verlag, Munich, 1949].

-BONSER, W., « Kalevala. The National Epic of Finland »,
in : **Folklore**, vol. 76, n°4, hiver 1965, [Taylor & Francis, Ltd. on behalf of Folklore Enterprises, Ltd.], pp. 241 à 253.

-BORGEAUD, P., **Exercices de Mythologie**, (Genève, 2004), 224 pp., 23 cm. [Ed. : Labor et Fides].

-BORGEAUD, P. (éd.), **Orphisme et Orphée, en l'Honneur de Jean Rudhardt**, in coll. : « Recherches et Rencontres », Vol. 3, (Genève, 1991), 294 pp., XVI pl. ill.

NB, 22 cm. [Ed. : Librairie Droz].

-BORON, R. de, **Merlin, Roman du XIII^e Siècle**, présenté, traduit et annoté par Alexandre Micha, in coll. : « GF », n°829, (Paris, 1994), 354 pp., 18 cm. [Ed. : Flammarion].

[Le texte en vieux français est disponible sous les mêmes titre et auteur, édition critique par Alexandre Micha, in coll. : « Textes Littéraires Français », (Genève, 1979), LXXIV + 342 pp., 18 cm. [Ed. : Librairie Droz].

-BOTH, A. A., « Music: Music and Religion in Mesoamerica »,
in : **Encyclopedia of Religion**, éd. : L. Jones, 2^e édition, (Detroit, New York, San Francisco, San Diego, New Haven, Waterville, Londres, Munich, 2005), 15 vol., 28 cm. [Ed. : Thomson Gale, Thomson Corporation], vol. 9, pp. 6266 à 6271.

-BOTTERO, J. et KRAMER, S. N., **Lorsque les Dieux Faisaient l'Homme, Mythologie Mésopotamienne**, in coll. : « Bibliothèque des Histoires », (Paris, 1989), 768 pp. 22 cm. [Ed. : nrf, Gallimard].

-BOTTERWECK, G. J., RINGGREN, H. et FABRY, H.-J., **Theological Dictionary of the Old Testament**, traduit en anglais par D. E. Green, (Grand Rapids, Michigan, USA, 1995), 11 vol., 24 cm. [Ed. : William B. Eerdmans Publishing Company].

-BOUFFARTIGUE, J., « Didyme l'Aveugle, 313 – 398 apr. J.-C. »,
in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadrige, Presses Universitaires de France], p. 678.

-BOURDIEU, P., « La Représentation Politique »,
in : **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, 1981, vol. 36, [Centre de Sociologie Européenne, Collège de France, Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Centre National de la Recherche Scientifique, Centre National des Lettres], pp. 3 à 25.

-BOUVIER, N., **L'Usage du Monde**, dessins de Thierry Vernet, in coll. : « Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs », n°100, (Paris, 2001), 432 pp., 17 cm. [Ed. : Editions Payot & Rivages].

-BOWLES, E. A., « La Hiérarchie des Instruments de Musique dans l'Europe Féodale »,
in : **Revue de Musicologie**, vol. 42, n°118, décembre 1958, [Société Française de Musicologie], pp. 155 à 169.

-BOYCE, M., « The Parthian *Gōsān* and Iranian Minstrel Tradition »,
in : **Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland**, Avril 1957, [Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland], pp. 10 à 45.

-BOYER, R., « Frère Robert, La Saga de Tristram et d'Ísönd, Notice »,
in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, dir. : Christiane Marchello-Nizia, in coll. : « La Pléiade », (Paris, 1995), LX + 1732 pp., 18 cm. [Ed. : NRF, Gallimard], pp. 1515 à 1532.

- BOYER, R., « Lutter contre l'Absurde »,
in : **Cahiers pour un Temps, Georges Dumézil**, (Paris, 1981), 352 pp., 24 cm. [Ed. : Centre Georges Pompidou / Pandora Editions], pp. 239 à 247.
- BOYER, R., **Yggdrasill, La Religion des Anciens Scandinaves**, in coll. : « Bibliothèque Historique Payot », (Paris, 1981 et 1992), 252 pp., 23 cm. [Ed. : Payot].
- BRAUN, J., « Biblische Musikinstrumente »,
in : **Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik**, fondée par Friedrich Blume, dir. : Ludwig Finscher, 2^e édition, (Bâle, Londres, New York, Prague, Metzler, Stuttgart, Weimar, 1994), 20 vol., 28 cm. [Ed. : Bärenreiter Kassel], "Sachteil" 1, col. 1503 à 1537.
- BRAUN, J., **Music in Ancient Israel/Palestine, Archaeological, Written and Comparative Sources**, in coll. : « The Bible in its World », {traduit en anglais par Douglas W. Stott, révisé, mis à jour et augmenté de l'original allemand **Die Musikkultur Altisraels/Palästinas : Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen**, (Freiburg, Göttingen, 1999) [Ed. : University Press, Vandenhoeck & Ruprecht]}, (Grand Rapids, Michigan et Cambridge, U. K., 2002), XXXVI + 370 pp., 23 cm. [Ed. : William B. Eerdmans Publishing Company].
- BRAUN, J., « Musical Instruments in Byzantine Illuminated Manuscripts »,
in : **Early Music**, vol. 8, n°3, Juillet 1980, [Oxford University Press], pp. 312 à 327.
- BRAUN, L., « A Propos d'Edouard Hanslick : le Fond et la Forme en Musique »,
in : **Musique et Philosophie**, in coll. : « Cahiers du Séminaire de Philosophie », n°4, (Strasbourg, 1987), 176 pp., 21 cm. [Ed. : Centre de Documentation en Histoire de la Philosophie], pp. 99 à 115.
- BRAUN, L., « Effets de l'écriture, Effets de la Trace »,
in : **Musique et Philosophie**, in coll. : « Cahiers du Séminaire de Philosophie », n°4, (Strasbourg, 1987), 176 pp., 21 cm. [Ed. : Centre de Documentation en Histoire de la Philosophie], pp. 25 à 44.
- BRAUN, R., **1 Chronicles**, in coll. : « World Biblical Commentary », vol. 14, (Waco, Texas, 1986), XLVI + 322 pp., 23 cm. [Ed. : Word Books Publishers].
- BRELET, G., **Le Temps Musical, Essai d'une Esthétique Nouvelle de la Musique**, Thèse pour le doctorat ès-Lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, (Paris, 1949), 848 pp., 22 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].
- BRETON, L., « La Trompe dans le Christianisme »,
in : **Connaissance des Religions**, n°75-76, janvier-juin 2005, « Les Pouvoirs de la Musique, A l'Ecoute du Sacré », [Editions Dervy, Paris], pp. 177 à 191.
- BRIGGS, C. A. et E. G., **A Critical and Exegetical Commentary on the Book of**

Psalms, vol. I, in coll. : « The International Critical Commentary », (Edimbourg, 1952), CX + 422 pp., 21 cm. [Ed. : T. & T. Clark].

-BRIQUEL, D., « Introduction »,

in : TITE-LIVE, **Les Origines de Rome, Histoire Romaine, Livre I**, édition présentée et annotée par Dominique Briquel, traduction de Gérard Walter revue par Dominique Briquel, édition bilingue, in coll. : « Collection Folio Classique », (Paris, 1968 et 2007), 432 pp., 18 cm. [Ed. : Gallimard], pp. 7 à 35.

-BRIQUEL, D., « Le Règne de Tullus Hostilius et l'Idéologie Indo-Européenne des Trois Fonctions »,

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 214, fasc. 1, 1997, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 5 à 22.

-BRIQUEL, D., « Sur l'Equipement Royal Indo-Européen, Données Latines et Grecques »,

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. CC, fasc. 1, 1983, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 67 à 74.

-BRIQUEL, D., « Tarquins de Rome et Idéologie Indo-Européenne : (I) Tarquin l'Ancien et le Dieu Vulcain »,

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 215, fasc. 3, 1998, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 369 à 395.

-BRIQUEL, D., « Tarquins de Rome et Idéologie Indo-Européenne (II) Les Vicissitudes d'une Dynastie »,

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 215, fasc. 4, 1998, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 419 à 450.

-BRIQUEL, D., « La Triple Fondation de Rome »,

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 189, fasc. 2, 1976, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 145 à 176.

-BRIQUEL, D., « Tullus Hostilius et le Thème Indo-Européen des Trois Péchés du Guerrier »,

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 221, fasc. 1, 2004, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 23 à 62.

-BRISSE, L., « La Tri-fonctionnalité Indo-Européenne chez Platon »,

in : **Philosophie Comparée, Grèce, Inde, Chine**, dir. : Joachim Lacrosse, in coll. : « Annales de l'Institut de Philosophie de l'Université de Bruxelles », Institut de Philosophie et de Sciences Morales, (Paris, 2005), 192 pp., 22 cm., [Ed. : Librairie Philosophique J. Vrin], pp. 121 à 142.

-BROUGH, J., « The Tripartite Ideology of the Indo-Europeans, an Experiment in Method »,

in : **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, vol. 22, 1959, [University of London], pp. 69 à 85.

-BROWNLEE, W. H., « The 11 Q Counterpart to Psalm 151, 1-5 »,

in : **Revue de Qumran**, n°15, t. 4, fasc. 3, Octobre 1963, [Société Nouvelle des Editions Letouzey et Ané, Paris], pp. 379 à 387.

-BRUNET, P., « Le Corps d'Orphée »,

in : **La Naissance de l'Opéra, Euridice 1600-2000**, dir. : F. Decroisette, F. Graziani et J. Heuillon, in coll. : « Arts 8 », (UFR Arts, Philosophie et Esthétique – Université Paris 8), (Paris, Budapest et Turin, 2001), 370 pp., 21 cm. [Ed. : L'Harmattan], pp. 15 à 25.

-BUCHNER, A., **Les Instruments de Musique Populaires**, (Prague et Paris, 1969), 296 pp., 33 cm. [Ed. : Gründ].

-BUNCE, F. W., **An Encyclopaedia of Hindu Deities, Demi-Gods, Godlings, Demons and Heroes, with Special Focus on Iconographic Attributes**, illustré par G. X. Capdi, (New Delhi, 2000), 3 vol., XXVIII + XIV + XIV + 1628 pp., 27 cm. [Ed. : D. K. Printworld (P) Ltd.].

-BURCKER, W., « Omophagia »,

in : **The Encyclopedia of Religion**, éd. : M. Eliade, (New York, 1993), 16 vol., 28 cm. [Ed. : Macmillan Library Reference USA, Simon and Schuster Macmillan], vol. 11, p. 70.

-BURGH, T. W., **Listening to the Artifacts, Music Culture in Ancient Palestine**, (New York, Londres, 2006), X + 182 pp., 23 cm. [Ed. : T & T Clarck International].

-BURGH, T. W., « “Who's the Man” Sex and Gender in Iron Age Musical Performance »,

in : **Near Eastern Archaeology**, vol. 67, fasc. 3, 2004, [Boston, Atlanta, American Schools of Oriental Research], pp. 128 à 136.

-BUSCHINGER, D., « La Musique dans le *Tristan* de Thomas et le *Tristan* de Gottfried »,

in : BUSCHINGER, D. et SPIEWOK, W., **Tristan-Studien : die Tristan-Rezeption in den Europäischen Literaturen des Mittelalters**, in coll. : « Wodan », vol. 19, (Greifswald, 1993), 193 pp., 21 cm. [Ed. : Reineke-Verlag], pp. 39 à 56.

-BUTLER, J. F., « Nineteen Centuries of Christian Missionary Architecture »,

in : **The Journal of the Society of Architectural Historians**, vol. 21, n°1, Mars 1962, [Society of Architectural Historians], pp. 3 à 17.

<http://www.jstor.org/stable/988129>, téléchargé le 02.05.2008.

-CAHEN, A., « Hébreux »,

in : **Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire**, fondée par A. Lavignac et L. de la Laurencie, 1^{ère} partie : Histoire de la Musique, vol. 1 : Antiquité – Moyen Age, (Paris, 1913), 29 cm. [Ed. : Librairie Delagrave], pp. 67 à 76.

-CAILLET, J.-P., « L'Origine des Derniers Ivoires Antiques »,

in : **Revue de l'Art**, vol. 72, 1986, [Editions du CNRS], pp. 7 à 15.

-CALLIMAQUE, **Hymnes – Epigrammes – Les Origines – Hécaté – Iambes – Poèmes Lyriques**, texte établi et traduit par Emile Cahen, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, (Paris, 1922), 198 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-CALVIN, J., **Commentaires de Jean Calvin sur l'Ancien Testament**, t. premier, Le Livre de la Genèse, texte établi par André Malet, avec Pierre Marcel et Michel Reveillaud, (Genève, 1961), 688 pp., 24 cm. [Ed. : Labor et Fides, Société Calviniste de France, International Association for Reformed Faith and Action].

-CANDE, R. de, **La Musique : un Sens à Retrouver**, (Paris, 1972), 160 pp. + XXIX pl. ill. NB, 21 cm. [Ed. : Bang & Olufsen].

-CAQUOT, A., « Hénoch »,
in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadriga, Presses Universitaires de France], pp. 1038 et 1039.

-CAQUOT, A., « La Religion d'Israël des Origines à la Captivité de Babylone »,
in : **Histoire des Religions**, dir. : Henri-Charles Puech, in coll. : « Folio Essais », n°330, (Paris, 1970 et Février 2003), t. 1, vol. 1, 18 cm. [Ed. : Gallimard], pp. 359 à 461.

-CAQUOT, A. et DE ROBERT, P., **Les Livres de Samuel**, in coll. : « Commentaire de l'Ancien Testament », n°VI, (Genève, 1994), 656 pp., 24 cm. [Ed. : Labor et Fides].

-CAREY, J., « A British Myth of Origins? »,
in : **History of Religions**, vol. 31, n°1, Août 1991, [The University of Chicago Press], pp. 24 à 38.

-CARMIGNAC, J., « La Forme Poétique du Psaume 151 de la Grotte 11 »,
in : **Revue de Qumran**, n°15, t. 4, fasc. 3, Octobre 1963, [Société Nouvelle des Editions Letouzey et Ané, Paris], pp. 371 à 378.

-CARMIGNAC, J., « Nouvelles Précisions sur le Psaume 151 »,
in : **Revue de Qumran**, n°32, t. 8, fasc. 4, Décembre 1975, [Société Nouvelle des Editions Letouzey et Ané, Paris], pp. 593 à 597.

-CARMIGNAC, J., « Précisions sur la Forme Poétique du Psaume 151 »,
in : **Revue de Qumran**, n°18, t. 5, fasc. 2, Avril 1965, [Société Nouvelle des Editions Letouzey et Ané, Paris], pp. 249 à 252.

-CENTRE D'ANALYSE ET DE DOCUMENTATION PATRISTIQUES, **Biblia Patristica, Index des Citations et Allusions Bibliques dans la Littérature Patristique**, (Paris, 1975 à 2000), 8 vol., 23 cm. [Ed. : CNRS Editions].

-CESAR, **Guerre des Gaules**, texte établi et traduit par L.-A. Constans, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, t. I, Livres I-IV ; t. II, Livres V-VIII, XXXIV + 339 pp. + 3 carte

NB, (Paris, 1964), 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-CHADWICK, N. K., « Norse Ghosts II (Continued) »,
in : **Folklore**, vol. 57, n°3, Septembre 1946, [Taylor & Francis, Ltd. on behalf
of Folklore Enterprises, Ltd.], pp. 106 à 127.

-**La Chanson des Nibelungen, La Plainte**, traduit du moyen-haut-allemand par
Danielle Buschinger et Jean-Marc Pastré, présenté et annoté par Danielle
Buschinger, in coll. : « NRF, L'Aube des Peuples », (Paris, 2001), 540 pp., 23 cm.
[Ed. : Gallimard].

-CHANTRAINE, P., **Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque, Histoire
de Mots**, (Paris, 1990), 2 vol., XVIII + 1368 pp., 28 cm. [Ed. : Klincksieck].

-CHARACHIDZE, G., « Hypothèse Indo-Européenne et Modes de Comparaisons »,
in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 208, fasc. 2, 1991, [Paris, Presses
Universitaires de France], pp. 203 à 228.

-CHARACHIDZE, G., **La Mémoire Indo-Européenne du Caucase**, in coll. :
« Textes du XX^e siècle », (Paris, 1987), 160 pp., 18 cm. [Ed. : Hachette].

-CHARNASSE, H. et VERNILLAT, F., **Les Instruments à Cordes Pincées.
Harpe, Luth et Guitare**, in coll. : « Que sais-je ? », n°1396, (Paris, 1970), 136 pp.,
18 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-CHOTTIN, A., « La Musique Arabe »,
in : **Histoire de la Musique**, dir. : Roland Manuel, in coll. : « Folio Essais »,
(Paris, 1960 et Mars 2001), 18 cm. [Ed. : Gallimard], t. 1, vol. 1, pp. 526 à 544.

-CIKLAMINI, M., « Snorri Sturluson »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York,
1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 11, pp. 355 à 358.

-CLEMENS, L., « Trier »,
in : **Der Neue Pauly Enzyklopädie der Antike**, éd. : Hubert Cancik et
Helmuth Schneider, (Stuttgart, 2000), 27 cm. [Ed. : Verlag J. B. Metzler],
« Rezeptions –und Wissenschaftsgeschichte », vol. 15/3, col. 555 et 565.

-CLEMENT D'ALEXANDRIE, **Le Pédagogue**, traduction de Claude Mondésert,
notes de Henri-Irénée Marrou, in coll. : « Sources Chrétiennes », n°108, (Paris,
1965), Livre II, 256 pp., 19 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf].

-CLEMENT D'ALEXANDRIE, **Le Protreptique**, introduction et traduction de
Claude Mondésert, in coll. : « Sources Chrétiennes », n°2, (Paris et Lyon, 1941), 192
pp., 19 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf, Les Editions de l'Abeille].

-CLOUZOT, M., **Images de Musiciens (1350-1500), Typologie, Figurations et
Pratiques Sociales**, in coll. : « Epitome Musical », (Turnhout, Belgique et Tours,
France, 2007), 360 pp., 29 cm. [Ed. : Brepols, Centre d'Etudes Supérieures de la
Renaissance].

- CLOUZOT, M., « La Musique, un Art de Gouverner. Jongleurs, Ménestrels et Fous dans les Cours Royales et Princières du XIII^e au XV^e Siècle (France, Bourgogne, Angleterre, Empire), Projet d'Habilitation »,
in : **Bulletin du Centre d'Etudes Médiévales d'Auxerre**, n°11, 2007, [Centre d'Etudes Médiévales Saint-Germain d'Auxerre].
<http://cem.revues.org/document1071.html>, téléchargé le 17.04.2008.
- COCHE DE LA FERTE, E., « Art Paléochrétien »,
in : **Histoire de l'Art**, dir. : Jean Babelon, in coll. : « *nrf*, Encyclopédie de la Pléiade », vol. II, « L'Europe Médiévale », (Paris, 1966), XVIII + 1730 pp., 17 cm. [Ed. : Gallimard], pp. 1 à 68.
- COLETTE, J., « Philosophie de la Musique et Conscience Phénoménologique du Temps »,
in : **Revue de Musicologie**, t. 76, n°2, 1990, [Société Française de Musicologie], pp. 199 à 211.
- COMBARIEU, J., **Histoire de la Musique, Des Origines au Début du XX^e Siècle**, 5^e édition, t. I, « Des Origines à la Fin du XVI^e Siècle », (Paris, 1930), X + 656 pp., 22 cm. [Ed. : Librairie Armand Colin].
- COMBARIEU, J., **La Musique, ses Lois, son Evolution**, in coll. : « Bibliothèque de Philosophie Scientifique », (Paris, 1924), 352 pp., 19 cm. [Ed. : Flammarion].
- CONS, L., « Avallo »,
in : **Modern Philology**, vol. 28, n°4, Mai 1931, [The University of Chicago Press], pp. 385 à 394.
- COOK, A. B., « The European Sky-God. VI. The Celts (Continued) »,
in : **Folklore**, vol. 17, n°3, Septembre 1906, [Taylor & Francis, Ltd. on behalf of Folklore Enterprises, Ltd.], pp. 308 à 348.
- COOK, J. M., « The Rise of the Achaemenids and Establishment of their Empire »,
in : **The Cambridge History of Iran**, éd. : I. Gershevitch, vol. 2 : "The Median and Achaemenian Periods", (Cambridge, 1985), XVIII + 946 pp., 23 cm. [Ed. : Cambridge University Press], pp. 200 à 291.
- Le Coran**, Préface de J. Grosjean, introduction, traduction et notes de D. Masson, in coll. : « Folio Classique Texte Intégral », (Paris, 1967), 2 vol., CXV + 772 pp., 18 cm. [Ed. : Gallimard].
- CORBIN, S., « Les Neumes »,
in : **Histoire de la Musique**, dir. : Roland Manuel, in coll. : « Folio Essais », (Paris, 1960 et Mars 2001), 18 cm. [Ed. : Gallimard], t. 1, vol. 1, pp. 689 à 698.
- COURT, R., « Musique, Mythe, Langage »,
in : **Musique en Jeu**, n°12, « Autour de Lévi-Strauss », octobre 1973, [Editions du Seuil], pp. 45 à 58.

- COURT, R., « Musique, Voix et Chair »,
in : **Connaissance des Religions**, n°75-76, janvier-juin 2005, « Les Pouvoirs de la Musique, A l'Ecoute du Sacré », [Editions Dervy, Paris], pp. 143 à 159.
- COUSSEE, B., **Légendes et Croyances en Avesnois**, (Lille, 1985), 240 pp., 24 cm. [Ed. : Bernard Coussée].
- CREPIN, A., « Sire Tristrem, Notice » ; « Note sur le Texte et sur la Traduction » et « Notes »,
in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, dir. : Christiane Marchello-Nizia, in coll. : « La Pléiade », (Paris, 1995), LX + 1732 pp., 18 cm. [Ed. : NRF, Gallimard], pp. 1541 à 1566.
- CROCKER, R. L., « Remarks on the Tuning Text UET VII 74 (U. 7/80) »,
in : **Orientalia**, Commentarii Periodici Pontificii Instituti Biblici, vol. 47, nova series, 1978, [Rome], pp. 99 à 104.
- CROSS, F. M., « David, Orpheus, and Psalm 151:3-4 », Short Note,
in : **Bulletin of the American Schools of Oriental Research**, , n°231, 1978, [Scholars Press, Boston], pp. 69 à 71.
- CROSS, F. M., PARRY, D. W., SALEY, R. J. et ULRICH, E., **Qumran Cave 4, XII, 1-2 Samuel**, in coll. : « Discoveries in the Judean Desert », vol. XVII, (Emmanuel Tov, éd.), (Oxford, 2005), XX + 272 pp. + XXXVI pl. ill. NB, 32 cm. [Ed. : Clarendon Press].
- CURTIS, E. L. et MADSEN, A. A., **A Critical and Exegetical Commentary on the Book of Chronicles**, 2^e édition, in coll. : « The International Critical Commentary », (New York, Edimbourg, 1952), XXII + 536 pp., 21 cm. [Ed. : T. & T. Clark et Charles Scribner's Sons].
- CUYLER YOUNG, T. JR., « The Consolidation of the Empire and its Limits of Growth under Darius and Xerxes »,
in : **The Cambridge Ancient History**, 2^e édition, vol. IV, "Persia, Greece and the Western Mediterranean", éd. : J. Boardman, N. G. L. Hammond, D. M. Lewis et M. Ostwald, (Cambridge, 1926 et 1988), XXII + 928 pp., 23 cm. [Ed. : Cambridge University Press], pp. 53 à 111.
- DANIELOU, A., **Mythes et Dieux de l'Inde, Le Polythéisme Hindou**, in coll. : « Champs », n°309, (Paris, 1994), 644 pp., 18 cm. [Ed. : Flammarion].
- David de Sassoun, Epopée en vers**, traduit de l'arménien avec une introduction et des notes de Frédéric Feydit, préface de Joseph Orbéli, in coll. : « Caucase, Collection Unesco d'œuvres représentatives, Série arménienne, *nrf* », (Paris, 1964), 400 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].
- DAVIES, W., « The Celtic Kingdoms »,
in : **The New Cambridge Medieval History**, éd. : Paul Fourache, (Cambridge, 2005), VIII vol., 23 cm., [Ed. : Cambridge University Press], vol. I, pp. 232 à 262.

- DELCOR, M., « Cinq Nouveau Psaumes Esséniens ? »,
in : **Revue de Qumran**, n°1, t. 1, fasc. 1, juillet 1958, [Société Nouvelle des Editions Letouzey et Ané, Paris], pp. 85 à 102.
- DEMAULES, M., « La Folie de Tristan, Version d'Oxford, Note sur le Texte et sur la Traduction »,
in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, dir. : Christiane Marchello-Nizia, in coll. : « La Pléiade », (Paris, 1995), LX + 1732 pp., 18 cm. [Ed. : NRF, Gallimard], pp. 1325 à 1329.
- DENOIX, S., « Mamelouk »,
in : **Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Âge**, dir. : A. Vauchez avec C. Vincent, (Cambridge, Paris, Rome, 1997), 2 t., XXXII + 1696 pp., 27 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf], vol. II, p. 947.
- DERCHAIN, P., « La Religion Egyptienne »,
in : **Histoire des Religions**, dir. : Henri-Charles Puech, in coll. : « Folio Essais », n°330, (Paris, 1970 et Février 2003), t. 1, vol. 1, 18 cm. [Ed. : Gallimard], pp. 63 à 140.
- DEREMETZ, A., « D'Homère à Virgile ou le Retour aux Trois Fonctions »,
in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. CCIV, fasc. 2, 1987, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 115 à 128.
- Description de l'Égypte, Publiée par les Ordres de sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand**, Edition impériale, Paris 1809-1828, in coll. : « Les Grandes Expéditions Scientifiques du 19^e siècle », vol. 1, version numérique intégrale, interrogeable en plein texte, version 1.1, (Le Mans, 2006), DVD-ROM, [Ed. : Editions Harpocrate].
-[« Description de l'Égypte, ou Recueil des Observations et des Recherches qui ont été Faites en Égypte pendant l'Expédition de l'Armée Française, Publié par les Ordres de sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand », « Etat Moderne », t. premier, (Paris, 1809), 1018 pp. [Ed. : Imprimerie Impériale].]
- DETIENNE, M., **Apollon le Couteau à la Main, Une Approche Expérimentale du Polythéisme Grec**, in coll. : « Bibliothèque des Sciences Humaines », (Paris, 1998), 368 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard, nrf].
- DETIENNE, M. et BERNABE, A., « Orpheus »,
in : **Encyclopedia of Religion**, éd. : L. Jones, 2^e édition, (Detroit, New York, San Francisco, San Diego, New Haven, Waterville, Londres, Munich, 2005), 15 vol., 28 cm. [Ed. : Thomson Gale, Thomson Corporation], vol. 10, pp. 6891 à 6897.
- The Dictionary of Classical Hebrew**, éd. : D. J. A. Clines, (Sheffield, 1993 à 1998), vol. I à IV, 25 cm. [Ed. : Sheffield Academic Press].
- Dictionnaire Arabe Français – Français Arabe**, par Daniel Reig, (Paris, 1983 et 2006), 23 cm. [Ed. : Larousse].

-**Dictionnaire de la Musique**, dir. : Marc Vignal, in coll. : « In Extenso », (Paris, 1996), 2 vol., 2063 pp., 21 cm. [Ed. : Larousse-Bordas].

-DIDEROT et D'ALEMBERT, **L'Encyclopédie**, « Recueil de Planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques, avec leur explication. Lutherie », (Paris, 2001), 80 pp., 32 cm. [Ed. : Bibliothèque de l'Image, Inter-Livres].

-DIDYME L'AVEUGLE, **Sur la Genèse**, Texte inédit d'après un papyrus de Toura, introduction, édition, traduction et notes par Pierre Nautin et Louis Doutreleau, in coll. : « Sources Chrétiennes », n°233, t. I, (Paris, 1976), 352 pp., 19 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf].

-DILLMANN, A., (traduction), **Das Christliche Adambuch des Morgenlandes. Aus dem Äthiopischen mit Bemerkungen**, (Göttingen, 1853), 144 pp., 22 cm. [Ed. : Verlag der Dieterichschen Buchhandlung].

-DIODORE DE SICILE, **Bibliothèque Historique**, texte établi par Pierre Bertrac et traduit par Yvonne Vernière, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, Livre I, (Paris, 1993), CLXVI + 240 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-DIODORUS OF SICILY, avec une traduction en anglais de C. H. Oldfather, in coll. : « The Loeb Classical Library », vol. III, Livres IV (suite) 59 à VIII, (Londres, Cambridge, Massachusetts, 1961), VI + 442 pp. + 2 cartes pliables en couleurs, 17 cm. [Ed. : William Heinemann Ltd, Harvard University Press].

-DOOLEY, A., « Táin Bó Cúailnge »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 11, pp. 580 et 581.

-DOUBLEDAY, V., « The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power »,
in : **Ethnomusicology**, vol. 43, n°1, hiver 1999, [University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology], pp. 101 à 134.

-DOURNON, G., « Instruments de Musique du Monde : Foisonnement et Systématiques »,
in : **Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e Siècle**, éd. : J.-J. Nattiez (directeur), M. Bent, R. Dalmonte et M. Baroni (collaborateurs), vol. 5 « L'unité de la Musique », (Arles, 2007), 1264 pp., 21 cm. [Ed. : Actes Sud / Cité de la Musique], pp. 833 à 868.

-DOWNEY, G., « The Occupation of Syria by the Romans »,
in : **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, vol. 82, 1951, [The John Hopkins University Press], pp. 149 à 163.

-DRAFFKORN-KILMER, A., « A Music Tablet from Sippar (?): M 65217 + 66616 »,
in : **Iraq**, vol. XLVI, 1984, [Londres, British School of Archaeology in Iraq],

pp. 69 à 80 + pl. III.

-DRAFFKORN-KILMER, A., « Two New Lists of Key Numbers for Mathematical Operations »,

in : **Orientalia**, Commentarii Periodici Pontificii Instituti Biblici, vol. 29, 1960, [Rome], pp. 273 à 308.

-DRIVER, S. R. et GRAY, G. B., **A Critical and Exegetical Commentary on the Book of Job**, in coll. : « The International Critical Commentary », (Edimbourg, 1958), LXXX + 360 pp., 21 cm. [Ed. : T. & T. Clark].

-DUBUISSON, D., « Contribution à une Epistémologie Dumézilienne : l'Idéologie »,

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 208, fasc. 2, 1991, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 123 à 140.

-DUBUISSON, D., « L'Equipement de l'Inauguration Royale dans l'Inde Védique et en Irlande »,

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 193, fasc. 3, 1978, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 153 à 164.

-DUBUISSON, D. et COGET, J., **Les Indo-Européens, Une Pensée Trifonctionnelle**, (Paris, 1996), émission « Les Chemins de la Connaissance », diffusée le 11 Septembre 1996, 25mn. 46s. [France Culture], téléchargeable sur <http://www.georgesdumezil.org/>, consulté le 29. 10. 2006, rubrique « Multimédia ; Entretiens Audio ».

-DUBUISSON, D., « Dumézil, les Nibelungs et les Trois Fonctions »,

in : **L'Homme, Revue Française d'Anthropologie**, n°130, vol. XXXIV, fasc. 2, Avril/Juin 1994, [Laboratoire d'Anthropologie Sociale, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris], pp. 123 à 128.

-DUBUISSON, D., « Matériaux pour une Typologie des Structures Trifonctionnelles »,

in : **L'Homme, Revue Française d'Anthropologie**, n°93, XXV^e année, janvier-mars 1985, [Laboratoire d'Anthropologie Sociale, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris], pp. 105 à 121.

-DUBUISSON, D., « Mythe, Pensée et Idéologie »,

in : **Journal des Savants**, janvier-juin 1980, [Paris, Editions Klincksieck], pp. 281 à 299.

-DUBUISSON, D., « La Préhistoire des Pāṇḍava »,

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. CCII, fasc. 3, 1985, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 227 à 241.

-DUBUISSON, D., « Les Talismans du Roi Cormac et les Trois Fonctions »,

in : **Revue Historique**, t. CCL, 97^e année, 1973, [Presses Universitaires de France], pp. 289 à 294.

-DUCASSE, I., COMTE DE LAUTREAMONT, **Œuvres Complètes, Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies, I et II**, éd. : Hubert Juin, préface de J.M.G. Le Clézio, in coll. : « Poésie », (Paris, 2004), 512 pp., 18 cm. [Ed. : *nrf*, Gallimard].

- DUCHEMIN, J., **La Houlette et la Lyre, Recherche sur les Origines Pastorales de la Poésie, I. Hermès et Apollon**, in coll. : « Collection d'Etudes Anciennes », n°115, (Paris, 1960), 384 pp., 20 cm. [Ed. : Société d'Édition « Les Belles Lettres »].

-DUCHESNE-GUILLEMIN, J., **La Religion de l'Iran Ancien**, in coll. : « Mana », Introduction à l'Histoire des Religions, t. 1, « Les Anciennes Religions Orientales », III, (Paris, 1962), 412 pp., 19 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-DUCHESNE-GUILLEMIN, J., « L'Iran Antique et Zoroastre »,
in : **Histoire des Religions**, dir. : Henri-Charles Puech, in coll. : « Folio Essais », n°330, (Paris, 1970 et Février 2003), t. 1, vol. 1, 18 cm. [Ed. : Gallimard], pp. 625 à 694.

-DUCHESNE-GUILLEMIN, M., « La Harpe à Plectre Iranienne : Son Origine et sa Diffusion »,
in : **Journal of Near Eastern Studies**, vol. 28, 1969, [Department of Near Eastern Languages and Civilizations, University of Chicago, Illinois, University Chicago Press], pp. 109 à 115, planches I à VIII.

-DUCHESNE-GUILLEMIN, M., « A Hurrian Musical Score from Ugarit : the Discovery of Mesopotamian Music »,
in : **Sources from the Ancient Near East**, 1984, vol. 2, fasc. 2, (Malibu, 1984), 32 pp. + VI Pl. illustrées NB, 28cm., [Ed. : Undena Publications, International Institute for Mesopotamian Studies].

-DUCHESNE-GUILLEMIN, M., « La Musique en Egypte et en Mésopotamie Anciennes »,
in : **Histoire de la Musique**, dir. : Roland Manuel, in coll. : « Folio Essais », (Paris, 1960 et Mars 2001), 18 cm. [Ed. : Gallimard], t. 1, vol. 1, pp. 353 à 362.

-DUCHESNE-GUILLEMIN, M., « Note Complémentaire sur l'Instrument *algar* »,
in : **Journal of Near Eastern Studies**, vol. 29, 1970, [Department of Near Eastern Languages and Civilizations, University of Chicago, Illinois, University Chicago Press], pp. 200 et 201.

-DUCHESNE, J. et GUILLEMIN, M., « Sur l'Origine Asiatique de la Cithare Grecque »,
in : **L'Antiquité Classique**, 1935, t. IV, 4^{ème} année, revue semestrielle, [Bruxelles], pp.117 à 124 + VIII planches illustrées.

-DUCHESNE-GUILLEMIN, M., « Survivance Orientale dans la Désignation des Cordes de la Lyre en Grèce ? »,
in : **Syria, Revue d'Art Oriental et d'Archéologie**, t. XLIV, 1967, [Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner], pp. 233 à 246.

-DUMEZIL, G., **Apollon Sonore et Autres Essais, Vingt-cinq Esquisses de**

Mythologie, 2^e édition revue et corrigée, in coll. : « NRF, Bibliothèque des Sciences Humaines », (Paris, 1982 et 1987), 266 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés et Autres Essais, Vingt-Cinq Esquisses de Mythologie (26-50)**, in coll. : « NRF, Bibliothèque des Sciences Humaines », (Paris, 1983), 256 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **Du Mythe au Roman, La Saga de Hadingus (Saxo Grammaticus, I, v-viii) et Autres Essais**, 4^e édition in coll. : « Quadriges », n°41, (Paris, 1970 et 1997), 208 pp., 19 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-DUMEZIL, G., **Les Dieux des Germains, Essai sur la Formation de la Religion Scandinave**, in coll. : « Mythes et Religions », n°38, (Paris, 1959), 134 pp., 18 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-DUMEZIL, G., **Les Dieux Souverains des Indo-Européens**, 2^e édition revue et corrigée, in coll. : « NRF, Bibliothèque des Sciences Humaines », (Paris, 1977), 274 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **Entretiens avec Didier Eribon**, in coll. : « Folio Essais », n°51, (Paris, 1987), 224 pp., 18 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **Esquisses de Mythologie, Apollon Sonore, La Courtisane et les Seigneurs Colorés, L'Oubli de l'Homme et l'Honneur des Dieux, Le Roman des Jumeaux**, préface de Joël H. Grisward, in coll. : « Quarto », (Paris, 2003), 1204 pp., 21 cm. [Ed. : Quarto Gallimard].

-DUMEZIL, G., **L'Héritage Indo-Européen à Rome, Introduction aux Séries "Jupiter, Mars, Quirinus" et "Les Mythes Romains"**, 6^e édition, in coll. : « *nrf*, La Montagne Sainte-Geneviève », (Paris, 1949), 216 pp., 19 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **Heur et Malheur du Guerrier, Aspects Mythiques de la Fonction Guerrière chez les Indo-Européens**, 2^e édition remaniée, in coll. : « Champs », n°368, (Paris, 1985), 238 pp., 18 cm. [Ed. : Flammarion].

-DUMEZIL, G., **Horace et les Curiaces**, 5^e édition, in coll. : « *nrf*, Les Mythes Romains », n°I, (Paris, 1942), 144 pp., 18 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **Idées Romaines**, in coll. : « *nrf*, Bibliothèque des Sciences Humaines », (Paris, 1969), 312 pp., 22 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, in coll. : « Latomus », vol. XXXI, (Bruxelles, 1958), 122 pp., 23 cm. [Ed. : Latomus].

-DUMEZIL, G., « L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens et la Bible »,
in : **Kratylos, Kritisches Berichts-und Rezensionsorgan für Indogermanische und Allgemeine Sprachwissenschaft**, vol. IV, 1959, [Wiesbaden, Otto Harrassowitz], pp. 97 à 118.

-DUMEZIL, G., **Jupiter, Mars, Quirinus, Essai sur la Conception Indo-**

Européenne de la Société et les Origines de Rome, in coll. : « *nrf*, La Montagne Sainte-Geneviève », (Paris, 1941), 264 pp., 18 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **Jupiter Mars Quirinus IV, Explication de Textes Indiens et Latins**, in coll. : « Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes, Section des Sciences Religieuses », n°LXII, (Paris, 1948), 192 pp., 25 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-DUMEZIL, G., **Le Livre des Héros, Légendes sur les Nartes**, traduit de l'ossète avec une introduction et des notes par G. Dumézil, in coll. : « NRF, Caucase, Collection Unesco d'Œuvres Représentatives », Série des Langues non Russes de l'Union Soviétique, (Paris, 1965), 268 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **Loki**, nouvelle édition refondue, in coll. : « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », (Paris, 1948 et 1986), 270 pp., 22 cm. [Ed. : Flammarion].

-DUMEZIL, G., **Mariages Indo-Européens, suivi de Quinze Questions Romaines**, in coll. : « Bibliothèque Historique », (Paris, 1979), 344 pp., 23 cm. [Ed. : Payot].

-DUMEZIL, G., **Mitra-Varuna, Essai sur deux Représentations Indo-Européennes de la Souveraineté**, 5^e édition, in coll. : « *nrf*, La Montagne Sainte-Geneviève », n°7, (Paris, 1948), 216 pp., 19 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **Mythe et Epopée, L'Idéologie des Trois Fonctions dans les Epopées des Peuples Indo-européens**, I, in coll. : « NRF, Bibliothèque des Sciences Humaines », (Paris, 1968), 660 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **Mythe et Epopée, Types Epiques Indo-Européens : un Héros, un Sorcier, un Roi**, II, in coll. : « NRF, Bibliothèque des Sciences Humaines », (Paris, 1971), 416 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **Mythe et Epopée, Histoires Romaines**, III, in coll. : « NRF, Bibliothèque des Sciences Humaines », (Paris, 1973), 372 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **Mythes et Dieux des Germains, Essai d'Interprétation Comparative**, in coll. : « Mythes et Religions », n°1, (Paris, 1939), XVI + 160 pp., 18 cm. [Ed. : Librairie Ernest Leroux].

-DUMEZIL, G., **Naissance d'Archanges (Jupiter Mars Quirinus, III), Essai sur la Formation de la Théologie Zoroastrienne**, 2^e édition, in coll. : « *nrf*, La Montagne Sainte-Geneviève », n°4, (Paris, 1945), 192 pp., 19 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **Naissance de Rome (Jupiter Mars Quirinus, II)**, 5^e édition, in coll. : « *nrf*, La Montagne Sainte-Geneviève », (Paris, 1944), 256 pp., 18 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme et l'Honneur des Dieux...**, voir : **Esquisses de Mythologie**.

-DUMEZIL, G., **Ouranós-Váruṇa, Etude de Mythologie Comparée Indo-Européenne**, (Paris, 1934), 108 pp., 18 cm. [Ed. : Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve].

-DUMEZIL, G., « La Préhistoire Indo-Iranienne des Castes »,
in : **Journal Asiatique**, Recueil trimestriel de mémoires et de notices relatifs
aux études orientales, t. CCXVI, 1930, [Paris, Société Asiatique et Librairie
Orientaliste Paul Geuthner], pp. 109 à 130.

-DUMEZIL, G., **Le Problème des Centaures, Etude de Mythologie Comparée Indo-Européenne**, in coll. : « Annales du Musée Guimet », t. 41, (Paris, 1929), VIII + 280 pp., 24 cm. [Ed. : Librairie Orientaliste Paul Geuthner].

-DUMEZIL, G., **La Religion Romaine Archaïque, avec un Appendice sur la Religion des Etrusques**, 2^e édition revue et corrigée, in coll. : « Bibliothèque Historique », (Paris, 1974), 704 pp., 23 cm. [Ed. : Payot].

-DUMEZIL, G., **Rituels Indo-Européens à Rome**, in coll. : « Etudes et Commentaires », n^oXIX, (Paris, 1954), 96 pp., 24 cm. [Ed. : Librairie C. Klincksieck].

-DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, voir : **Esquisses de Mythologie**.

-DUMEZIL, G., **Romans de Scythie et d'alentour**, in coll. : « Bibliothèque Historique », (Paris, 1978), 384 pp., 23 cm. [Ed. : Payot].

-DUMEZIL, G., **Servius et la Fortune, Essai sur la fonction sociale de Louange et de Blâme et sur les éléments indo-européens du *cens* romain**, 5^e édition, in coll. : « *nrf*, Les Mythes Romains », (Paris, 1943), 248 pp., 18 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., **Tarpeia, Essais de Philologie Comparative Indo-Européenne**, 5^e édition, in coll. : « *nrf*, Les Mythes Romains », (Paris, 1947), 296 pp., 18 cm. [Ed. : Gallimard].

-DUMEZIL, G., BONNET, J., PRALON, D., « Entretien »,
in : **Cahiers pour un Temps, Georges Dumézil**, (Paris, 1981), 352 pp., 24 cm. [Ed. : Centre Georges Pompidou / Pandora Editions], pp. 15 à 44.

-DUMEZIL, G. et BRISEBOIS, M., **Rencontres**, documents vidéo, (Paris, 1984), 2 émissions, 27mn. 48s. et 27mn. 49s., diffusées les 27 Novembre et 4 Décembre 1984, [Radio Canada], téléchargeables sur <http://www.georgesdumezil.org/>, consulté le 29. 10. 2006, rubrique « Multimédia ; Entretiens Vidéos ».

-DUMEZIL, G. et OLLENDER, M., **La Diaspora des Indo-Européens**, documents audio, (Paris, 1978), 24 au 28 Avril 1978, émissions « Les Chemins de la Connaissance », réalisation Jacqueline Clancier, présentation Jacques Munier et Marie-France Nussbaum, 1h. 43mn. 03s. (I. Avant la dispersion, 20mn. 18s. ; II. La migration des récits indo-iraniens, 19mn. 42s. ; III. Scythes, Romains et Germains, 19mn. 11s. ; IV. Prêtres, guerriers et laboureurs, 20mn. 42s. ; V. Les trois fonctions et la nature des choses, 20mn. 10s.) [France Culture], téléchargeables sur

<http://www.georgesdumezil.org/>, consulté le 29. 10. 2006, rubrique « Multimédia ; Entretiens Audio ».

-DUNAND, F. et ZIVIE-COCHE, C., **Dieux et Hommes en Egypte, 3000 av. J.-C., 395 apr. J.-C.**, Anthropologie Religieuse, (Paris, 1991), 368 pp., 23 cm. [Ed. : Armand Colin].

-DUNTON GREEN, L., « Schopenhauer and Music »,
in : **The Musical Quarterly**, vol. 16, n°2, Avril 1930, [Oxford University Press], pp. 199 à 206.

-DUPONT-SOMMER, A., « Le Problème des Influences Etrangères sur la Secte Juive de Qoumrân »,
in : **Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses**, 1955, t. XXXV, [Association des Publications de la Faculté de Théologie Protestante de l'Université de Strasbourg, CNRS, PUF, Paris], pp. 75 à 94.

-DUPONT-SOMMER, A., « Le Psaume CLI dans *II Q Ps^a* et le Problème de son Origine Essénienne »,
in : **Semitica**, 1964, vol. XIV, [Institut d'Etudes Sémitiques de l'Université de Paris, CNRS, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve], pp. 25 à 62.

-DUPONT-SOMMER, A., « VI. Psaumes Pseudo-Davidiques », Notice et traduction,
in : **La Bible, Ecrits Intertestamentaires**, dir. : André Dupont-Sommer et Marc Philonenko, in coll. : « La Pléiade », (Paris, 1987), CXLX + 1912 pp., 18 cm. [Ed. : NRF, Gallimard], pp. 301 à 331.

-DURING, J., « Le Sacré et le Profane : Une Distinction Légitime ? Le cas des Musiques du Proche-Orient », traduction de Marie-Stella Pâris,
in : **Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e Siècle**, éd. : J.-J. Nattiez (directeur), M. Bent, R. Dalmonte et M. Baroni (collaborateurs), vol. 3 « Musiques et Cultures », (Arles, 2005), 1168 pp., 21 cm. [Ed. : Actes Sud / Cité de la Musique], pp. 323 à 344.

-DURING, J., HASSAN, S. H. et DICK, A., « Sanṭūr »,
in : **The New Grove Dictionary of Musical Instruments**, éd. : Stanley Sadie, (Londres, New York, 1984), 3 vol., 25 cm. [Ed. : Macmillan Press Limited et Grove's Dictionaries of Music Inc.], vol. III, pp. 291 et 292.

-**Ecrits Apocryphes Chrétiens**, in coll. : « La Pléiade », t. I, dir. : François Bovon et Pierre Geoltrain, (Paris, 1997), LXVI + 1790 pp. ; t. II, dir. : Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestli, index établis par Jean-Michel Roessli et Sever J. Voicu, (Paris, 2005), L + 2158 pp., 18 cm. [Ed. : NRF, Gallimard].

-**Les Ecrits des Pères Apostoliques**, introduction de Dominique Bertrand s.j., directeur des Sources Chrétiennes, in coll. : « Foi Vivante », n°244, (Paris, 1998), 552 pp., 18 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf].

-[« La Didachè, Doctrine du Seigneur Transmise aux Nations par les Douze

Apôtres », traduction de Fr. Refoulé, o.p., notes de Fr. Louvel, o.p., pp. 41 à 64].

-**L'Edda Poétique**, textes présentés et traduits par Régis Boyer, in coll. : « L'Espace Intérieur », (Paris, 1992), 686 pp., 22 cm. [Ed. : Fayard].

-ELIADE, M., **Le Chamanisme et les Techniques Archaïques de l'Extase**, in coll. : « Bibliothèque Scientifique », (Paris, 1951), 448 pp., 22 cm. [Ed. : Payot].

-ELIADE, M., **Forgerons et Alchimistes**, nouvelle édition corrigée et augmentée, in coll. « Idées et Recherche, Champs », dirigée par Yves Bonnefoy, n°12, (Paris, 1977 et 2001), 192 pp., 18 cm. [Ed. : Flammarion].

-ELIADE, M., **Histoire des Croyances et des Idées Religieuses**, in coll. : « Bibliothèque Historique », vol. I, « De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis », (Paris, 1976), 492 pp. ; vol. II, « De Gautama Bouddha au triomphe du christianisme », (Paris, 1978), 520 pp., 23 cm. [Ed. : Payot].

-ELIADE, M., **Images et Symboles, Essais sur le Symbolisme Magico-Religieux**, 4^e édition, avant-propos de Georges Dumézil, in coll. : « TEL, Les Essais », (Paris, 1952), 248 pp., 19 cm. [Ed. : Gallimard].

-ELIADE, M., **La Nostalgie des Origines, Méthodologie et Histoire des Religions**, in coll. : « Folio Essais », n°164, (Paris, 1971, 1991 et 2005), 288 pp., 18 cm. [Ed. : Gallimard]. Edition originale : *The Quest*, University of Chicago, 1969.

-ELIADE, M., **Traité d'Histoire des Religions**, Préface de Georges Dumézil, in coll. : « Bibliothèque Historique Payot », (Paris, 1949 et 1996), 404 pp., 23 cm. [Ed. : Editions Payot].

-ELLINGSON, T., « Drums »,

in : **Encyclopedia of Religion**, éd. : L. Jones, 2^e édition, (Detroit, New York, San Francisco, San Diego, New Haven, Waterville, Londres, Munich, 2005), 15 vol., 28 cm. [Ed. : Thomson Gale, Thomson Corporation], vol. 4, pp. 2493 à 2502.

-ELLINGSON, T., « Music: Music and Religion »,

in : **Encyclopedia of Religion**, éd. : L. Jones, 2^e édition, (Detroit, New York, San Francisco, San Diego, New Haven, Waterville, Londres, Munich, 2005), 15 vol., 28 cm. [Ed. : Thomson Gale, Thomson Corporation], vol. 9, pp. 6248 à 6256.

-EMSHEIMER, E., « Kantele »,

in : **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, éd. : Stanley Sadie, (Londres, Washington, DC, Hong Kong, 1980), 20 vol., 25 cm. [Ed. : Macmillan Publishers Limited], vol. 9, pp. 796 et 797.

-**Encyclopédie des Instruments de Musique**, par A. Buchner, (Paris, 1980), 352 pp., 199 illustrations en couleurs, 23 cm. [Ed. : Gründ].

-**Encyclopédie des Symboles**, édition française, dir. : Michel Cazenave, in coll. : « Encyclopédies d'Aujourd'hui », (1996), texte allemand de Hans Biedermann, (Munich, 1989) paru sous le titre *Knaurs Lexikon der Symbole*, 820 pp., 19 cm. [Ed. :

La Pochothèque, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française].

-**L'Épopée de Gilgamesh, Le Grand Homme qui ne Voulait pas Mourir**, in coll. : « NRF, L'Aube des Peuples », Traduit de l'akkadien par Jean Bottéro, (Paris, 1992), 304 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-ERLANGER, Baron R. d', **La Musique Arabe**, t. premier, « Al-Fārābī Abū n-Naṣr Muḥammad Ibn Muḥammad Tarḥān Ibn Uzlāg, Grand traité de la Musique, Kitābu l-Mūsīqī al-Kabīr, Livres I et II, traduction française », (Paris, 1930), XXVIII + 330 pp., 23 cm. [Ed. : Librairie Orientaliste Paul Geuthner].

-ERLANGER, Baron R. d', **La Musique Arabe**, t. troisième, « Ṣafīyu-d-Dīn al-Urmawī, I. Aṣ-Ṣarāfiyyah ou Épître à Ṣarāfu-d-Dīn, II. Kitāb al-Adwār ou Livre des Cycles Musicaux, traduction française », (Paris, 1938), XIV + 622 pp., 23 cm. [Ed. : Librairie Orientaliste Paul Geuthner].

-ESNOUL, A.-M., « L'Hindouisme »,
in : **Histoire des Religions**, dir. : Henri-Charles Puech, in coll. : « Folio Essais », n°331, (Paris, 1970 et Avril 2001), t. 1, vol. 2, 18 cm. [Ed. : Gallimard], pp. 995 à 1104.

-EURIPIDE, **Iphigénie à Aulis**, texte établi et traduit par François Jouan, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, t. VII¹, (Paris, 1983), 160 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-EURIPIDE, **Les Troyennes – Iphigénie en Tauride - Electre**, texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, t. IV, (Paris, 1925 et 1968), 250 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-EVANS, D., « Agamemnon and the Indo-European Threefold Death Pattern »,
in : **History of Religions**, vol. 19, n°2, Novembre 1979, [The University of Chicago Press], pp. 153 à 166.

-EVANS, E. P., **Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture**, (Londres, 1896), XII + 375 pp., in 8°, [Ed. : W. Heinemann].

<http://bestiary.ca/etexts/evans1896/evans%20%20animal%20symbolism%20in%20ecclesiastical%20architecture.pdf>, consulté le 30.04.2008.

-FARAL, E., **La Légende Arthurienne, Etudes et Documents**, Première partie, Les plus anciens textes, in coll. : « Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes », Sciences Historiques et Philologiques, 257° fasc., (Paris, 1929), t. I « Des Origines à Geoffroy de Monmouth », IV + 320 pp. ; t. II « Geoffroy de Monmouth, La Légende Arthurienne à Glastonbury », 464 pp. ; t. III « Documents », 392 pp. + 2 cartes pliables, 26 cm. [Ed. : Librairie Ancienne Honoré Champion].

-FARMER, H. G., « The Influence of Music: From Arabic Sources »,
in : **Proceedings of the Musical Association**, 52nd session, 1925-1926, [Oxford University Press], pp. 89 à 124.

- FARMER, H. G., « The Music of Ancient Egypt »,
in : **Ancient and Oriental Music**, dir. : E. Wellesz, in coll. : « New Oxford History of Music », n°1, (Londres, New York, Toronto, 1957), XXV + 532 pp. + XVI pl. ill. NB, 25 cm. [Ed. : Oxford University Press], pp. 255 à 282.
- FARMER, H. G., « The Music of Ancient Mesopotamia »,
in : **Ancient and Oriental Music**, dir. : E. Wellesz, in coll. : « New Oxford History of Music », n°1, (Londres, New York, Toronto, 1957), XXV + 532 pp. + XVI pl. ill. NB, 25 cm. [Ed. : Oxford University Press], pp. 228 à 254.
- FARMER, H. G., « The Music of Islam »,
in : **Ancient and Oriental Music**, dir. : E. Wellesz, in coll. : « New Oxford History of Music », n°1, (Londres, New York, Toronto, 1957), XXV + 532 pp. + XVI pl. ill. NB, 25 cm. [Ed. : Oxford University Press], pp. 421 à 477.
- FINCH, R. « Drums, Shamanic: Form and Structure »,
in : **Shamanism, An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture**, éd. : M. N. Walter et E. J. N. Fridman, (Santa Barbara California, Denver Colorado et Oxford England, 2004), 2 vol., LXIV + 1058 pp., [Ed. : ABC Clío], pp. 101 à 105.
- FINESINGER, S. B., « Musical Instruments in OT »,
in : **Hebrew Union College Annual**, vol. III, 1926, [Cincinnati, Union of American Hebrew Congregations], pp. 21 à 76.
- FINKELSTEIN, I. et SILBERMAN, N. A., **La Bible Dévoilée, les Nouvelles Révélations de l'Archéologie**, traduit de l'anglais par Patrice Ghirardi, in coll. « Folio Histoire », (titre original : **The Bible Unearthed**, New York USA, 2001, Ed. : The Free Press, A Division of Simon & Schuster, Inc.), (Paris, 2002 aux éditions Bayard et 2004 aux éditions Gallimard), 555 pp., 18 cm. [Ed. : Gallimard].
- FINKELSTEIN, I. et SILBERMAN, N. A., **Les Rois Sacrés de la Bible, A la Recherche de David et Salomon**, traduit par Patrice Ghirardi, (titre original : **David and Solomon. In Search of the Bible's Sacred Kings and the Roots of Western Tradition**, New York USA, 2006, Ed. : The Free Press, A Division of Simon & Schuster, Inc.), (Paris, 2006), 336 pp., 24 cm. [Ed. : Bayard].
- FINNEY, G. L., « A World of Instruments »,
in : **English Literary History**, vol. 20, n°2, juin 1953, [The Johns Hopkins University Press], pp. 87 à 120.
- FINNEY, P. C., « Orpheus-David : a Connection in Iconography Between Greco-Roman Judaism and Early Christianity ? »,
in : **Journal of Jewish Art**, vol. V, 1978, [Spertus College of Judaica Press, Chicago Illinois], pp. 6 à 15.
- FIRDOUSI, Abou'lkasim, **Le Livre des Rois**, publié, traduit et commenté par Jules Mohl, in coll. : « Collection Orientale », t. quatrième, (Paris, 1855 et 1976), IV + 732 pp., 26 cm. [Ed. : Librairie d'Amérique et d'Orient ; Jean Maisonneuve].

-FLAUBERT, G., **Salammbô**, chronologie et préface de Jacques Suffel, in coll. : « GF », n°22, (Paris, 1964), 318 pp., 18 cm. [Ed. : Garnier-Flammarion].

-FLEISCHHAUER, G., **Etrurien und Rom**, in coll. : « Musikgeschichte in Bildern », vol. II “Musik des Altertums”, fasc. 5, (Leipzig, 1964), 196 pp., 34 cm. [Ed. : VEB Deutscher Verlag für Musik].

-FONTAINE, J., « Prudence, 348 - ~ 415 apr. J.-C. »,
in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadrige, Presses Universitaires de France], pp. 1829 et 1830.

-FORD, P. K., « Taliesin »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 11, pp. 581 et 582.

-FRANK, C., « Achéménides »,
in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadrige, Presses Universitaires de France], pp. 11 à 13.

-FRANK, C., « Mèdes »,
in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadrige, Presses Universitaires de France], p. 1367.

-FRAZER, J. G., **Le Rameau d'Or**, in coll. : « Bouquins », 20 cm. [Ed. : Robert Laffont].

-vol. I, LXII + 1014 pp. (Paris, 1998) :
« Le Roi Magicien dans la Société Primitive », pp. 1 à 480, traduit par P. Sayn, introduction de M. Izard, pp. XXXI à XLVIII ;

-FRAZIER, F., « Plutarque de Chéronée, ~ 46 – 125 apr. J.-C. »,
in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadrige, Presses Universitaires de France], pp. 1753 à 1755.

-FRIEDMAN, J. B., **Orphée au Moyen Age**, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Michel Roessli avec le concours de Valérie Cordonier et François-Xavier Putallaz, Postface : « De l'Orphée juif à l'Orfée écossais : Bilan et Perspectives » par Jean-Michel Roessli, in coll. : « Vestigia, Pensée antique et médiévale », n°25, (Fribourg, Paris, 1999), XVIII + 372 pp., 19 cm. [Ed. : Editions Universitaires de Fribourg, Editions du Cerf].

-FROMAGE, H., « La Musique dans la Mythologie Celtique »,
in : **Bulletin de la Société de Mythologie Française**, vol. 135, fasc. 2, octobre-décembre 1984, « Actes du congrès de Marvejols », [Cabrerets, Société de mythologie française], pp. 3 à 10.

-FRONTISI-DUCROUX, F., **La Cithare d'Achille, Essai sur la Poétique de**

Illiade, in coll. : « Biblioteca di Quaderni Urbinati di Cultura Classica », n°1, (Rome, 1986), 84 pp., 24 cm. [Ed. : Edizioni dell'Ateneo].

-FUGIER, H., « Quarante Ans de Recherches sur l'Idéologie Indo-Européenne : la Méthode de M. Georges Dumézil »,

in : **Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses**, t. XLV, 1965, [Association des Publications de la Faculté de Théologie Protestante de l'Université de Strasbourg, CNRS, PUF, Paris], pp. 358 à 374.

-FURST, P. T., « Shamanism: South American Shamanism »,

in : **Encyclopedia of Religion**, éd. : L. Jones, 2^e édition, (Detroit, New York, San Francisco, San Diego, New Haven, Waterville, Londres, Munich, 2005), 15 vol., 28 cm. [Ed. : Thomson Gale, Thomson Corporation], vol. 12, pp. 8290 à 8294.

-GABORIT-CHOPIN, D., « Ivoire »,

in : **Dictionnaire du Moyen Âge**, dir. : Claude Gauvard, Alain de Libera et Michel Zink, in coll. : « Quadrige », (Paris, 2002), LII + 1548 pp., 19 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France], pp. 731 et 732.

-GAFFIOT, F., **Dictionnaire Illustré Latin Français**, (Paris, 1934), VI + 1722 pp., 24 cm. [Ed. : Hachette].

-GALPIN, F. W., « The Sumerian Harp of Ur, c. 3500 B. C. »,

in : **Music & Letters**, vol. 10, n°2, Avril 1929, [Oxford University Press], pp. 108 à 123.

-GANTZ, T., **Mythes de la Grèce Archaïque**, traduit par Danièle Auger et Bernadette Leclercq-Neveu, in coll. : « L'Antiquité au Présent », (Baltimore, Maryland, 1993 et Paris, 2004), 1424 pp., 22 cm. [Ed. : Belin].

-GARDINER, P., « Schopenhauer »,

in : **The Encyclopedia of Philosophy**, éd. : Paul Edwards, (New York, Londres, 1967), 8 vol., 28 cm. [Ed. : The Macmillan Company & The Free Press, Collier-Macmillan Limited], vol. 7, pp. 325 à 332.

-GARELLI, P. et LEMAIRE, A., **Le Proche-Orient Asiatique**, 3^e édition remaniée et mise à jour, in coll. : « Nouvelle Clio, L'Histoire et ses Problèmes », t. 2 : « Les Empires Mésopotamiens, Israël », (Paris, 1974 et 1947), X + 360 pp. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-GARSOÏAN, N., « Arménie »,

in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadrige, Presses Universitaires de France], pp. 230 à 233.

-GARTZIOU-TATTI, A., « Pâris-Alexandre dans l'*Illiade* »,

in : **L'Initiation, Actes du Colloque International de Montpellier, 11-14 Avril 1991**, t. I, Les Rites d'Adolescence et les Mystères, (Montpellier, 1992), 328 pp., 21 cm. [Ed. : Séminaire d'Etude des Mentalités Antiques, Publications de la Recherche Université Paul-Valéry de Montpellier], pp. 73 à 92.

-GASTER, T. H., **Myth, Legend, and Custom in the Old Testament, A Comparative Study with Chapters from Sir James G. Frazer's *Folklore in the Old Testament***, (New York, 1969), LVI + 900 pp., 24 cm. [Ed. : Harper & Row].

-**Genesis Rabbah, The Judaic Commentary to the Book of Genesis, A New American Translation**, (vol. I, Parashiyot One Through Thirty-Three on Genesis 1:1 to 8:14) par J. Neusner, in coll. : « Brown Judaic Studies », n°104, (Atlanta, Georgia, 1985), XVI + 368 pp., 23 cm. [Ed. : Scholars Press].

-GENETTE, G., **Figures I**, in coll. : « Tel Quel », (Paris, 1966), 270 pp., 18 cm. [Ed. : Editions du Seuil].

-GENETTE, G., **Figures IV**, in coll. : « Poétique », (Paris, 1999), 368 pp. + VIII planches illustrées en couleurs, 21 cm. [Ed. : Editions du Seuil].

-GERSCHEL, L., « Couleur et Teinture chez Divers Peuples Indo-Européens »,
in : **Annales. Histoire, Sciences Sociales**, vol. 21, Numéro 3, 1966, [Paris, Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales], p. 608 à 631.

-GERSCHEL, L., « Sur un Schème Trifonctionnel dans une Famille de Légendes Germaniques »,
in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. CL, 1956, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 55 à 92.

-GERSON-KIWI, E., « The Bards of the Bible »,
in : **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, t. 7, fasc. ¼, 1965, [Akadémiai Kiadó], pp. 61 à 70.

-GERSON-KIWI, E., « Israël, Les Instruments de Musique dans la Bible »,
in : **Dictionnaire de la Musique, Science de la Musique, Technique, Formes, Instruments**, dir. : Marc Honegger, (Paris, 1976), 2 vol., XXIV + 1114 pp., 24 cm. [Ed. : Bordas], vol. I, p. 511.

-GERSON-KIWI, E., « Musique »,
in : **Supplément au Dictionnaire de la Bible**, (Paris, 1957), t. V, 27 cm. [Ed. : Librairie Letouzey et Ané], col. 1411 à 1435.

-GIBEAU, G., « Homère et les Trois Péchés »,
in : **L'Homme, Revue Française d'Anthropologie**, n°130, vol. XXXIV, fasc. 2, Avril/Juin 1994, [Laboratoire d'Anthropologie Sociale, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris], pp. 77 à 92.

-GIFFIN, M. E., « A Reading of Robert de Boron »,
in : **PMLA**, Publications of the Modern Language Association of America, vol. 80, n°5, Décembre 1965, [Modern Language Association], pp. 499 à 507.

-GINZBERG, L., **Les Légendes des Juifs**, traduit de l'anglais par Gabrielle Sed-Rajna, in coll. : « Patrimoines, Judaïsme », t. I : « La création du monde, Adam, les dix générations, Noé », (Paris, 1997), 336 pp., 24 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf,

Institut Alain de Rothschild].

-GOODENOUGH, E. R., **Jewish Symbols in the Greco-Roman Period**, in coll. : « Bollingen Series XXXVII », (New York, 1953), 13 vol., 30 cm. [Ed. : Pantheon Books].

-vol. V : « Fish, Bread, and Wine (*The first of two volumes*) », XXII + 206 pp. + 40 pl. ill. NB.

-vol. XI : « Symbolism in the Dura Synagogue (*The third of three volumes*) ILLUSTRATIONS », XVI pp + 17 planches illustrées en couleurs et dépliantes + 77 planches illustrées en noir et blanc.

-GORGÂNI, **Le Roman de Wîs et Râmîn**, traduit par Henri Massé, in coll. : « Collection Unesco d'Œuvres Représentatives, Traductions de Textes Persans », publiées sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, traduit par Henri Massé, (Paris, 1959), 484 pp., 20 cm. [Ed. : Société d'Édition « Les Belles Lettres »].

-GOTTFRIED VON STRASSBURG, **Tristan**, traduit par Danielle Buschinger et Jean-Marc Pastré, préface de Jean Fourquet, in coll. : « Göppinger Arbeiten zur Germanistik », n°207, (Göppingen, 1980), XII + 358 pp., 21 cm. [Ed. : Kümmerle Verlag].

-GRABAR, A., « Recherches sur les Sources Juives de l'Art Paléochrétien (Deuxième article) »,

in : **Cahiers Archéologiques, Fin de l'Antiquité et Moyen-Âge**, (A. Grabar et J. Hubert, éd.), vol. XII, 1962, [Ed. : Imprimerie Nationale, Librairie C. Klincksieck, Paris], pp. 115 à 152.

-GRABAR, A., « Le Thème Religieux des Fresques de la Synagogue de Doura (245-246 après J.-C.) »,

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, Annales du Musée Guimet, 62^{ème} année, 1941, [Presses Universitaires de France], t. 123, pp. 143 à 192 et t. 124, pp. 5 à 35.

-GRAME, T., « The Symbolism of the 'Ūd »,

in : **Asian Music**, vol. 3, n°1, 1972, [University of Texas Press], pp. 25 à 34.

-GRAVES, R. et PATAI, R., **Les Mythes Hébreux**, traduit de l'anglais par Jean-Paul Landais, (1963 et Paris, 1987 pour la traduction française et 1992), 300 pp., 24 cm. [Ed. : Fayard].

-GRIAULE, M., **Dieu d'Eau, Entretiens avec Ogotemmêli**, (Paris, 1966), IV + 216 pp. + VIII pl. ill. avec 21 photographies NB de l'auteur, 19 cm. [Ed. : Fayard].

-GRIAULE, M. et DIETERLEN, G., « La Harpe-Luth des Dogon »,

in : **Journal de la Société des Africanistes**, vol. 20, n°2, 1950, [Société des Africanistes], pp. 209 à 227.

-GRICOURT, D. et HOLLARD, D., « Le Dieu Celtique Lugus sur des Monnaies Gallo-romaines du III^e Siècle »,

in : **Dialogues d'Histoire Ancienne**, vol. 23, fasc. 1, 1997, [Institut des

Sciences et Techniques de l'Antiquité (UPRESA – CNRS 6048), Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 658], pp. 221 à 286.

[Voir aussi : GRICOURT, D. et HOLLARD, D., « Le Dieu Celtique Lugus sur des Monnaies Gallo-romaines du III^e Siècle : *Errata* », in : Idem, fasc. 2, p. 157.]

-GRICOURT, D. et HOLLARD, D., « Lugus, Dieu aux Liens : à Propos d'une Pendeloque du V^e Siècle avant J.-C. Trouvée à Vasseny (Aisne) », in : **Dialogues d'Histoire Ancienne**, vol. 31, n°1, 2005, [Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité (UPRESA – CNRS 6048), Presses Universitaires Franc-Comtoises], pp. 51 à 78.

-GRICOURT, D., HOLLARD, D. et PILON, F., « Le Mercure *Solitumaros* de Châteaubleau (Seine-et-Marne) : Lugus Macrophthalme, Visionnaire et Guérisseur », in : **Dialogues d'Histoire Ancienne**, vol. 25, fasc. 2, 1999, [Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité (UPRESA – CNRS 6048), Presses Universitaires Franc-Comtoises], pp. 127 à 180.

-GRIMAL, P., **Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine**, (Paris, 1951 et 1999), XXXI + 576 pp. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-GRIMAL, P., **La Mythologie Grecque**, in coll. : « Que sais-je ? », n°582, (Paris, 1953), 128 pp., 18 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-GRISWARD, J. H., « L'arbre Blanc, Vert, Rouge de la *Quête du Graal* et le Symbolisme Coloré des Indo-Européens », in : **Ogam, Tradition Celtique**, t. 35-36, fasc. 1, n°206, 1983-1984, [Rennes, éd. : Ogam], pp. 111 à 123.

-GRISWARD, J. H., **Archéologie de l'Epopée Médiévale, Structures Trifonctionnelles et Mythes Indo-européens dans le Cycle des Narbonnais**, in coll. : « Bibliothèque Historique », préface de Georges Dumézil, (Paris, 1981), 348 pp., 23 cm. [Ed. : Payot].

-GRISWARD, J. H., « L'Or Corrupteur et le Soleil Arrêté ou la Substructure Mythique de la *Chanson de Roland* », in : **Cahiers pour un Temps, Georges Dumézil**, (Paris, 1981), 352 pp., 24 cm. [Ed. : Centre Georges Pompidou / Pandora Editions], pp. 257 à 270.

-GUICHAROUSSE, H., « Martin Luther dans la Culture Musicale de son Temps, *Bible et Musique chez Martin Luther* », in : **Art, Religion, Société dans l'Espace Germanique au XVI^e Siècle**, Actes du colloque organisé par la Faculté de Théologie Protestante – GRENEP et le Groupe de recherche Musique et Société dans les pays germaniques à l'aube des temps modernes, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 21-22 mai 1993, actes réunis et présentés par Franck Muller, (Strasbourg, 1997), 168 pp., 24 cm. [Ed. : Presses Universitaires des Strasbourg], pp. 63 à 76.

-GUILLOT, M., « Puissance et Phénoménalité du Musical. *Des Symptômes aux Manifestations* », in : **Approches Herméneutiques de la Musique**, dir. : J. Viret en

collaboration avec E. Kocevar, (Strasbourg, 2001), VIII + 300 pp., 24 cm. [Ed. : Presses Universitaires de Strasbourg], pp. 93 à 110.

-GUIRAND, F. et SCHMIDT, J., **Mythes & Mythologie**, in coll. : « Extenso » (Paris, 1996, 2000 et 2006), 896 pp., 21 cm. [Ed. : Larousse-Bordas et Larousse].

-GULBEKIAN, E., « The Attitude to War in 'The Epic of Sasoun' »,
in : **Folklore**, vol. 95, n°1, 1984, [Taylor & Francis, Ltd. on behalf of Folklore Enterprises, Ltd.], pp. 105 à 112.

-GUNKEL, H., **Genesis**, 6^e édition, in coll. : « Göttinger Handkommentar zum Alten Testament in Verbindung mit anderen Fachgelehrten », (Göttingen, 1901, 1964), CXXII + 512 pp., 24 cm. [Ed. : Vandenhoeck & Ruprecht].

-GUTMANN, J., « The Dura Europos Synagogue Paintings and their Influence on Later Christian and Jewish Art »,
in : **Artibus et Historiae**, vol. 9, n°17, 1988, [Istituto per le Ricerche di Storia dell'Arte s.c.], pp. 25 à 29.

-GUTMANN, J., « The Sacrifice of Isaac in Medieval Jewish Art »,
in : **Artibus et Historiae**, vol. 8, n°16, 1987, [Istituto per le Ricerche di Storia dell'Arte s.c.], pp. 67 à 89.

-GUYONVARCH, C.-J., « La Razzia des Vaches de Cooley (version du *Lebor na hUidre* et du Livre Jaune de Lecan), Texte traduit du Moyen-Irlandais »,
in : **Ogam, Tradition Celtique**, [Rennes, éd. : Ogam], t. XV, 1963, pp. 139 [1] à 160 [22] ; 265 [23] à 288 [46] ; 393 [47] à 412 [66] ; t. XVI, 1964, pp. 225 [67] à 230 [72] et pp. 463 [73] à 470 [80].

-GUYONVARCH, C.-J., **Textes Mythologiques Irlandais I**, vol. I, in coll. : « Celticum », n°11/1, *Cours de Langues et Littératures Celtiques*, Supplément à Ogam – Tradition Celtique, t. 30, 1978, (Rennes, 1980), 60 + 284 pp., 30 cm. [Ed. : Ogam – Celticum].

-GUYONVARCH, C.-J. et LE ROUX, F., **La Civilisation Celtique**, in coll. : « Petite Bibliothèque Payot », n°254, (Paris, 1990, 2001 et 2004), 288 pp., 17 cm. [Ed. : Editions Ouest-France et Editions Payot & Rivages].

-HADLEY, J. M., « Some Drawings and Inscriptions on Two Pithoi from Kuntillet 'Ajrud' »,
in : **vetus Testamentum**, vol. 37, fasc. 2, Avril 1987, [Brill], pp. 180 à 213.

-HÄGG, T., « Hermes and the Invention of the Lyre, An Unorthodox Version »,
in : **Symbolae Osloenses**, vol. LXIV, 1989, [Oslo, Norwegian University Press], pp. 36 à 73.

-HAIK VANTURA, S., **La Musique de la Bible Révélée, Une Notation Millénaire Décryptée**, 2^e édition remaniée, (Paris, 1978), 510 pp. + XXV planches, 22 cm. [Ed. : Dessain et Tolra].

- HANAWAY, W. L. Jr., « Shāhnāma »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 11, pp. 220 à 223.
- HANAWAY, W. L. Jr., « Vīs U Rāmīn (Vis and Rāmīn) »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 12, p. 463.
- HARAN, M., « The Two Text-Forms of Psalm 151 »,
in : **Journal of Jewish Studies**, n°XXXIX, 1988, [Oxford Centre for Postgraduate Hebrew Studies], pp. 171 à 182.
- HARCOURT, M. et R. d', « La Musique dans la Sierra Andine de La Paz à Quito »,
in : **Journal de la Société des Américanistes**, vol. 12, n°1, 1920, [Société des Américanistes], pp. 21 à 53.
- HARPER, W. R., « The Fratricide: The Cainite Civilization. Genesis IV »,
in : **The Biblical World**, vol. 3, n°4, Avril 1894, [University of Chicago Press], pp. 264 à 274.
- HARRIS, J., « Eddic Poetry »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 4, pp. 384 à 392.
- HARRIS, W., « "Sounding Brass" and Hellenistic Technology »,
in : **Biblical Archaeology Review**, Janvier / Février 1982, vol. VIII, n°1, [Washington, Hershel Shanks], pp. 38 à 41.
- Harsha Carita** de Bana, traduction anglaise par E. B. Cowell et F. W. Thomas, éditée à Londres par la Royal Asiatic Society en 1897 et mise en ligne par la Missouri Southern State University : <http://www.mssu.edu/projectsouthasia/literature/primarydocs/Harshacarita/index.htm>, consulté le 19.05.2006.
- HASSAN, S. Q., « Les Instruments de Musique chez les Yezidi de l'Irak »,
in : **Yearbook of the International Folk Music Council**, vol. 8, 1976, [International Council for Traditional Music], pp. 53 à 72.
- HAUDRY, J., **Les Indo-Européens**, 3^e édition corrigée, in coll. : « Que Sais-je ? », n°1798, (Paris, 1992), 128 pp., 18 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].
- HAUDRY, J., **La Religion Cosmique des Indo-Européens**, in coll. : « Etudes Indo-Européennes », n°2, (Milan, Paris, 1986), 330 pp., 21 cm. [Ed. : Archè « Les Belles Lettres »].
- HAUER, C., « *Paroles à l'Œuvre par l'Œuvre Musicale* »,
in : **Approches Herméneutiques de la Musique**, dir. : J. Viret en collaboration avec E. Kocevar, (Strasbourg, 2001), VIII + 300 pp., 24 cm. [Ed. : Presses Universitaires de Strasbourg], pp. 111 à 122.

-HAUER, S. R., « Wagner and the “Völospá” »,
in : **19th-Century Music**, vol. 15, n°1, été 1991, [University of California Press], pp. 52 à 63.

-HAWLEY, J. S., « Kṛṣṇa »,
in : **The Encyclopedia of Religion**, éd. : M. Eliade, (New York, 1993), 16 vol., 28 cm. [Ed. : Macmillan Library Reference USA, Simon and Schuster Macmillan], vol. 8, pp. 384 à 387.

-HEATHER, P., « The Western Empire, 425-76 »,
in : **The Cambridge Ancient History**, éd. : A. Cameron, B. Ward-Perkins et M. Whitby, vol. XIV, “Late Antiquity: Empire and Successors, A.D. 426-600”, (Cambridge, 2000), XX + 1172 pp., 23 cm. [Ed. : Cambridge University Press], pp. 1 à 32.

-**The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament**, éd. : Koehler, L. et Baumgartner, W., (Leiden, New York, Köln, 1994), 5 vol., 25 cm. [Ed. : E. J. Brill].

-HERODOTE, **Histoires**, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l’association Guillaume Budé, Livre I, Clio, (Paris, 1932), 207 pp., Livre II, Euterpe, (Paris, 1936), 195 pp. et Livre IV, Melpomène, (Paris, 1945), 45 + 206 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-HERTZBERG, H. W., **I & II Samuel, A Commentary**, 2^e édition révisée, 4^e impression, traduit de l’allemand par J. S. Bowden, in coll. : « The Old Testament Library », (Philadelphia Pennsylvania, 1960 et 1976), 416 pp., 22 cm. [Ed. : Westminster Press].

-HÉSIODE, **Théogonie – Les Travaux et les Jours – Le Bouclier**, texte établi et traduit par Paul Mazon, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l’association Guillaume Budé, (Paris, 1928), XXX + 158 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-HICKMANN, H., « Un Instrument à Cordes Inconnu de l’Epoque Copte »,
in : **Bulletin de la Société d’Archéologie Copte**, t. XII, 1946-1947, [Imprimerie de l’Institut Français d’Archéologie Orientale], pp. 63 à 80.

-HIEKE, T., **Die Genealogien der Genesis**, in coll. : « Herders Biblische Studien », vol. 39, (Freiburg im Briesgau, 2003), XII + 420 pp., 24 cm. [Ed. : Herder].

-HILTEBEITEL, A., « The “Mahābhārata” and Hindu Eschatology »,
in : **History of Religions**, vol. 12, n°2, Novembre 1972, [The University of Chicago Press], pp. 95 à 135.

-HODGES, J. C., « The Nibelungen Saga and the Great Irish Epic »,
in : **Modern Philology**, vol. 19, n°4, Mai 1922, [The University of Chicago Press], pp. 383 à 394.

-HOEBURGER, F., « Correspondence between Eastern and Western Folk Epics »,

in : **Journal of the International Folk Music Council**, vol. 4, 1952, [International Council for Traditional Music], pp. 23 à 26.

-HOLLARD, D., « La Voix, la Lyre et l'Arc : Images de Lugus Sonore »,
in : **Cahiers Numismatiques**, vol. 158, 2003, [Paris, Société d'études numismatiques et archéologiques], pp. 13 à 22.

-HOMERE, **Iliade**, préface de Pierre Vidal-Naquet, traduction de Paul Mazon, in coll. : « Folio », n°700, (Paris, 1975), 510 pp., 18 cm. [Ed. : Gallimard].

-HOMERE, **L'Odyssée**, traduction, introduction, notes et index de Médéric Dufour et Jeanne Raison, in coll. : « GF Flammarion », (Paris, 1965), 382 pp., 18 cm. [Ed. : Garnier Frères].

-HOMERE (« Poésie Homérique »), **L'Odyssée**, texte établi et traduit par Victor Bérard, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, t. I, Chants I – VII, (Paris, 1955), XL + 208 pp., t. II, Chants VIII – XV, (Paris, 1959), XII + 226 pp., t. III, Chants XVI – XXIV, (Paris, 1956), XII + 216 pp., 20 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-HONEGGER, M., **Dictionnaire du Musicien, Les Notions Fondamentales**, (Montréal, 2002), XIV + 24 cm. [Ed. : Larousse].

-HONEGGER, M., « Lur »,
in : **Dictionnaire de la Musique, Science de la Musique, Technique, Formes, Instruments**, dir. : Marc Honegger, (Paris, 1976), 2 vol., XXIV + 1114 pp., 24 cm. [Ed. : Bordas], vol. II, p. 562.

-HORACE, **Epîtres – Art Poétique**, texte établi et traduit par François Villeneuve, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, (Paris, 1934), 255 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-HORACE, **Odes et Epodes**, 9^e tirage, texte établi et traduit par François Villeneuve, t. I, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, (Paris, 1970), LXXXVIII + 236 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-HÜBNER, U., « Musik/Musikinstrumente. 2. Altes Testament »,
in : **Religion in Geschichte und Gegenwart, Handwörterbuch für Theologie und Religionwissenschaft**, éd. : Betz, H. D., Browning, S., Janowski, B., Jüngel, E., 4^{ème} édition, (Tübingen, 2002) [Ed. : Mohr Siebeck], vol. 5, col. 1602 à 1604.

-HULTKRANTZ, Å., **The North American Indian Orpheus Tradition, A Contribution to Comparative Religion**, in coll. : « Monograph Series », n°2, (Stockholm, 1957), 342 pp., 24 cm. [Ed. : The Ethnographical Museum of Sweden (Statens Etnografiska Museum)].

-**Hymnes Homériques**, texte établi et traduit par Jean Humbert, in coll. :

« Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, (Paris, 1959), 258 pp., 20 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-IRENEE DE LYON, **Démonstration de la Prédication Apostolique**, nouvelle traduction de l'arménien, avec introduction et notes de L. M. Froidevaux, in coll. : « Sources Chrétiennes », n°62, (Paris, 1971), 188 pp., 20 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf].

-JACKSON, W. T. H., « German Literature: Romance »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 5, pp. 444 à 457.

-JACKSON, W. T. H., « Gottfried von Strassburg »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : par Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 5, pp. 634 à 637.

-JACKSON, W. T. H., « Tristan the Artist in Gottfried's Poem »,
in : **PMLA**, Publications of the Modern Language Association of America, vol. 77, n°4, Septembre 1962, [Modern Language association], pp. 364 à 372.

-JACOB, E., **L'Ancien Testament**, in coll. : « Que sais-je ? », n°1280, (Paris, 1967), 128 pp., 18 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-JARGY, S., **La Musique Arabe**, in coll. : « Que sais-je ? », n°1436, (Paris, 1971), 136 pp., 18 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-JOBES, G., **Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols**, (New York, 1961), 3 vol., 1766 + 490 pp., 22 cm. [Ed. : The Scarecrow Press].

-JOHNSON, M. D., **The Purpose of the Biblical Genealogies with Special Reference to the Setting of the Genealogies of Jesus**, 2^e édition, in coll. : « Monograph Series », n°8, (Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1969 et 1988), XXXIV + 316 pp., 22 cm. [Ed. : Society for New Testament Studies, Cambridge University Press].

-JOLIF, T., « Le Mystère Cernunnos : un aspect du « Mercure Gaulois » ? », document texte de six pages en format *pdf* sur : <http://www.religioperennis.org/documents/Jolif/celtisme.pdf>, consulté le 05.12.2006.

-JONSSON, F., « Das Harfenspiel des Nordens in der Alten Zeit »,
in : **Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft**, 9. Jahrg., H. 4, Juillet – Septembre 1908, [Franz Steiner Verlag], pp. 530 à 537.

-JOSEPH, F., **Oeuvres Complètes**, traduites en français sous la direction de Th. Reinach, Publications de la Société des Etudes Juives, (Paris, 1926), VII t., 24 cm. [Ed. : Ernest Leroux].

-**Le Kalevala, Epopée des Finnois**, par Elias Lönnrot, traduit du finnois, présenté et annoté par Gabriel Rebourcet, in coll. : « NRF, L'Aube des Peuples », (Paris, 1991), t. I, 444 pp. ; t. II, 478 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

- KAMMERER, S., « Vorderasien. B. Syrien und Palästina »,
in : **Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik**, fondée par Friedrich Blume, dir. : Ludwig Finscher, 2^e édition (Bâle, Londres, New York, Prague, Metzler, Stuttgart, Weimar, 1998), 20 vol., 28 cm. [Ed. : Bärenreiter Kassel], "Sachteil" 9, col. 1790 à 1816.
- KEBELE, A., « The Bowl-Lyre of Northeast Africa. Krar: The Devil's Instrument »,
in : **Ethnomusicology**, vol. 21, n°3, Septembre 1977, [Society for Ethnomusicology], pp. 379 à 395.
- KELLER, H.-E., « Geoffroy of Monmouth »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, dir. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 5, pp. 387 à 390.
- KENNEY, M. K., « Arthurian Literature, Welsh »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, dir. : Joseph R. Strayer, (New York, 1988), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 1, pp. 577 à 578.
- KERTH, T., « Tristan, Legend of »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, dir. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 12, pp. 199 à 201.
- KIRBY, P. R., « The Trumpets of Tut-Ankh-Amon and their Successors »,
in : **The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland**, vol. 77, n°1, 1947, [Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland], pp. 33 à 45.
- KNOPPERS, G. N., **I Chronicles 10-29, A New Translation with Introduction and Commentary**, in coll. : « The Anchor Bible », vol. 12 A, (New York, Londres, Toronto, Sydney, Auckland, 2004), XXII + 538 pp., 24 cm. [Ed. : The Anchor Bible, Doubleday].
- KOCH, K.-P., « Persia »,
in : **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, éd. : Stanley Sadie, (Londres, Washington, DC, Hong Kong, 1980), 20 vol., 25 cm. [Ed. : Macmillan Publishers Limited], vol. 14, pp. 549 à 552.
- KOLEHMAINEN, I., « Finland, II. Folk Music »,
in : **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, éd. : Stanley Sadie, (Londres, Washington, DC, Hong Kong, 1980), 20 vol., 25 cm. [Ed. : Macmillan Publishers Limited], vol. 6, pp. 586 à 592.
- KOMMA, K. M., **Musikgeschichte in Bildern**, mit 743 Abbildungen, (Stuttgart, 1961), VIII + 332 pp., 26 cm. [Ed. : Alfred Kröner Verlag].
- Konkordanz zum Hebräischen Alten Testament**, éd. : G. Lisowsky, (Stuttgart, 1958), XVI + 1672 pp., 24 cm. [Ed. : Privileg. Württ. Bibelanstalt].

- KRAELING, C. H. et MOWRY, L., « Music in the Bible »,
in : **Ancient and Oriental Music**, dir. : E. Wellesz, in coll. : « New Oxford History of Music », n°1, (Londres, New York, Toronto, 1957), XXV + 532 pp. + XVI pl. ill. NB, 25 cm. [Ed. : Oxford University Press], pp. 283 à 321.
- KRAMER, J., « Le Temps Musical »,
in : **Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e Siècle**, éd. : J.-J. Nattiez (directeur), M. Bent, R. Dalmonte et M. Baroni (collaborateurs), vol. 2 « Les Savoirs Musicaux », (Arles, 2004), 1248 pp., 21 cm. [Ed. : Actes Sud / Cité de la Musique], pp. 189 à 218.
- KRAPPE, A. H., « Avallon »,
in : **Speculum**, vol. 18, n°3, Juillet 1943, [Medieval Academy of America], pp. 303 à 322.
- KREUTZWALD, F. R., **Kalevipoeg, Epopée Nationale Estonienne**, traduit de l'estonien, présenté et annoté par Antoine Chalvin, in coll. : « NRF, L'Aube des Peuples », (Paris, 2004), 560 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].
- KUNIN, S. D., **The Logic of Incest, A Structuralist Analysis of Hebrew Mythology**, in coll. : « Journal for the Study of the Old Testament, Supplement Series », n°185, (Sheffield, 1995), 304 pp., 22 cm. [Ed. : Sheffield Academic Press].
- KUUSI, M., « Väinämöinen »,
in : **Encyclopedia of Religion**, éd. : L. Jones, 2^e édition, (Detroit, New York, San Francisco, San Diego, New Haven, Waterville, Londres, Munich, 2005), 15 vol., 28 cm. [Ed. : Thomson Gale, Thomson Corporation], vol. 14, pp. 9496 et 9497.
- LACROIX, D. W., « Edda Poétique »,
in : **Dictionnaire du Moyen Âge**, dir. : Claude Gauvard, Alain de Libera et Michel Zink, in coll. : « Quadriège », (Paris, 2002), LII + 1548 pp., 19 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France], pp. 464 à 466.
- LACROIX, D. W., « Saxo Grammaticus, XII^e s. »,
in : **Dictionnaire du Moyen Âge**, dir. : Claude Gauvard, Alain de Libera et Michel Zink, in coll. : « Quadriège », (Paris, 2002), LII + 1548 pp., 19 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France], pp. 1286 à 1288.
- LACROIX, D. W., « Snorri Sturluson, 1179-1251 »,
in : **Dictionnaire du Moyen Âge**, dir. : Claude Gauvard, Alain de Libera et Michel Zink, in coll. : « Quadriège », (Paris, 2002), LII + 1548 pp., 19 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France], pp. 1339 à 1342.
- LAMBERT, J., « La Dame et les Jumeaux : Mythologie Biblique et Anthropologie, Esquisse de « mythologie humaine » dans la Bible précédée d'un examen de la troisième fonction chez G. Dumézil »,
in : **Le Livre de Traverse de l'Exégèse Biblique à l'Anthropologie**, dir. : Olivier Abel et Françoise Smyth, in coll. : « Patrimoines », (Paris, 1992), 296 pp., 24 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf].

-LAMBERT, J., **Le Dieu Distribué, Une Anthropologie Comparée des Monothéismes**, préface de Pierre Geoltrain, in coll. : « Patrimoines » (Paris, 1995), 416 pp., 24 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf].

-LANGDOM, S. H., **The Mythology of all Races in Thirteen Volumes**, éd. : C. J. A. MacCulloch, vol. V, **Semitic**, (New York, 1964), XX + 454 pp., 23 cm. [Ed. : Cooper Square Publishers, Inc.].

-LAWERGREN, B. et GURNEY, O. R., « Sound Holes and Geometrical Figures, Clues to the Terminology of Mesopotamian Harps »,
in : **Iraq**, 1986, vol. XLVIII, [Londres, British School of Archaeology in Iraq], pp. 37 à 52 et pl. X à XII.

-LE GOFF, J., **La Civilisation de l'Occident Médiéval**, préface de Raymond Bloch, in coll. : « Champs, Les Grandes Civilisations », n°47, (Paris, 1964 et 1982), X + 238 pp., 18 cm. [Ed. : Arthaud et Flammarion].

-LE QUELLEC, J.-L., « Les Trois Fonctions dans le Soddo en Ethiopie »,
in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. CCIV, fasc. 3, 1987, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 231 à 238.

-LE ROUX, F., « Le Dieu Druide et le Druide Divin, Recherches sur la Fonction Sacerdotale Celtique »,
in : **Ogam, Tradition Celtique**, t. XII, fasc. 3, n°69, 1960, [Rennes, éd. : Ogam], pp. 349 à 382.

-LE ROUX, F. et GUYONVARCH, C.-J., **Les Druides**, in coll. : « De Mémoire d'Homme : L'Histoire », (Paris, 1986), 448 pp., 23 cm. [Ed. : Ouest-France Université].

-LE ROUX, F., « La Religion des Celtes »,
in : **Histoire des Religions**, dir. : Henri-Charles Puech, in coll. : « Folio Essais », n°331, (Paris, 1970 et Avril 2001), t. 1, vol. 2, 18 cm. [Ed. : Gallimard], pp. 781 à 840.

-LEAVITT, J., « Les Structuralismes et les Mythes »,
in : **Anthropologie et Sociétés**, vol. 29, n°2, 2005, [Département d'Anthropologie, Faculté des Sciences Sociales, Université de Laval], pp. 45 à 67.

-LEDUC, C., « Une Théologie du Signe en Pays Grec, L'Hymne Homérique à Hermès (I) : Commentaire des Vers 1-181 »,
in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. CCXII, fasc. 1, Janvier-Mars 1995, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 5 à 49.

-LEFEVRE, A., « Job (Le Livre de) »,
in : **Supplément au Dictionnaire de la Bible**, (Paris, 1941), t. IV, 27 cm. [Ed. : Librairie Letouzey et Ané], col. 1074 à 1098.

-LEISIÖ, T., « Finland »,
in : **The Garland Encyclopedia of World Music**, vol. 8, "Europe", éd. : T.

Rice, J. Porter et C. Goertzen, (New York, Londres, 2000), XL + 1146 pp., 28 cm. [Ed. : Garland Publishing, Inc., Taylor and Francis Group], pp. 475 à 490.

-LEIDECKER, P., **Débris de Mythes Cananéens dans les Neuf Premiers Chapitres de la « Genèse »**, thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève pour obtenir le grade de Docteur ès Lettres, n°41, Etude de Mythologie Orientale, (Neuchâtel, 1921), 112 pp., 24 cm. [Ed. : Delachaux & Niestlé].

-LEMAIRE, A., **Histoire du Peuple Hébreu**, 4^e édition corrigée, in coll. : « Que sais-je ? », n°1898, (Paris, 1981 et 1995), 128 pp., 18 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-LEROI-GOURHAN, A., **Le Geste et la Parole**, in coll. : « Sciences d'Aujourd'hui », (Paris, 1964 et 1965), 2 vol. : « Technique et Langage » 328 pp. et « La Mémoire et les Rythmes », 288 pp., 21 cm. [Ed. : Albin Michel].

-LESKO, L. H. et MASTROCINQUE, A., « Osiris »,
in : **Encyclopedia of Religion**, éd. : L. Jones, 2^e édition, (Detroit, New York, San Francisco, San Diego, New Haven, Waterville, Londres, Munich, 2005), 15 vol., 28 cm. [Ed. : Thomson Gale, Thomson Corporation], vol. 10, pp. 6919 à 6922.

-LEVEQUE, P., « La Dépendance dans la Structure Trifonctionnelle Indo-Européenne »,
in : **Dialogues d'Histoire Ancienne**, vol. 10, n°1, 1984, [Institut des Sciences et des Techniques de l'Antiquité, Université de Franche-Comté], pp. 51 à 74.

-LEVI-STRAUSS, C., **Anthropologie Structurale**, in coll. : « Pocket, Agora », n°7, (Paris, 1958, 1974 et 2005), 480 pp., 18 cm. [Ed. : Plon].

-LEVI-STRAUSS, C., **Anthropologie Structurale Deux**, Avec 13 Schémas dans le Texte, in coll. : « Pocket, Agora », n°189, (Paris, 1973, 1996 et 2006), 450 pp., 18 cm. [Ed. : Plon].

-LEVI-STRAUSS, C., « « Boléro » de Maurice Ravel »,
in : **L'Homme, Revue Française d'Anthropologie**, t. XI, n°2, Avril-Juin 1971, [Paris, La Haye, éd. : Mouton & Co], pp. 5 à 14.

-LEVI-STRAUSS, C., « Comment ils Meurent »,
in : **Esprit**, 39^e année, n°402, fasc. 4, Avril 1971, Nouvelle Série, 'Le Mythe Aujourd'hui', [Paris], pp. 694 à 706.

-LEVI-STRAUSS, C., **Le Cru et le Cuit**, in coll. : « Mythologiques * », (Paris, 1964), 406 pp., 24 cm. [Ed. : Plon].

-LEVI-STRAUSS, C., **L'Homme Nu**, in coll. : « Mythologiques **** », (Paris, 1971), 692 pp., 24 cm. [Ed. : Plon].

-LEVI-STRAUSS, C., « Musique et Identité Culturelle », (propos recueillis par Marc Jimenez et Olivier Revault d'Allonnes),
in : **InHarmoniques**, n°2, « Musiques, Identités », (Paris, mai 1987), 240 pp.

+ dépliant, 25 cm. [IRCAM, Centre Georges Pompidou, Christian Bourgeois Editeur], pp. 8 à 14.

-LEVI-STRAUSS, C., **Regarder, Ecouter, lire**, (Paris, 1993), 192 pp. + IV pl. ill. en couleurs, 22 cm. [Ed. : Plon].

-LEVI-STRAUSS, C., « Le Temps du Mythe »,
in : **Annales. Histoire, Sciences Sociales**, vol. 26, n°3, 1971, [Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales], pp. 533 à 540.

-LEVI-STRAUSS, C. et ERIBON, D., **De Près et de Loin, Suivi de « Deux Ans Après »**, in coll. : « Poches Odile Jacob », n°61, (Paris, 1988, 1990 et 2001), 286 pp., 18 cm. [Ed. : Odile Jacob].

-LEWISOHN, L., « The Sacred Music of Islam: Samā' in the Persian Sufi Tradition »,
in : **British Journal of Ethnomusicology**, vol. 6, 1997, [British Forum for Ethnomusicology], pp. 1 à 33.

-**Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)**, (Zürich et Munich, 1981 à 1999), XVIII vol., 28 cm. [Ed. : Artemis Verlag, Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)].

-LIDDELL, H. G. et SCOTT, R., **A Greek-English Lexicon**, compilé par, révisé et augmenté par S. H. S. Jones et R. McKenzie, avec un supplément (Oxford, 1996), XLVI + 2042 + XXXII + 324 pp., 29 cm. [Ed. : Clarendon Press].

-LIMBURG, J., « Psalms, Book of »,
in : **The Anchor Bible Dictionary**, (New York, Londres, Toronto, Sydney, Auckland, 1992), vol. 5, 24 cm. [Ed. : Doubleday], pp. 522 à 536.

-LINDOW, J., « Scandinavian Mythology »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 11, pp. 22 à 34.

-LINDOW, J., « Snorra Edda »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 11, pp. 352 à 355.

-LIPÍŃSKI, E., « Psaumes. I. Formes et Genres Littéraires »,
in : **Supplément au Dictionnaire de la Bible**, (Paris, 1973), t. IX, 27 cm. [Ed. : Librairie Letouzey et Ané], col. 1 à 125.

-LITTLETON, C. S., « The Holy Grail, the Cauldron of Annwn, and the Nartymonga: A Further Note on the Sarmatian Connection »,
in : **The Journal of American Folklore**, vol. 92, n°365, Juillet – Septembre 1979, [University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society], pp. 326 à 333.

-LITTLETON, C. S., **The New Comparative Mythology, An Anthropological**

Assessment of the Theories of Georges Dumézil, 3^e édition, (Berkeley, Los Angeles, Londres, 1966, 1973 et 1982), XVIII + 326 pp., 22 cm. [Ed. : University of California Press].

-LITTLETON, C. S. et THOMAS, A. C., « The Sarmatian Connection: New Light on the Origin of the Arthurian and Holy Grail Legends »,
in : **The Journal of American Folklore**, vol. 91, n°359, Janvier Mars 1978, [University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society], pp. 513 à 527.

-**Le Livre de Dede Korkut dans la Langue de la Gent Oghuz, Récit de la Geste Oghuz, de Kazan Bey et autres**, traduit du turc à partir des manuscrits originaux du Vatican et de Dresde et présenté par Louis Bazin et Altan Gokalp, préface de Yachar Kemal, in coll. : « NRF, L'Aube des Peuples », (Paris, 1998), 256 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-**Le Livre du Graal, I, Joseph d'Armathie, Merlin, Les Premiers Faits du Roi Arthur**, édition préparée par Daniel Poirion, dir. : Philippe Walter, in coll. : « Bibliothèque de la Pléiade », domaine « Littérature Française du Moyen Âge », (Paris, 2001), LXXVI + 1924 pp., [Ed. : Gallimard].

-LODS, A., **Israël des Origines au Milieu du VIII^e Siècle**, in coll. : « L'Evolution de l'Humanité, Synthèse Collective », n°XXVII, deuxième section, I. « Les origines du Christianisme et la crise morale du monde antique » I, (Paris, 1949), XVI + 604 pp. + XII pl. ill. NB, 20 cm. [Ed. : Albin Michel]. (Première publication en 1930, « La Renaissance du Livre »)

-LUTHER, M., **Œuvres**, publiées sous les auspices de l'Alliance nationale des Eglises luthériennes de France et de la revue « Positions luthériennes », (Genève, 1975), t. XVII, « Commentaire du Livre de la Genèse, Chapitres 1 à 11 », 24 cm., 448 pp. [Ed. : Labor et Fides].

-LYLE, E., « Which Triad ? A Critique and Development of Dumézil's Tripartite Structure »,
in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 221, fasc. 1, 2004, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 5 à 21.

-MAC CANA, P., « Celtic Religion: an Overview »,
in : **Encyclopedia of Religion**, éd. : L. Jones, 2^e édition, (Detroit, New York, San Francisco, San Diego, New Haven, Waterville, Londres, Munich, 2005), 15 vol., 28 cm. [Ed. : Thomson Gale, Thomson Corporation], vol. 3, pp. 1478 à 1497.

-MACCULLOCH, J. A. et MÁCHAL, J., **The Mythology of All Races in Thirteen Volumes**, éd. : L. H. Gray, vol. III, **Celtic, Slavic**, (New York, 1964), X + 398 pp. + XXXVII pl. ill. NB, 23 cm. [Ed. : Cooper Square Publishers, Inc.].

-MACROBE, **Commentaire au Songe de Scipion**, texte établi et traduit par Mireille Armisen-Marchetti, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, t. II, livre II, (Paris, 2003), XXIV + 244 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-MAGNE, J., « Orphisme, Pythagorisme, Essénisme dans le Texte Hébreu du Psaume 151 ? »,

in : **Revue de Qumran**, n°32, t. 8, fasc. 4, Décembre 1975, [Société Nouvelle des Editions Letouzey et Ané, Paris], pp. 508 à 547.

-MAGNE, J., « Recherches sur les Psaumes 151, 154 et 155, Bibliographique Chronologique »,

in : **Revue de Qumran**, n°32, t. 8, fasc. 4, Décembre 1975, [Société Nouvelle des Editions Letouzey et Ané, Paris], pp. 503 à 507.

-MAGNE, J., « « Seigneur de l'Univers » ou David-Orphée ? Défense de mon Interprétation du Psaume 151 »,

in : **Revue de Qumran**, n°34, t. 9, fasc. 2, Juillet 1977, [Gabalda, Paris], pp. 189 à 196.

-MAGNE, J., « Les Textes Grec et Syriaque du Psaume 151 »,

in : **Revue de Qumran**, n°32, t. 8, fasc. 4, Décembre 1975, [Société Nouvelle des Editions Letouzey et Ané, Paris], pp. 548 à 564.

-**Le Mahābhārata, Un Récit Fondateur du Brahmanisme et son Interprétation**, introduction, traduction et interprétation de Madeleine Biarreau, dir. : Thierry Marchaisse, (Paris, 2002), t. I, 1120 pp. ; t. II, 994 pp., 22 cm. [Ed. : Seuil].

-MALAMOUD, C., **Féminité de la Parole, Etudes sur l'Inde Ancienne**, in coll. : « Sciences des Religions », (Paris, 2005), 304 pp., 23 cm. [Ed. : Albin Michel].

-MALLMANN, M.-T. de, « Un Aspect de Sarasvatī dans le Tāntrisme Bouddhique »,

in : **Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême Orient**, vol. 63, n°1, 1976, [Editions Adrien Maisonneuve], pp. 369 à 374.

-MALLORY, J. P., **À la Recherche Indo-Européens, Langue, Archéologie, Mythe**, traduit de l'anglais par Jean-Luc Giribone, traduit et publié avec le concours du Centre National du Livre, (Paris, 1997), 368 pp., 25 cm. [Ed. : Editions du Seuil]. (Titre original : **In Search of the Indo-Europeans, Language, Archaeology and Myth**, Londres, 1989, Ed. : Thames and Hudson Ltd).

-MARCHELLO-NIZIA, C., « Gerbert de Montreuil, La Continuation de Perceval (*Tristan Méneştrel*), Notice » et « Note sur le Texte et sur la Traduction »,

in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, dir. : Christiane Marchello-Nizia, in coll. : « La Pléiade », (Paris, 1995), LX + 1732 pp., 18 cm. [Ed. : NRF, Gallimard], pp. 1570 à 1572.

-MARGALIT, B., « The Meaning and Significance of Asherah »,

in : **Vetus Testamentum**, Quarterly published by the International Organization for the Study of the Old Testament, vol. XL, Fasc. 2, 1990, [E. J. Brill, Leiden], pp. 264 à 297.

-MARGUERAT, D. et BOURQUIN, Y., **Pour Lire les Récits Bibliques, Initiation à l'Analyse Narrative**, (Paris, Genève, Montréal, 1998), 246 pp., 21 cm. [Ed. : Les

Editions du Cerf, Labor et Fides, Novalis].

-MARKALE, J., **L'Épopée Celtique en Bretagne**, in coll. : « Petite Bibliothèque Payot », n°174, (Paris, 1971), 288 pp., 18 cm. [Ed. : Payot].

-MARROU, H.-I. (Pseudo Davenson), **ΜΟΥΣΙΚΟΣ ANHP, Etude sur les Scènes de la Vie Intellectuelle Figurant sur les Monuments Funéraires Romains**, in coll. : « Bibliothèque de l'Institut Français de Naples », Première série, t. IV, (Grenoble, 1938), 314 pp., 22 cm. [Ed. : Université de Grenoble, Didier & Richard].

-MARTÍNEZ-PIZARRO, J., « Saxo Grammaticus »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 10, pp. 675 à 679.

-MASSON-OURSSEL, P. et MORIN, L., « Mythologie de l'Inde »,
in : GUIRAND, F. et SCHMIDT, J., **Mythes & Mythologie**, in coll. : « Extenso » (Paris, 1996, 2000 et 2006), 896 pp., 21 cm. [Ed. : Larousse-Bordas et Larousse], pp. 406 à 461.

-MAUDUIT, C., « Euripide, 484 – 406 av. J.-C. »,
in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadrigue, Presses Universitaires de France], pp. 867 à 870.

-MAZAR, A., **Archaeology of the Land of the Bible, 10,000-586 B.C.E.**, in coll. : « The Anchor Bible Reference Library », (New York, Londres, Toronto, Sydney, Auckland, 1990 et 1992), XXXII + 576 pp., 23 cm. [Ed. : Doubleday, Center for Judaic-Christian Studies].

-McCARTER, P. K. Jr., **II Samuel, A New Translation with Introduction, Notes and Commentary**, in coll. : « The Anchor Bible », n°9, (New York, 1984), XVIII + 558 pp., 24 cm. [Ed. : Doubleday & Company, Inc.].

-McKINNON, J. W., « David », traduction de Stefan Lerche,
in : **Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik**, fondée par Friedrich Blume, dir. : Ludwig Finscher, 2^e édition, (Bâle, Londres, New York, Prague, Metzler, Stuttgart, Weimar, 1995), 20 vol., 28 cm. [Ed. : Bärenreiter Kassel], "Sachteil" 2, col. 1094 à 1101.

-McKINNON, J. W., « Lur »,
in : **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, éd. : Stanley Sadie, (Londres, Washington, DC, Hong Kong, 1980), 20 vol., 25 cm. [Ed. : Macmillan Publishers Limited], vol. 11, pp. 338 et 339.

-McKINNON, J. W., **Musique, Chant et Psalmodie, Les Textes de l'Antiquité Chrétienne**, traduit de l'anglais par Catherine Siegel, avant-propos de Henri Delhougne, in coll. : « Collection Liturgique Mysteria », n°3, (Turnhout, 2006), 288 pp., 24 cm. [Ed. : Brepols]. (Titre original : *Music in Early Christian Literature*, 1989, Cambridge University Press.)

-MEDDEB, A., **Cultures d'Islam**, émission radiodiffusée sur France Culture, « L'art safavide (Iran, XVIe-XVIIIe s.) », avec Souren Melikian, du CNRS, dimanche 9 décembre 2007, de 18 h. 10 à 19h.

-MERMIER, G., « Tristan, Roman de »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 12, pp. 202 et 203.

-MERRIAM, A. P., **The Anthropology of Music**, (Evanston, Illinois, 1964 et 1980), XII + 362 pp., 23 cm. [Ed. : Northwestern University Press].

-MESHEL, Z., **Kuntillet 'Ajrud, A Religious Centre from the Time of the Judaean Monarchy on the Border of Sinai**, (Jérusalem, 1978), bilingue, Cat. N°175 [Ed. : The Israel Museum, Spertus Hall].

-MESHEL, Z., « Kuntillet 'Ajrud, an Israelite Religious Center in Northern Sinai »,
in : **Expedition**, vol. 20, n°4, 1978, [University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia], pp. 50 à 54.

-MESNIL DU BUISSON, Comte du, **Les Peintures de la Synagogue de Doura-Europos, 245-256 après J.-C.**, introduction de G. Millet, (Rome, 1939), XXIV + 192 pp. + LXII pl., 27 cm. [Ed. : Pontificio Istituto Biblico].

-MEULDER, M., « Les Trois Fonctions Indo-Européennes dans Phèdre, *Fables* III, 18 »,
in : **Studia Indo-Europæa, Revue de Mythologie et de Linguistique Comparée**, t. II, 2002-2005, [Société Roumaine d'Etudes Indo-Européennes, Bucarest], pp. 93 à 101.

-MEULDER, M. « Séquences Trifonctionnelles Indo-Européennes dans l'Odyssée »,
in : **Dialogues d'Histoire Ancienne**, vol. 28, n°1, 2002, [Institut des Sciences et des Techniques de l'Antiquité, Université de Franche-Comté], pp. 17 à 39.

-MEZZADRI, B., « Autour de Béliers d'Or : l'Investiture de Jason et d'Atrée »,
in : **L'Homme, Revue Française d'Anthropologie**, n°113, vol. XXX, fasc. 1, Janvier/Mars 1990, [Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris], pp. 43 à 52.

-MEZZADRI, B., « Jason ou le Retour du Pécheur. Esquisse de Mythologie Argonautique »,
in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 208, fasc. 3, 1991, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 273 à 301.

-MEZZADRI, B., « Structure du Mythe et Races d'Hésiode »,
in : **L'Homme, Revue Française d'Anthropologie**, n°106-107, vol. XXVIII, Avril/Septembre 1988, [Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris], pp. 51 à 57.

-MEZZADRI, B., « La Toison de Thyeste et le Soleil d'Atrée, Images Réfractées de la Guerre des Ases et des Vanes (Euripide, *Electre*, 699-742) », suivi d'un

commentaire de Daniel Dubuisson,

in : **L'Homme, Revue Française d'Anthropologie**, n°109, vol. XXIX, fasc. 1, Janvier/Mars 1989, [Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris], pp. 129 à 138.

-MICHAELI, F., **Le Livre de la Genèse (Chapitres 1 à 11)**, in coll. : « La Bible ouverte », (Neuchâtel, Paris, 1957), 112 pp., 18 cm. [Ed. : Delachaux & Niestlé].

-MILIN, G., **Le Roi Marc aux Oreilles de Cheval**, in coll. : « Publications Romanes et Françaises », n°CXCVII, (Genève, 1991), 368 pp., 23 cm. [Ed. : Librairie Droz].

-MILLER, J. M., « The Descendants of Cain : Notes on Genesis 4 »,
in : **Zeitschrift für Alttestamentliche Wissenschaft**, n°86, 1974 [Ed. : Berlin, New York, Walter de Gruyter], pp. 164 à 174.

-**Midrash Rabbah**, 3^{ème} impression, traduit en anglais avec notes, glossaire et index, dir. : Rabbi Dr. H. Freedman et Maurice Simon, (Londres, 1961), X vol., 23 cm. [Ed. : Soncino Press].

-MINORSKY, V., « Vīs-u-Rāmīn (III) »,
in : **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, vol. 16, n°1, 1954, [Cambridge University Press on behalf of School of Oriental and African Studies], pp. 91 et 92.

-MINORSKY, V., « Vīs-u-Rāmīn (IV) »,
in : **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, vol. 25, n°1, 1962, [Cambridge University Press on behalf of School of Oriental and African Studies], pp. 275 à 286.

-MINORSKY, V., « Vīs-u-Rāmīn, a Parthian Romance (Conclusion) »,
in : **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, vol. 12, n°1, 1947, [Cambridge University Press on behalf of School of Oriental and African Studies], pp. 20 à 35.

-MINORSKY, V., « Vīs-u-Rāmīn, a Parthian Romance (Continued) »,
in : **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, vol. 11, n°4, 1946, [Cambridge University Press on behalf of School of Oriental and African Studies], pp. 741 à 763.

-**The Mishnah**, traduite de l'hébreu en anglais avec introduction et notes par Herbert Danby, (Londres, 1933 et 1964), XXXII + 844 pp., 22 cm. [Ed. : Oxford University Press].

-MITCHELL, T. C., « An Assyrian Stringed Instrument »,
in : **Music and Civilisation**, in coll. : « The British Museum Yearbook », n°4, (Londres, 1980), 248 pp., 25 cm. [Ed. : British Museum Publications Ltd], pp. 33 à 42.

-MOÏSE DE KHORENE, **Histoire de l'Arménie**, Nouvelle traduction de l'arménien classique par Annie et Jean-Pierre Mahé (d'après Victor Langlois) avec une

introduction et des notes, in coll. : « NRF, L'Aube des Peuples », (Paris, 1993), 456 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-MOLE, M., « La Danse Extatique en Islam »,
in : **Les Danses Sacrées**, in coll. : « Sources Orientales », n°6, (Paris, 1963), 496 pp., 19 cm. [Ed. : Seuil], pp. 145 à 280.

-MOLINO, J., « Fait Musical et Sémiologie de la Musique »,
in : **Musique en Jeu**, n°17, « De la sémiologie à la Sémantique Musicales », janvier 1975, [Editions du Seuil], pp. 37 à 62.

-MOLINO, J. et NATTIEZ, J.-J., « Typologies et Universaux »,
in : **Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e Siècle**, éd. : J.-J. Nattiez (directeur), M. Bent, R. Dalmonte et M. Baroni (collaborateurs), vol. 5 « L'unité de la Musique », (Arles, 2007), 1264 pp., 21 cm. [Ed. : Actes Sud / Cité de la Musique], pp. 337 à 396.

-MONLOUBOU, L., « Les Psaumes »,
in : AUNEAU, J., (responsable) **Les psaumes et les Autres Ecrits**, in coll. : « Petite Bibliothèque des Sciences Bibliques, Ancien Testament », n°5, (Paris, 1990), 480 pp., 21 cm. [Ed. : Desclée], pp. 15 à 87.

-MONMOUTH, G. de, **La Vie de Merlin**, traduit du latin par Isabelle Jourdan, in coll. : « Micro-Climats », n°47, (Castelnau-Le-Rez, 1996), 96 pp., 20 cm. [Ed. : Climats].

-MONTAGU, J., « One fo Tutankhamon's Trumpet »,
in : **The Galpin Society Journal**, vol. 29, mai 1976, [Galpin Society], pp. 115 à 117.

-MOORE, G. F., « Συμφωνία not a Bagpipe »,
in : **Journal of Biblical Literature**, vol. 24, n°2, 1905, [Society of Biblical Literature], pp. 165 à 175.

-MOREAU, A., « Initiation en Grèce Antique »,
in : **Dialogues d'Histoire Ancienne**, vol. 18, n°1, 1992, [Institut des Sciences et des Techniques de l'Antiquité, Université de Franche-Comté], pp. 191 à 244.

-MÜLLER, M., **Mythologie Comparée**, édition établie, présentée et annotée par Pierre Brunel, in coll. : « Bouquins », (Paris, 2002), XXXVIII + 884 pp., 20 cm. [Ed. : Robert Laffont].

-MURRAY, S. C., « The Christian Orpheus »,
in : **Cahiers Archéologiques, Fin de l'Antiquité et Moyen Age**, éd. : A. Grabar et J. Hubert, vol. XXVI, 1977, [Paris, Editions A. & J. Picard], pp. 19 à 27.

-**Le Mythe de Tristan et Iseut**, adaptation de Michel Cazenave, présentation de Marie-Noëlle Toury, in coll. : « GF », n°1133, (Paris, 1985, 1994 et 2000), XXXVI + 318 pp., 18 cm. [Ed. : Flammarion].

-NAGY, G., **Le Meilleur des Achéens, La Fabrique du Héros dans la Poésie Grecque Archaïque**, traduit de l'anglais par Jeanne Carlier et Nicole LORaux, préface de Nicole LORaux, in coll. : « Des Travaux », (Paris, 1994), 448 pp., 21 cm. [Ed. : Editions du Seuil].

-NATTIEZ, J.-J., « Analyse Musicale et Sémiologie, le Structuralisme de Lévi-Strauss »,
in : **Musique en Jeu**, n°12, « Autour de Lévi-Strauss », octobre 1973, [Editions du Seuil], pp. 59 à 79.

-NATTIEZ, J.-J., « « Fugue » Littéraire et « Récit » Musical: du bon Usage des Métaphores »,
in : **Littérature et Musique dans la France Contemporaine**, Actes du Colloque des 20-22 Mars 1999 en Sorbonne, textes réunis par Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistonne, (Strasbourg, 2001), 336 pp., 24 cm. [Ed. : Presses Universitaires de Strasbourg], pp. 41 à 52.

-NATTIEZ, J.-J., **Lévi-Strauss Musicien, Essai sur la Tentation Homologique**, (Arles, 2008), 248 pp., 22 cm. [Ed. : Actes Sud].

-NATTIEZ, J.-J., « Pluralité et Diversité du Savoir Musical »,
in : **Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e Siècle**, éd. : J.-J. Nattiez (directeur), M. Bent, R. Dalmonte et M. Baroni (collaborateurs), vol. 2 « Les Savoirs Musicaux », (Arles, 2004), 1248 pp., 21 cm. [Ed. : Actes Sud / Cité de la Musique], pp. 17 à 44.

-NAUDOU, J., « L'Analyse Ternaire de la Nature dans la Pensée Indienne »,
in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. CXCVII, fasc. 1, 1980, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 7 à 26.

-NERVAL, G. de, **Les Filles du Feu – Les Chimères**, chronologie et préface de Léon Cellier, (Paris, 1965), 252 pp., 18 cm. [Ed. : Garnier-Flammarion].

-NERVAL, G. de, **Voyage en Orient**, révision du texte et introduction par Henri Clouard, in coll. : « Le Livre du Divan », (Paris, 1927), III t., XXIV + 410 + 456 + 388 pp., 16 cm. [Ed. : Le Divan].

-NETTL, B., **Theory and Method in Ethnomusicology**, (Londres, 1964), XIV + 306 pp. [Ed. : The Free Press of Glencoe, Collier Macmillan Limited, New York].

-**The New Grove Dictionary of Musical Instruments**, éd. : Stanley Sadie, (Londres, New York, 1984), 3 vol., 25 cm. [Ed. : Macmillan Press Limited et Grove's Dictionaries of Music Inc.]

-NICCOLI, O., **I Sacerdoti, i Guerrieri, i Contadini, Storia di un'immagine della società**, (Turin, 1979), XXIV + 160 pp. + XXXII pl. ill. NB. [Ed. : Giulio Einaudi editore s.p.a.].

-NIETZSCHE, F., **Ainsi Parlait Zarathoustra**, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac,

in coll. : « *nrf*, Œuvres Philosophiques Complètes », t. VI, (Paris, 1971), 456 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-NORTH, R., « The Cain Music »,
in : **Journal of Biblical Literature**, vol. LXXXIII, 1964, [Philadelphia, Pennsylvania], pp. 373 à 389.

-NOTH, M., **Histoire d'Israël**, édition française revue par l'auteur, in coll. : « Bibliothèque Historique », (Paris, 1954), 480 pp., 22 cm. [Ed. : Payot].

-NOUGAYROL, J., « La Religion Babylonienne »,
in : **Histoire des Religions**, dir. : Henri-Charles Puech, in coll. : « Folio Essais », n°330, (Paris, 1970 et Février 2003), t. 1, vol. 1, 18 cm. [Ed. : Gallimard], pp. 203 à 249.

-**La Nouvelle Bible Segond**, édition d'étude, (Villiers-le-Bel, 2002), 1894 pp. + 4 cartes en couleurs, + 2 photographies satellite en couleurs, 24 cm. [Ed. : Alliance Biblique Universelle].

-NUTT, A., « Mabinogion Studies »,
in : **The Folk-Lore Record**, vol. 5, 1882, [Taylor & Francis, Ltd. on behalf of Folklore Enterprises, Ltd.], pp. 1 à 32.

-Ó CATHASAIGH, T., « Irish Literature: Saga »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 6, pp. 544 à 549.

-Ó NÉILL, P. P., « Brigit (Brigid), St. »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1982-1991), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 2, pp. 376 et 377.

-OINAS, F. J., « Shamanistic Components in the Kalevala »,
in : FERNANDEZ-VEST, J., **Kalevala et Traditions Orales du Monde**, in coll. : « Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique », Paris, 18-22 Mars 1985, (Paris, 1987), 596 pp., 24 cm. [Ed. : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique], pp. 39 à 52.

-ORAMO, I., « Finnland »,
in : **Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik**, fondée par Friedrich Blume, dir. : Ludwig Finscher, 2^e édition, (Bâle, Londres, New York, Prague, Metzler, Stuttgart, Weimar, 1995), 20 vol., 28 cm. [Ed. : Bärenreiter Kassel], "Sachteil" 3, col. 488 à 509.

-OVIDE, **L'Art d'Aimer**, texte établi et traduit par Henri Bornecque, 8^e tirage revu et corrigé par Ph. Heuzé, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, (Paris, 1994), XIV + 96 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-OVIDE, **Les Fastes**, texte établi, traduit et commenté par Robert Schilling, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association

Guillaume Budé, t. I, Livres I-III, (Paris, 1992), LXIX + 176 pp. + calendrier, t. II, Livres IV-VI, (Paris, 1993), 274 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-OVIDE, **Les Métamorphoses**, texte établi et traduit par Georges Lafaye, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, (Paris, 1965-1969), III t., XXXIV + 468 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-PAGE, C., « Music and Chilvaric Fiction in France, 1150-1300 »,
in : **Proceedings of the Royal Musical Association**, vol. 111, 1984 – 1985,
[Oxford University Press on behalf of the Royal Musical Association], pp. 1 à 27.

-PANUM, H., « Harfe und Lyra im alten Nordeuropa »,
in : **Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft**, 7. Jahrg., H. 1,
1905, [Franz Steiner Verlag], pp. 1 à 40.

-PARADIS, F., « Tristan et Yseut »,
in : **Dictionnaire du Moyen Âge**, dir. : Claude Gauvard, Alain de Libera et
Michel Zink, in coll. : « Quadrige », (Paris, 2002), LII + 1548 pp., 19 cm. [Ed. :
Presses Universitaires de France], pp. 1409 et 1410.

-PASINI, F., « Prolégomènes à une Etude sur les Sources de l'Histoire Musicale de
l'Ancienne Egypte »,
in : **Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft**, 9. Jahrg., H. 1,
Octobre – Décembre 1907, [Franz Steiner Verlag], pp. 51 à 62.

-PASTRE, J.-M., « Gottfried von Strassburg, fin XIII^e s. »,
in : **Dictionnaire du Moyen Âge**, dir. : Claude Gauvard, Alain de Libera et
Michel Zink, in coll. : « Quadrige », (Paris, 2002), LII + 1548 pp., 19 cm. [Ed. :
Presses Universitaires de France], pp. 599 et 600.

-**Patrologiae Graece ad Opera Sancti Basilii Magni**, éd. : J.P. Migne, vol. XXX,
(Turnhout), [Ed. : Typographi Brepols Editores Pontificii].

-PAULSON, I., « Les Religions des Peuples Finnois »,
in : PAULSON, I., HULTKRANTZ, Å. et JETTMAR, K., **Les Religions
Arctiques et Finnoises, Sibériens – Finnois – Lapons – Esquimaux**, traduit de
l'allemand par L. Jospin, in coll. : « Bibliothèque Historique, Les Religions de
l'Humanité », (Paris, 1965), 400 pp., 22 cm. [Ed. : Payot], pp. 145 à 265.

-PAUSANIAS, **Description de la Grèce**, texte établi par Michel Casevitz, traduit
par Jean Pouilloux et commenté par Anne Jacquemin, in coll. : « Collection des
Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, t.
VI : Livre VI : « L'Elide (II) », (Paris, 2002), XXXIX + 354 pp., 19 cm. [Ed. : Les
Belles Lettres].

-PEATE, I. C., « Welsh Musical Instruments »,
in : **Man**, vol. 47, Février 1947, [Royal Anthropology Institute of Great
Britain and Ireland], pp. 21 à 25.

- PERENNEC, R., « Eilhart d'Oberg, Tristan, Notice »,
in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, dir. :
Christiane Marchello-Nizia, in coll. : « La Pléiade », (Paris, 1995), LX + 1732 pp.,
18 cm. [Ed. : NRF, Gallimard], pp. 1359 à 1371.
- PERETZ, Y., « Musical Instruments of the Bedouins in Northern Israel »,
in : **Israel – Land and Nature**, vol 6, n°1, 1980, [Tel Aviv], pp. 22 à 27.
- PERSIGOUT, J.-P., **Dictionnaire de Mythologie Celtique, Dieux et Héros**, in
coll. : « Gnose », (Paris, 1985), 216 pp., 20 cm. [Ed. : Editions du Rocher].
- PHILON D'ALEXANDRIE, **De Posteritate Caini**, introduction, traduction et notes
de R. Arnaldez, in coll. : « Les Œuvres de Philon d'Alexandrie », publiées sous le
patronage de l'Université de Lyon, n°6, (Paris, 1972), 160 pp., 19 cm. [Ed. : Les
Editions du Cerf].
- PHILON, (PSEUDO-PHILON), **Les Antiquités Bibliques**, introduction et texte
critiques par D. J. Harrington, traduction par J. Cazeaux, in coll. : « Sources
Chrétiennes », t. I, (Paris, 1976), 392 pp., 19 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf].
- PHILONENKO, M., « *David Humilis et Simplex*, L'Interprétation Essénienne d'un
Personnage Biblique et son Iconographie »,
in : **Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et des
Belles Lettres**, séances de l'année 1977, juillet-octobre, [fasc. à part aux Editions
Klincksieck, Février 1978], pp. 536 à 548.
- PHILONENKO, M., « David-Orphée sur une Mosaïque de Gaza »,
in : **Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses**, 1967, vol. 47,
[Association des Publications de la Faculté de Théologie Protestante de l'Université
de Strasbourg, CNRS, PUF, Paris], pp. 355 à 357.
- PHILONENKO, M., « L'Histoire du Roi David dans l'Art Byzantin, Nouvel
Examen des Plats de Chypre »,
in : **Les Pays du Nord et Byzance (Scandinavie et Byzance), Actes du
Colloque Nordique et International de byzantinologie tenu à Upsal 20-22 Avril
1979**, rédigés par R. Zeitler, in coll. : « Acta Universitatis Upsaliensis Figura », Nova
Series 19, (Uppsala, 1981), 488 pp., 27 cm. [Ed. : Almqvist & Wiksell International,
Stockholm, Suède], pp. 353 à 357.
- PHILONENKO, M., « L'Origine Essénienne des Cinq Psaumes Syriaques de
David »,
in : **Semitica**, 1959, vol. IX, [Institut d'Etudes Sémitiques de l'Université de
Paris, CNRS, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve], pp. 35 à 48.
- PHILONENKO, M., « Prudence et le *Psaume 151 (Dittochaeon XIX)* »,
in : **Cahiers de Biblia Patristica**, vol. 4, 1993, [Centre d'analyse et de
documentation patristique, Strasbourg], pp. 291 à 296.
- PHILONENKO, M., « Une Tradition Essénienne dans le Coran »,
in : **Revue de l'Histoire des Religions**, Annales du Musée Guimet, 1966, t.

170, 85^{ème} année, [PUF, Paris], pp. 143 à 157.

-PHILOSTRATUS, **Imagines**, texte traduit en anglais par A. Fairbanks, (Londres et New York, 1931), XXXII + 430 + 9 pp., 16 cm. [Ed. : William Heinemann LTD et G. P. Putnam's Sons].

-PICCALUGA, G., « Binding », traduction de Roger DeGaris,
in : **Encyclopedia of Religion**, éd. : L. Jones, 2^e édition, (Detroit, New York, San Francisco, San Diego, New Haven, Waterville, Londres, Munich, 2005), 15 vol., 28 cm. [Ed. : Thomson Gale, Thomson Corporation], vol. 2, pp. 937 à 939.

-PINCHERLE, M., « La Harpe. Des Origines au Commencement du Dix-Septième Siècle »,

in : **Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire**, fondée par A. Lavignac et L. de la Laurencie, 2^{ème} partie : Technique – Esthétique – Pédagogie, vol. 3 : Technique instrumentale : instruments à vent, instruments à percussion, instruments à cordes, instruments automatiques, (Paris, 1927), 29 cm. [Ed. : Librairie Delagrave], pp. 1892 à 1927.

-PINDARE, **Pythiques**, texte établi et traduit par Aimé Puech, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, t. II, (Paris, 1922), 173 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-PISANO, S., « 2 Samuel 5-8 et le Deutéronomiste : Critique Textuelle ou Critique Littéraire ? », traduction de Pietro Piffaretti,

in : **Israël Construit son Histoire, L'historiographie Deutéronomiste à la Lumière des Recherches Récentes**, éd. : Albert de Pury, Thomas Römer et Jean-Daniel Macchi, in coll. : « Le Monde de la Bible », n°34, (Genève, 1996), IV + 540 pp., 23 cm. [Ed. : Labor et Fides], pp. 237 à 263.

-PLATON, **Phédon**, in « Collection des Universités de France », in « Œuvres Complètes », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, t. IV, 1^{ère} partie, texte établi et traduit par Léon Robin, (Paris, 1926), LXXXVI + 110 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-PLATON, **Philèbe**, texte établi et traduit par Auguste Diès, in coll. : « Collection des Universités de France », in « Œuvres Complètes », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, t. IX, 2^{ème} partie, (Paris, 1941), CXV + 98 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-PLESSIS, F. (éd.), **Œuvres d'Horace**, texte latin avec un commentaire critique et explicatif des introductions et des tables par F. Plessis, P. Lejay et E. Galletier, Odes, Epodes et Chant Séculaire, (Paris, 1966), LXXVIII + 398 pp., 20 cm. [Ed. : Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim et Librairie Hachette].

-PLUMMER, C., **Bethada Náem nErenn, Lives of Irish Saints**, édité à partir des manuscrits originaux avec introduction, traduction, notes, glossaire et indexes, vol. II, Translations, Notes, Indexes, (Oxford, 1922), IV + 404 pp., 22 cm. [Ed. : Clarendon Press].

-PLUTARQUE, **Isis et Osiris**, texte établi et traduit par Christian Froidefond, in coll. : « Collection des Universités de France », in : « Œuvres Morales », t. V, 2^e partie, publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, (Paris, 1988), 364 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-POCHE, C., « Music in Ancient Arabia from Archaeological and Written Sources », in : **The Garland Encyclopedia of World Music**, vol. 6, "Europe", éd. : V. Danielson, S. Marcus et D. Reynolds, (New York, Londres, 2002), XXX + 1186 pp., 28 cm. [Ed. : Routledge], pp. 357 à 362.

-POCHE, C., « Tanbûr », in : **Dictionnaire de la Musique, Science de la Musique, Technique, Formes, Instruments**, dir. : Marc Honegger, (Paris, 1976), 2 vol., XXIV + 1114 pp., 24 cm. [Ed. : Bordas], vol. II, pp. 994 et 995.

-POPE, M. H., **Job, Introduction, Translation, and Notes**, in coll. : « The Anchor Bible », n°15, (New York, 1965), LXXXIV + 298 pp., 24 cm. [Ed. : Doubleday & Company, Inc.].

-PONT-HUMBERT, C., **Dictionnaire des Symboles, des Rites et des Croyances**, (Paris, 1995), 436 pp., 24 cm. [Ed. : Jean-Claude Lattès].

-POUDERON, B., « Théophile d'Antioche, II^e s. apr. J.-C. », in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadrige, Presses Universitaires de France], p. 2180.

-POUPARD, P., **Les Religions**, 9^e édition mise à jour, in coll. : « Que sais-je ? », n°9, (Paris, 1987 et 2004), 128 + 8 pp., 18 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-PRIGENT, P., « Orphée dans l'Iconographie Chrétienne », in : **Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuse**, 1984, vol. 64, [Faculté de Théologie Protestante de l'Université de Strasbourg, CNRS, PUF, Paris], pp. 205 à 221.

-PROPP, V., **Morphologie du Conte, suivi de Les Transformations des Contes Merveilleux** et de E. Méléntinski, **L'Etude Structurale et Typologique du Conte**, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, in coll. : « Points, Poétique », n°12, (Paris, 1965 et 1970), 256 pp., 18 cm. [Ed. : Seuil].

-PUJOL, E., « La Guitare », in : **Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire**, fondée par A. Lavignac et L. de la Laurencie, 2^{ème} partie : Technique – Esthétique – Pédagogie, vol. 3 : Technique instrumentale : instruments à vent, instruments à percussion, instruments à cordes, instruments automatiques, (Paris, 1927), 29 cm. [Ed. : Librairie Delagrave], pp. 1997 à 2035.

-PUHVEL, M., « Songs of Creation among the Fenno-Ugrians around the Baltic », in : **Folklore**, vol. 82, n°1, printemps 1971, [Taylor & Francis, Ltd. on behalf

of Folklore Enterprises, Ltd.], pp. 1 à 24.

-PULVER, J., « The Music of Ancient Egypt »,
in : **Proceedings of the Musical Association**, 48^e session, 1921-1922,
[Oxford University Press], pp. 29 à 55.

-**Les Quatre Branches du *Mabinogi* et Autres Contes Gallois du Moyen Âge**,
traduit du moyen gallois, présenté et annoté par Pierre-Yves Lambert, in coll. :
« NRF, L'Aube des Peuples », (Paris, 1993), 424 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-QURESHI, R. B., « Islamic Music in an Indian Environment: The Shi'a Majlis »,
in : **Ethnomusicology**, vol. 25, n°1, Janvier 1981, [Society for
Ethnomusicology], pp. 41 à 71.

-RABINOWITZ, I., « The Alleged Orphism of 11 Q PSS 28 3-12 »,
in : **Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft**, 1964, vol. 76, [Ed. :
Berlin, Verlag von Alfred Töpelmann], pp. 193 à 200 (suivi du « Responsum » de J.
A. Sanders).

-RADCLIFFE-BROWN, A. R., **Structure and Function in Primitive Society**, 3^e
édition, avant-propos d'E. E. Evans-Pritchard et F. Eggan, (Londres, 1952 et 1959),
VIII + 220 pp., 22 cm. [Ed. : Cohen & West Ltd].

-RASHID, S. A., **Mesopotamien**, in coll. : « Musikgeschichte in Bildern », vol. II
"Musik des Altertums", fasc. 2, (Leipzig, 1984), 184 pp., 34 cm. [Ed. : VEB
Deutscher Verlag für Musik].

-REES, A. et B., **Celtic Heritage, Ancient Tradition in Ireland and Wales**,
(Londres, Bristol, 1961), 428 pp., 22 cm. [Ed. : Thames and Hudson].

-REES, B., « Georges Dumézil et les Traditions Celtiques »,
in : **Cahiers pour un Temps, Georges Dumézil**, (Paris, 1981), 352 pp., 24
cm. [Ed. : Centre Georges Pompidou / Pandora Editions], pp. 271 à 282, traduit par
Henri Clermont.

-RENDTORFF, R., **Introduction à l'Ancien Testament**, traduit de l'allemand par
F. Smyth et H. Winkler, in coll. : « Initiations Bibliques », (Paris, 1989 et 1996), 528
pp., 22 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf].

-RENDTORFF, R., « The Psalms of David : David in the Psalms »,
in : **The Book of Psalms, Composition and Reception**, éd. : P. W. Flint et P.
D. Miller Jr., avec A. Brunell et R. Roberts, in coll. : « Supplements to Vetus
Testamentum », (Leiden, Boston, 2005), XX + 684 pp., 24 cm. [Ed. : Brill], pp. 53 à
64.

-RENFREW, C., **L'Enigme Indo-Européenne, Archéologie et Langage**, traduit de
l'anglais par Michèle Miech-Chatenay, in coll. : « Histoires », (Paris, 1990), 406 pp.,
22 cm. [Ed. : Flammarion, première édition en 1987 chez Jonathan Cape Ltd,
Londres].

-RESTANI, D., « Les Mythes de la Musique dans la Grèce Antique », traduction de Catherine Delaruelle,

in : **Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e Siècle**, éd. : J.-J. Nattiez (directeur), M. Bent, R. Dalmonte et M. Baroni (collaborateurs), vol. 3 « Musiques et Cultures », (Arles, 2005), 1168 pp., 21 cm. [Ed. : Actes Sud / Cité de la Musique], pp. 163 à 181.

-REVERMANN, M., « The Text of Iliad 18.603-6 and the Presence of an ἀοιδός on the Shield of Achilles »,

in : **The Classical Quarterly**, New Series, vol. 48, n°1, 1998, [Cambridge University Press on behalf of the Classical Association], pp. 19 à 38.

-REYMOND, P., **Dictionnaire d'Hébreu et d'Araméen Biblique**, (Paris, 1998), 450 pp., 27 cm. [Ed. : Le Cerf, Société Biblique Française].

-REZNIKOFF, I., « The Orphic and Sound Dimension in the Kalevala »,

in : FERNANDEZ-VEST, J., **Kalevala et Traditions Orales du Monde**, in coll. : « Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique », Paris, 18-22 Mars 1985, (Paris, 1987), 596 pp., 24 cm. [Ed. : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique], pp. 253 à 266.

-RICŒUR, P., « Myth: Myth and History »,

in : **Encyclopedia of Religion**, éd. : L. Jones, 2^e édition, (Detroit, New York, San Francisco, San Diego, New Haven, Waterville, Londres, Munich, 2005), 15 vol., 28 cm. [Ed. : Thomson Gale, Thomson Corporation], vol. 9, pp. 6271 à 6380 (texte de la première édition de 1987, bibliographie mise à jour).

-RICŒUR, P., « Structure et Herméneutique »,

in : **Esprit**, 31^e année, n°322, Novembre 1963, [Paris], pp. 596 à 627.

-ROBSON, J. (introduction, traduction et notes) et FARMER, H. G. (notes sur les instruments), « The Kitāb al-malāhī of Abū Ṭālib Al-Mufaḍḍal ibn Salama »,

in : **The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland**, Janvier 1938, [Londres, Royal Asiatic Society], pp. 231 à 249.

-RODDAZ, J.-M., « Actium »,

in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadrige, Presses Universitaires de France], p. 17.

-ROESSLI, J.-M., « Convergence et Divergence dans l'Interprétation du Mythe d'Orphée. De Clément d'Alexandrie à Eusèbe de Césarée »,

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 219, fasc. 4, 2002, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 503 à 513.

-ROESSLI, J.-M., « Orphée aux Catacombes »,

in : **Archivum Bobiense, Rivista degli Archivi Storici Bobiensi**, vol. XXV, 2003, « Liber de arca domni Atalani », a trent'anni dalla fondazione degli archivi Storici Bobiensi 1973-2003, [Associazione Culturale Amici di *Archivum Bobiense*, Bobbio Italy], pp. 79 à 133.

- RÖMER, T., « La Formation du Pentateuque : Histoire de la Recherche »,
in : **Introduction à l'Ancien Testament**, éd. : Thomas Römer, Jean-Daniel Macchi et Christophe Nihan, in coll. : « Le Monde de la Bible », n°49, (Genève, 2004), 720 pp., 23 cm. [Ed. : Labor et Fides], pp. 67 à 84.
- RÖMER, T. et PURY, A. de, « L'Historiographie Deutéronomiste (HD), Histoire de la Recherche et Enjeux du Débat »,
in : **Israël Construit son Histoire, L'historiographie Deutéronomiste à la Lumière des Recherches Récentes**, éd. : Albert de Pury, Thomas Römer et Jean-Daniel Macchi, in coll. : « Le Monde de la Bible », n°34, (Genève, 1996), IV + 540 pp., 23 cm. [Ed. : Labor et Fides], pp. 9 à 120.
- ROTH, G., **La Geste de Cúchulainn, Le Héros de l'Ulster, d'après les anciens textes irlandais**, 3^e édition, in coll. : « Epopées et Légendes », (Paris, 1927), XII + 184 pp., 19 cm. [Ed. : L'Édition d'Art].
- ROWELL, L., « Paradigms for a Comparative Mythology of Music »,
in : **Journal of the Indian Musicological Society**, vol. XVII, 1987, [Baroda Indian Musicological Society], pp. 14 à 29.
- SACHS, C., « The Mystery of the Babylonian Notation »,
in : **The Musical Quarterly**, vol. 27, n°1, janvier 1941, [Oxford University Press], pp. 62 à 69.
- Sagas Islandaises**, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, in coll. : « La Pléiade », (Paris, 1987), LXX + 1994 pp., 18 cm. [Ed. : NRF, Gallimard].
- SAHA, H., « De Nouveaux Enjeux pour la Musique Kalevaléenne », traduction de J. Fernandez-Vest,
in : FERNANDEZ-VEST, J., **Kalevala et Traditions Orales du Monde**, in coll. : « Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique », Paris, 18-22 Mars 1985, (Paris, 1987), 596 pp., 24 cm. [Ed. : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique], pp. 335 à 340.
- SAINT-ARNAUD, I., « Psaumes. II. Le Psautier »,
in : **Supplément au Dictionnaire de la Bible**, (Paris, 1973), t. IX, 27 cm. [Ed. : Librairie Letouzey et Ané], col. 125 à 214.
- SALOUSTIOS, **Des Dieux et du Monde**, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, texte établi et traduit par Gabriel Rochefort, (Paris, 1960), L + 62 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].
- SANDERS, J. A., « Ps. 151 in 11 Q Pss »,
in : **Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft**, 1963, vol. 75, [Ed. : Berlin, Verlag von Alfred Töpelmann], pp. 73 à 86.
- SANDERS, J. A., **The Psalms Scroll of Qumrân Cave 11 (11 Q Ps^a)**, in coll. : « Discoveries in the Judean Desert of Jordan », vol. IV, (Oxford, 1965), XII + 100

pp. + XVII pl. ill. NB, 32 cm. [Ed. : Clarendon Press, American Schools of Oriental Research, Palestine Archaeological Museum].

-SANDERS, J. A., « The Scroll of Psalms (11 QPss) from Cave 11: A Preliminary Report »,

in : **Bulletin of the American Schools of Oriental Research**, n°165, Février 1962, [Jérusalem, Bagdad], pp. 11 à 15.

-SÁROSI, B., « Gypsy Music »,

in : **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, éd. : Stanley Sadie, (Londres, Washington, DC, Hong Kong, 1980), 20 vol., 25 cm. [Ed. : Macmillan Publishers Limited], vol. 7, pp. 864 à 870.

-SÁROSI, B., « The Music of Ethiopian Peoples »,

in : **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, t. 9, fasc. 1/2, 1967, [Akadémiai Kiadó], pp. 9 à 20.

-SAUZEAU, P. et A., « Les Chevaux Colorés de l'« Apocalypse », I : L'Apocalypse de Jean, Zacharie et les Traditions de l'Iran »,

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. CCXII, fasc. 3, 1995, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 259 à 298.

-SAUZEAU, P. et A., « Le Symbolisme des Métaux et le Mythe des Races Métalliques »,

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 219, fasc. 3, 2002, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 259 à 297.

-SAWA, G. D., « Musical Instruments, Middle Eastern »,

in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1988), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 8, pp. 610 à 613.

-SAXO GRAMMATICUS, **La Geste des Danois, *Gesta Danorum*, Livres I-IX**, traduit du latin par Jean-Pierre Troadec et présenté par François-Xavier Dillmann, in coll. : « NRF, L'Aube des Peuples », (Paris, 1995), 448 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-SCHAEFFNER, A., **Origine des Instruments de Musique, Introduction Ethnologique à l'Histoire de la Musique Instrumentale**, 2^e édition, (Paris, La Haye, New York, 1968 et 1980), 428 pp., 22 cm. [Ed. : Mouton Editeur et Maison des Sciences de l'Homme].

-SCHMID, B., « Musikinstrumente »,

in : **Neues Bibel-Lexikon**, (dirigé par Manfred Görg et Bernard Lang), (Zürich, Dusseldorf, 1991, 1995 et 2001), 3 vol., 27 cm. [Ed. : Benziger], t. II, col. 855 à 858.

-SCHNEIDER, M., « Primitive Music »,

in : **Ancient and Oriental Music**, dir. : E. Wellesz, in coll. : « New Oxford History of Music », n°1, (Londres, New York, Toronto, 1957), XXV + 532 pp. + XVI pl. ill. NB, 25 cm. [Ed. : Oxford University Press], pp. 1 à 82.

-SCHNEIDER, M., « Le Rôle de la Musique dans la Mythologie et les Rites des Civilisations non Européennes »,

in : **Histoire de la Musique**, dir. : Roland Manuel, in coll. : « Folio Essais », (Paris, 1960 et Mars 2001), 18 cm. [Ed. : Gallimard], t. 1, vol. 1, pp. 131 à 214.

-SCHOENBERG, A., **Le Style et l'Idée**, écrits réunis par Leonard Stein, traduits de l'anglais par Christiane de Lisle, (titre original : *Style and Idea*, Belmont Music Publishers et Faber & Faber Limited), (Paris, 1977 et 2002), XII + 420 pp., 24 cm. [Ed. : Editions Buchet/Chastel].

-SCHOEPPERLE, G., **Tristan and Isolt, A Study of the Sources of the Romance**, 2^e édition élargie par Roger Sherman Loomis, (New York, 1960), 2 vol., XV + 618 pp., 23 cm., [Ed. : Burt Franklin].

-SCHUOL, M., « Vorderasien. A. Kleinasien und Nordsyrien »,

in : **Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik**, fondée par Friedrich Blume, dir. : Ludwig Finscher, 2^e édition, (Bâle, Londres, New York, Prague, Metzler, Stuttgart, Weimar, 1998), 20 vol., 28 cm. [Ed. : Bärenreiter Kassel], "Sachteil" 9, col. 1766 à 1790.

-SCHWARTZ, H., « Sacred Time »,

in : **Encyclopedia of Religion**, éd. : L. Jones, 2^e édition, (Detroit, New York, San Francisco, San Diego, New Haven, Waterville, Londres, Munich, 2005), 15 vol., 28 cm. [Ed. : Thomson Gale, Thomson Corporation], vol. 12, pp. 7986 à 7997.

-SEIDEL, H., « Musik und Religion. I. Altes und Neues Testament »,

in : **Theologische Realenzyklopädie**, (Berlin, New York, 1994), 25 cm. [Ed. : Walter de Gruyter], vol. XXIII, pp. 441 à 446.

-SEIDEL, H., « Ps. 150 und die Gottesdienstmusik in Altisrael »,

in : **Nederlands Theologisch Tijdschrift**, 35^e année, fasc. 2, Avril 1981, [Facultés Royales de Théologie de Leiden, Groningen et Utrecht, Université d'Amsterdam, Bøekencentrum 's-Gravenhage], pp. 89 à 100.

-**Sepher ha-Zohar (Le Livre de la Splendeur), Doctrine Esotérique des Israélites**, traduit pour la première fois sur le texte chaldaïque et accompagné de notes par Jean de Pauly, Œuvre posthume entièrement revue, corrigée et complétée par Emile Lafuma-Giraud, t. I, (Paris, 1906), f + 570 pp., 24 cm. ; t. II, (Paris, 1907), 746 pp., 25 cm. ; t. III, (Paris, 1908), 496 pp., 25 cm. ; t. IV, (Paris, 1909), 326 pp., 25 cm. ; t. V, (Paris, 1909), 614 pp., 25 cm. ; t. VI (1^{er}), (Paris, 1911), 472 pp., 25 cm. [Ed. : Ernest Leroux].

-**Septuaginta, Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes edidit Alfred Rahlfs**, (Stuttgart, 1935 et 1979), LXXX + 1184 + 950 pp., 19 cm. [Ed. : Deutsche Bibelgesellschaft].

-SERGENT, B., « Arc »,

in : **Mètis, Revue d'Anthropologie du Monde Grec Ancien**, Philologie, Histoire, Archéologie, vol. VI, fasc. 1-2, 1991, [Paris, Athènes], pp.223 à 252.

- SERGENT, B., **Celtes et Grecs, I. Le Livre des Héros**, in coll. : « Bibliothèque Scientifique Payot », publié avec le concours du Centre National du Livre, (Paris, 1999), 344 pp., 23 cm. [Ed. : Payot et Rivages].
- SERGENT, B., « Celto-Hellenica II: Cúchulainn et Bellerophon »,
in : **Ollodagos, Actes de la Société Belge d'Etudes Celtiques** (Akten van het Belgische Genootschap voor Keltische Studies), vol. III. 3, 1992, [Bruxelles], pp. 151 à 184.
- SERGENT, B., « Celto-Hellenica III : Achille et Cúchulainn »,
in : **Ollodagos, Actes de la Société Belge d'Etudes Celtiques** (Akten van het Belgische Genootschap voor Keltische Studies), vol. IV. 2, 1992, [Bruxelles], pp. 127 à 280 (tiré à part).
- SERGENT, B., « Celto-Hellenica VI : Hermès et Óengus »,
in : **Comparatisme, Mythologies, Langages, en Hommage à Claude Lévi-Strauss**, éd. : C. Vielle, P. Swiggers et G. Jucquois, in coll. : « Bibliothèque des Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain », n°73, (Louvain-La-Neuve, 1994), 466 pp., 24 cm. [Ed. : Peeters], pp. 185 à 236.
- SERGENT, B., **Les Indo-Européens, Histoire, Langues, Mythes**, in coll. : « Bibliothèque Scientifique Payot », publié avec le concours du Centre National du Livre, (Paris, 1995), 540 pp., 23 cm. [Ed. : Payot et Rivages].
- SERGENT, B., **Le Livre des Dieux, Celtes et Grecs, II**, (Paris, 2004), 800 pp., 23 cm. [Ed. : Payot et Rivages].
- SERGENT, B., **Lug et Apollon**, in coll. : « Mémoires de la Société Belge d'Etudes Celtiques », n°3, (Bruxelles, 1995), 180 pp., 30 cm. [Ed. : Ollodagos, Société Belge d'Etudes Celtiques ; Belgische Genootschap voor Keltische Studies].
- SERGENT, B., « Merlin et Zarathuštra »,
in : **Ollodagos, Actes de la Société Belge d'Etudes Celtiques** (Akten van het Belgische Genootschap voor Keltische Studies), vol. XIX.1, 2005, [Bruxelles], pp. 7 à 50 (tiré à part).
- SERGENT, B., « Panthéons Hittites Trifonctionnels »,
in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. CC, fasc. 2, 1983, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 131 à 153.
- SERGENT, B., « La représentation Spartiate de la Royauté »,
in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. 189, fasc. 1, 1976, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 3 à 52.
- SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne, I De Mycènes aux Tragiques**, (Paris, 1998), 460 pp., 24 cm. [Ed. : Economica].
- SERGENT, B., « Les Troupes de Jeunes Hommes et l'Expansion Indo-Européenne »,

in : **Dialogues d'Histoire Ancienne**, vol. 29, n°2, 2003, [Institut des Sciences et des Techniques de l'Antiquité, Université de Franche-Comté], pp. 9 à 27.

-SHILOAH, A., « Judaïsme et Islam : Les Monothéismes face à la Musique », traduction de Marie-Stella Pâris,

in : **Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e Siècle**, éd. : J.-J. Nattiez (directeur), M. Bent, R. Dalmonte et M. Baroni (collaborateurs), vol. 3 « Musiques et Cultures », (Arles, 2005), 1168 pp., 21 cm. [Ed. : Actes Sud / Cité de la Musique], pp. 358 à 385.

-SHILOAH, A., « Lamak »,

in : **Encyclopédie de l'Islam**, nouvelle édition, par C. E. Bosworth, E. van Donzel, B. Lewis, Ch. Pellat, F. Th. Dijkema et S. Nurit, (Leiden, Paris), XI vol., 26 cm. [Ed. : E. J. Brill et G.-P. Maisonneuve & Larose], vol. V, (1986), pp. 650 et 651.

-SHILOAH, A., « Music: Music and Religion in the Middle East »,

in : **Encyclopedia of Religion**, éd. : L. Jones, 2^e édition, (Detroit, New York, San Francisco, San Diego, New Haven, Waterville, Londres, Munich, 2005), 15 vol., 28 cm. [Ed. : Thomson Gale, Thomson Corporation], vol. 9, pp. 6275 à 6278.

-SHILOAH, A., « Music and Religion in Islam »,

in : **Acta Musicologica**, vol. 69, fasc. 2, Juillet-Décembre 1997, [International Musicological Society], pp. 143 à 155.

-SHILOAH, A. et TENE, R., **Music Subjects in the Zohar Texts and Indices**, in coll. : « Yuval Monograph Series », n°V, (Jerusalem, 1977), XII + XIII + 155 pp. (en hébreu, introduction en anglais), 24 cm. [Ed. : Magnes Press, Hebrew University].

-SHILOAH, A., **La Musique dans le Monde de l'Islam, Une Etude Socio-Culturelle**, traduit de l'anglais par Christian Poché, in coll. : « Les Chemins de la Musique », avec le concours du Centre National du Livre, (Scolar Press, 1995 et Paris, 2002), 416 pp. + VI planches illustrées en couleurs, 22 cm. [Ed. : Fayard].

-SHILOAH, A., « The 'ūd and the Origin of Music »,

in : SHILOAH, A., **The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture**, in coll. : « Collected Studies Series », n°CS393, (Aldershot, Hampshire / Brookfield, Vermont, 1993), X + 319 pp., 22 cm. [Ed. : Variorum- Ashgate], [chap. II, numéroté pp. 395 à 407, paru dans **Studia Orientalia Memoriae D. H. Baneth Dedicata**, Institute of Asian and African Studies, 1979, [Jérusalem]].

-SIGRIST, M., « Babylone et Babylonie »,

in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadrigue, Presses Universitaires de France], pp. 304 à 308.

-SIHVO, H., « Art from the Kalevala »,

in : FERNANDEZ-VEST, J., **Kalevala et Traditions Orales du Monde**, in coll. : « Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique », Paris, 18-22 Mars 1985, (Paris, 1987), 596 pp., 24 cm. [Ed. : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique], pp. 157 à 159 et planches 1 à 9.

-SIIKALA, A.-L., « Shamanism: Siberian and Inner Asian Shamanism », traduction de Susan Sinisalo,

in : **Encyclopedia of Religion**, éd. : L. Jones, 2^e édition, (Detroit, New York, San Francisco, San Diego, New Haven, Waterville, Londres, Munich, 2005), 15 vol., 28 cm. [Ed. : Thomson Gale, Thomson Corporation], vol. 12, pp. 8280 à 8287.

-SIIKALA, A.-L. et VELASCO, F. D. de, « Descent into the Underworld »,

in : **Encyclopedia of Religion**, éd. : L. Jones, 2^e édition, (Detroit, New York, San Francisco, San Diego, New Haven, Waterville, Londres, Munich, 2005), 15 vol., 28 cm. [Ed. : Thomson Gale, Thomson Corporation], vol. 12, pp. 2295 à 2300.

-SIMON, M. et BENOIT, A., **Le Judaïsme et le Christianisme Antique, d'Antiochus Epiphane à Constantin**, 5^e édition, in coll. : « Nouvelle Clio, L'Histoire et ses Problèmes », (Paris, 1968 et 1998), XVIII + 362 pp., 22 cm. [Ed. : Presses Universitaires de France].

-SIVERS, F. de, « Quelques Réflexions sur le Parallélisme dans l'Epopée Estonienne *Kalevipoeg* »,

in : FERNANDEZ-VEST, J., **Kalevala et Traditions Orales du Monde**, in coll. : « Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique », Paris, 18-22 Mars 1985, (Paris, 1987), 596 pp., 24 cm. [Ed. : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique], pp. 141 à 147.

-SKEHAN, P. W., « The Apocryphal Psalm 151 »,

in : **Catholic Biblical Quarterly**, 1963, vol. 25, [Catholic Biblical Association of America, Washington], *Miscellanea Biblica*, pp. 407 à 409.

-SLOVER, C. H., « Avalon »,

in : **Modern Philology**, vol. 28, n°4, Mai 1931, [The University of Chicago Press], pp. 395 à 399.

-SMITH, H. P., **A Critical and Exegetical Commentary on the Books of Samuel**, in coll. : « The International Critical Commentary », (New York, Edimbourg, 1899 et 1951), XL + 424 pp., 21 cm. [Ed. : T. & T. Clark et Charles Scribner's Sons].

-SMITH, M., « Psalm 151, David, Jesus, and Orpheus »,

in : **Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft**, 1981, vol. 93, [Ed. : Berlin, New York, Walter de Gruyter], pp. 247 à 253.

-SNORRI STURLUSON, **L'Edda, Récits de Mythologie Nordique**, traduit du vieil islandais, introduit et annoté par François-Xavier Dillmann, in coll. : « NRF, L'Aube des Peuples », (Paris, 1991), 236 pp. + VIII pl. ill. NB, 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-SNORRI STURLUSON, **Histoire des Rois de Norvège, Heimskringla, Première Partie, Des Origines Mythiques de la Dynastie à la Bataille de Svold**, traduit du vieil islandais, introduit et annoté par François-Xavier Dillmann, in coll. : « NRF, L'Aube des Peuples », (Paris, 2000), 718 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-SOGGIN, J. A., **Histoire d'Israël et de Juda, Introduction à l'Histoire d'Israël et**

de Juda des Origines à la Révolte de Bar Kokhba, traduit de l'italien par Corinne Bonnet, in coll. : « Le Livre et le Rouleau », n°19, (Bruxelles, 2004), 520 pp., 21 cm. [Ed. : Editions Lessius].

-SOGGIN, J. A., « “Wacholderholz” 2 Sam VI 5a gleich “Schlaghölzer”, “Klappern” ? »,
in : **Vetus Testamentum**, Quarterly published by the International Organization for the Study of the Old Testament, 1964, n°XIV, [Leiden, E. J. Brill], pp. 374 à 377.

-SOLOMON, J., « Apollo and the Lyre »,
in : **Musica e Storia**, 1993, [Fondazione Ugo e Olga Levi, Bologna, Società editrice Il Mulino], pp. 207 à 221.

-SOREL, R., « Orphisme »,
in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadrige, Presses Universitaires de France], pp. 1585 à 1588.

-SPERBER, D., **Qu'est-ce que le Structuralisme ? 3, Le Structuralisme en Anthropologie**, in coll. : « Points, Sciences Humaines », n°46, (Paris, 1968 et 1973), 128 pp., 18 cm. [Ed. : Editions du Seuil].

-SPERBER, D. et SMITH, P., « Mythologiques de Georges Dumézil »,
in : **Annales. Histoire, Sciences Sociales**, 1971, vol. 26, n°3, [Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales], pp. 559 à 586.

-SPYCKET, A., « La Musique Instrumentale Mésopotamienne »,
in : **Journal des Savants**, Fondé en 1665, Publié par l'Institut de France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Janvier-Mars 1972, [Ed. : Klincksieck, Paris], pp. 153 à 209.

-STANTON, G. R., « The Newton-St.-Loe Pavement »,
in : **The Journal of Roman Studies**, vol. 26, part 1, 1936, [Society for the Promotion of Roman Studies], pp. 43 à 46 + pl. VII à IX.

-STEPHEN HUMPHREYS, R., « Mamlūk »,
in : **Dictionary of the Middle Ages**, éd. : Joseph R. Strayer, (New York, 1988), 13 vol., 28 cm. [Ed. : Charles Scribner's Sons], vol. 8, pp. 68 et 69.

-STERN, H., « Quelques Problèmes d'Iconographie Paléochrétienne et Juive »,
in : **Cahiers Archéologiques, Fin de l'Antiquité et Moyen-Âge**, éd. : A. Grabar et J. Hubert, vol. XII, 1962, [Ed. : Imprimerie Nationale, Librairie C. Klincksieck, Paris], pp. 99 à 113.

-STERN, H., « Un Nouvel Orphée-David dans une Mosaïque du VI^e siècle »,
in : **Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres**, Séances de l'année 1970, Janvier-Mars, [Paris, Editions Klincksieck], pp. 63 à 79.

- STERN, H., « Orphée dans l'Art Paléochrétien »,
in : **Cahiers Archéologiques, Fin de l'Antiquité et Moyen-Âge**, éd. : A. Grabar et J. Hubert, vol. XXIII, 1974, [Ed. : Imprimerie Nationale, Librairie C. Klincksieck, Paris], pp. 1 à 16.
- STERN, H., « De l'Orphée Juif et Chrétien »,
in : **Cahiers Archéologiques, Fin de l'Antiquité et Moyen Age**, éd. : A. Grabar et J. Hubert, vol. XXVI, 1977, [Paris, Editions A. & J. Picard], p. 28.
- STERN, H., « The Orpheus in the Synagogue of Dura-Europos »,
in : **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, vol. 21, n°1/2, janvier-Juin 1958, [The Warburg Institute], pp. 1 à 6.
- STERCKX, C., **Eléments de Cosmogonie Celtique**, (Bruxelles, 1986), 128 pp., 24 cm. [Ed. : Editions de l'Université de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, XCVII].
- STERCKX, C., « Une Formule Païenne dans des Textes Chrétiens de l'Irlande Ancienne »,
in : **Etudes Celtiques**, vol. XIV, fasc. 1, 1974, [Ed. : Société d'édition « *Les Belles Lettres* », Paris], pp. 229 à 233.
- STOOKES, S., « Before the Conquest »,
in : **Musik & Letters**, vol. 35, n°4, Octobre 1954, [Oxford University Press], pp. 287 à 293.
- STRICKLAND, L., « The Mythological Background of Hindu Music »,
in : **The Musical Quarterly**, vol. 17, n°3, Juillet 1931, [Oxford University Press], pp. 330 à 340.
- STRUGNELL, J., « Notes on the Text and Transmission of the Apocryphal Psalms 151, 154 (= SYR. II) and 155 (= SYR. III) »,
in : **Harvard Theological Review**, vol. 59, n°3, Juillet 1966, [Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, Londres : Oxford University Press], pp. 257 à 281 + pl. ill. NB entre les pp. 272 et 273.
- SVENBRO, J., « Ton Luth, A Quoi Bon ? La Lyre et la Pierre Tombale dans la Pensée Grecque »,
in : **Mètis, Revue d'Anthropologie du Monde Grec Ancien**, Philologie, Histoire, Archéologie, vol. VII, fasc. 1-2, 1992, [Paris, Athènes], pp. 135 à 160.
- TABARI, **Les Prophètes et les Rois, De la Création à David, Extrait de la Chronique**, traduction de Hermann Zotenberg, vol. 1, in coll. : « La Petite Bibliothèque de Sindbad », (Paris, 1980), 368 pp., 19 cm. [Ed. : Editions Sindbad].
- TALL, J., « Estonia »,
in : **The Garland Encyclopedia of World Music**, vol. 8, "Europe", éd. : T. Rice, J. Porter et C. Goertzen, (New York, Londres, 2000), XL + 1146 pp., 28 cm. [Ed. : Garland Publishing, Inc., Taylor and Francis Group], pp. 491 à 498.

-TAMPERE, H., « Union of Soviet Socialist Republics, §IV, 2 : Estonia, Folk Music »,

in : **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, éd. : Stanley Sadie, (Londres, Washington, DC, Hong Kong, 1980), 20 vol., 25 cm. [Ed. : Macmillan Publishers Limited], vol. 19, pp. 358 à 360.

-TARASTI, E., **Mythe & Musique, Wagner – Sibelius – Stravinsky**, traduit de l'anglais par Damien Pousset, (Paris, 2003), 498 pp., 22 cm. [Ed. : Michel de Maule].

-**Le Targum du Pentateuque**, traduction des deux recensions palestiniennes complètes avec introduction, parallèles, notes et index par R. Le Déaut, avec la collaboration de J. Robert, in coll. : « Sources Chrétiennes », n°245, (Paris, 1978), t. I, Genèse, 472 pp., 19 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf].

-TAROT, C., **Le Symbolisme et le Sacré, Théories de la Religion**, in coll. : « Textes à l'appui / Bibliothèque du M.A.U.S.S. », (Paris, 2008), 912 pp., 24 cm. [Ed. : Editions La Découverte].

-TATLOCK, J. S. P., « Geoffrey of Monmouth's *Vita Merlini* »,
in : **Speculum**, vol. 18, n°3, Juillet 1943, [Medieval Academy of America], pp. 265 à 287.

-**Le Testament d'Abraham**, introduction, traduction du texte grec et commentaire de la recension grecque longue, suivi de la traduction des testaments d'Abraham, d'Isaac et de Jacob d'après les versions orientales par Mathias Delcor, in coll. : « Studia in Veteris Testamenti Pseudepigraphia », vol. II, (Leiden, 1973), X + 284 pp., 24 cm. [Ed. : E. J. Brill].

-THEOPHILE D'ANTIOCHE, **Trois Livres à Autolykos**, établissement du texte, introduction et notes par Gustave Bardy, traduction par Jean Sender, in coll. : « Sources Chrétiennes », n°20, (Paris, 1948), 288 pp., 19 cm. [Ed. Editions du Cerf].

-THIRION, J., « Orphée Magicien dans la Mosaïque Romaine. A Propos d'une Nouvelle Mosaïque d'Orphée Découverte dans la Région de Sfax »,
in : **Mélanges d'Archéologie et d'Histoire**, vol. 67, n°1, 1955, [Ecole Française de Rome], pp. 147 à 177.

-THUREAU-DANGIN, F., « Un Acte de Donation de Marduk-Zâkir-Šumi »,
in : **Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale**, 1919, vol. XVI, n°3, [Paris, Editions Ernest Leroux], pp. 117 à 156.

-TIBY, O., « La Musique des Civilisations Gréco-latines »,
in : **Histoire de la Musique**, dir. : Roland Manuel, in coll. : « Folio Essais », (Paris, 1960 et Mars 2001), 18 cm. [Ed. : Gallimard], t. 1, vol. 1, pp. 378 à 450.

-**Traduction Œcuménique de la Bible**, édition intégrale, Ancien Testament, (Paris, 1975 et 1980), 2264 pp. + VIII pl. ill. NB et couleurs avec des cartes, 21 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf, Les Bergers et les Mages, Société Biblique Française].

-TRANCHEFORT, F.-R., **Les Instruments de Musique dans le Monde**, in coll. :

« Points, Inédits Musique », n°4 et 5, (Paris, 1980), 2 t., 300 + 256 pp., 18 cm. [Ed. : Seuil].

-**Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, dir. : Christiane Marchello-Nizia, in coll. : « La Pléiade », (Paris, 1995), LX + 1732 pp., 18 cm. [Ed. : NRF, Gallimard].

-UEHLINGER, C., « Genèse 1-11 »,
in : **Israël Construit son Histoire, L'historiographie Deutéronomiste à la Lumière des Recherches Récentes**, éd. : Albert de Pury, Thomas Römer et Jean-Daniel Macchi, in coll. : « Le Monde de la Bible », n°34, (Genève, 1996), IV + 540 pp., 23 cm. [Ed. : Labor et Fides], pp. 114 à 133.

-UNGER, M., « The Persian Origin of 'Parsifal' and 'Tristan' »,
in : **The Musical Times**, vol. 73, n°1074, Août 1932, [Musical Times Publications Ltd.], pp. 703 à 705.

-VALERIUS FLACCUS, **Argonautiques**, texte établi et traduit par Gauthier Liberman, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, t. I, Chants I-IV, XXXIII + 136 pp., t. II, Livres V-VIII, XXVIII + 476 pp., (Paris, 1997 et 2002), 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-VANDERLINDER, E., « Le Bouclier d'Achille »,
in : **Les Etudes Classiques**, Revue trimestrielle d'enseignement et de pédagogie, t. XLVIII, 1980, [Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix, Namur], pp. 97 à 126.

-VARENNE, J., **Zoroastre, Le Prophète de l'Iran**, dernière édition, (Paris, 2006), 256 pp., 18 cm. [Ed. : Editions Dervy].

-VAUX, R. de, **Les Institutions de l'Ancien Testament**, 2^e édition revue, (Paris, 1957 et 1961), t. I : « Le nomadisme et ses survivances, Institutions familiales, Institutions civiles », 356 pp. ; t. II : « Institutions militaires, Institutions religieuses », 542 pp., 19 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf].

-VERCHALY, A., « Accompagnement »,
in : HONEGGER, M., **Dictionnaire du Musicien, Les Notions Fondamentales**, (Montréal, 2002), XIV + 24 cm. [Ed. : Larousse], p. 6.

-VERNANT, J.-P., **Mythe et Pensée chez les Grecs, Etudes de Psychologie Historique**, in coll. : « Sciences humaines et sociales », n°13, (Paris, 1965, 1971, 1996), 434 pp., 19 cm. [Ed. : La Découverte / Poche].

-VERNANT, J.-P., **Mythe et Société en Grèce Ancienne**, in coll. : « Sciences humaines et sociales », n°178, (Paris, 1974 et 2004), 252 pp., 19 cm. [Ed. : La Découverte / Poche].

-VERNANT, J.-P., **Les Origines de la Pensée Grecque**, 10^e édition, in coll. : « Quadrige Grands Textes », (Paris, 1962 et 2005), XVI + 144 pp., 19 cm. [Ed. :

Presses Universitaires de France].

-VERNANT, J.-P., **Religions, Histoires, Raisons**, in coll. : « Bibliothèques 10/18 », n°3910, (Paris, 1979 et 2006), 144 pp., 18 cm. [Ed. : Librairie François Maspero / Editions La Découverte].

-VERMEYLEN, J., « La Descendance de Caïn et la Descendance d'Abel (Gen 4,17 – 26 + 5,28b – 29) »,
in : **Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft**, n°103, 1991, [Berlin, New York, Walter de Gruyter], pp. 175 à 193.

-VERMEYLEN, J., « Les Premières Etapes Littéraires de la Formation du Pentateuque »,
in : **Le Pentateuque en Question**, éd. : Albert de Pury, in coll. : « Le Monde de la Bible », n°19, (Genève, 1989), 424 pp., 23 cm. [Ed. : Labor et Fides], pp. 149 à 197.

-VESCO, J.-L., **Le Psautier de David, Traduit et Commenté**, préface d'Adrien Schenker, in coll. : « Lectio Divina », (Paris, 2006), 2 vol., 1424 pp., 23 cm. [Ed. : Les Editions du Cerf].

-VIAL-HENNINGER, M., « Hermès l'Intelligent, Apollon le Vivant. Nature de la Relation entre le Sensible et l'Intelligible en Musique »,
in : **Approches Herméneutiques de la Musique**, dir. : J. Viret en collaboration avec E. Kocevar, (Strasbourg, 2001), VIII + 300 pp., 24 cm. [Ed. : Presses Universitaires de Strasbourg], pp. 265 à 274.

-VIAN, F., **Les Origines de Thèbes, Cadmos et les Spartes**, in coll. : « Etudes et Commentaires », n°XLVIII, (Paris, 1963), 260 pp. + XII pl. ill. NB, 25 cm. [Ed. : Librairie C. Klincksieck].

-VIAN, F., « La Religion Grecque à l'Epoque Archaïque et Classique »,
in : **Histoire des Religions**, dir. : Henri-Charles Puech, in coll. : « Folio Essais », n°330, (Paris, 1970 et Février 2003), t. 1, vol. 1, 18 cm. [Ed. : Gallimard], pp. 489 à 577.

-VIAN, F., « Les Religions de la Crète Minoenne et de la Grèce Achéenne »,
in : **Histoire des Religions**, dir. : Henri-Charles Puech, in coll. : « Folio Essais », n°330, (Paris, 1970 et Février 2003), t. 1, vol. 1, 18 cm. [Ed. : Gallimard], pp. 462 à 488.

-VIDEAU, A., « Horace, 65 – 8 av. J.-C. »,
in : **Dictionnaire de l'Antiquité**, dir. : Jean Leclant, in coll. : « Dicos Poche », (Paris, 2005), XLVIII + 2416 pp., 20 cm. [Ed. : Quadrige, Presses Universitaires de France], pp. 1096 à 1098.

-**Vie de Merlin, Attribuée à Geoffroy de Monmouth, Suivie des Prophéties de ce Barde, Tirées du IV^e Livre de l'Histoire des Bretons** (Galfridi de Monemuta Vita Merlini), publiées, d'après les manuscrits de Londres, par Francisque Michel et Thomas Wright, (Paris, 1837), CVIII + 88 pp., 22 cm. [Ed. : Typographia Firmin

Didot Fratrum].

-VIEILLEFON, L., **La Figure d'Orphée dans l'Antiquité Tardive, Les Mutations d'un Mythe : du Héros Païen au Chantre Chrétien**, in coll. : « De l'Archéologie à l'Histoire », (Paris, 2003), X + 270 pp., 24 cm. [Ed. : De Boccard].

-VIELLE, C., **Le Mytho-Cycle Héroïque dans l'Aire Indo-Européenne, Correspondances et Transformations Helléno-Aryennes**, in coll. : « Publications de l'Institut Orientaliste de Louvain », n°46, (Louvain-la-Neuve, 1996), XVIII + 254 pp., 27 cm. [Ed. : Université Catholique de Louvain, Institut Orientaliste de Louvain-la-Neuve].

-VINCENT, H., « Une Mosaïque Byzantine à Jérusalem »,
in : **Revue Biblique**, vol. X, 1901, [Paris, Librairie Victor Lecoffre, Ecole Pratique d'Etudes Bibliques], pp. 436 à 452.

-VIRGILE, **Enéide** :

-texte établi et traduit par Jacques Perret, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, t. I, Livres I-IV, 2^e tirage revu et corrigé, (Paris, 1981), LXXII + 198 pp. + carte pliable ; t. II, Livres V-VIII, 5^e tirage revu et corrigé, (Paris, 1989), 2XII + 224 pp. + 2 cartes pliables ; t. III, Livres IX-XII, 2^e tirage, (Paris, 1987), XII + 296 pp. + 2 cartes pliables, 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-traduction, chronologie, introduction et notes de Maurice Rat, in coll. : « GF », (Paris, 1965), 446 pp., 18 cm. [Ed. : Garnier Frères].

-VIRGILE, **Les Géorgiques**, texte établi et traduit par Henri Goelzer, in coll. : « Collection des Universités de France », publié sous le patronage de l'association Guillaume Budé, « Œuvres », t. II, (Paris, 1926), XXXIII + 184 pp., 19 cm. [Ed. : Les Belles Lettres].

-VISCHER, W., **La Loi ou les Cinq Livres de Moïse (de la Genèse au Deutéronome)**, traduit par M. Carrez, in coll. : « L'actualité protestante », série biblique, (Neuchâtel, Paris, 1949), 356 pp., 19 cm. [Ed. : Delachaux & Niestlé].

-VITALE, R., « La Musique Suméro – Accadienne, Gamme et Notation Musicale »,
in : **Ugarit-Forschungen, Internationales Jahrbuch für die Altertumskunde Syrien-Palästinas**, vol. 14, 1982, [Verlag Butzon & Bercker Kevelaer, Neukirchener Verlag Neukirchen-Vluyn], pp. 241 à 263.

-VĪTOLINŠ, J., « Union of Soviet Socialist Republics, §VI, 2 : Latvia, Folk Music »,
in : **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, éd. : Stanley Sadie, (Londres, Washington, DC, Hong Kong, 1980), 20 vol., 25 cm. [Ed. : Macmillan Publishers Limited], vol. 19, pp. 369 à 372.

-VOLBACH, W. F., **Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters**, 2^e édition, in coll. : « Römisch-Germanisches Zentralmuseum zu Mainz », Katalog 7, (Mainz, 1952), 116 pp. + 68 pl. illustrées NB, 30 cm. [Ed. : Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums].

- VOLK, K., HICKMANN, E., SEIDEL, H., ZAMINER, F. et ZANONCELLI, L., « Musikinstrumente »,
in : **Der Neue Pauly Enzyklopädie der Antike**, éd. : Hubert Cancik et Helmuth Schneider, (Stuttgart, 2000), 27 cm. [Ed. : Verlag J. B. Metzler], « Altertum », vol. 8, col. 536 à 552.
- VRIES, J. de, **La Religion des Celtes**, traduit de l'allemand par L. Jospin, in coll. : « Bibliothèque Historique, "Les Religions de l'Humanité" », (Paris, 1963), 280 pp., 22 cm. [Ed. : Payot].
- VRIES, J. de, « La Religion des Germains »,
in : **Histoire des Religions**, dir. : Henri-Charles Puech, in coll. : « Folio Essais », n°331, (Paris, 1970 et Avril 2001), t. 1, vol. 2, 18 cm. [Ed. : Gallimard], pp. 747 à 780.
- VUILLERMOZ, E., **Histoire de la Musique**, édition complétée par Jacques Lonchamp, in coll. : « Le Livre de Poche », n°4805, (Paris, 1973), VIII + 626 pp., 17 cm. [Ed. : Fayard].
- WADGE, R., « King Arthur: A British or Sarmatian Tradition ? »,
in : **Folklore**, vol. 98, n°2, 1987, [Taylor & Francis, Ltd. on behalf of Folklore Enterprises, Ltd.], pp. 204 à 215.
- WAGNER, R., **Crépuscule des Dieux, Götterdämmerung**, édition bilingue, traduction et indication des leitmotives par Jean d'Arièges, préface de Marcel Doisy, in coll. : « GF », n°823, (Paris, 1994), 322 pp., 18 cm. [Ed. : Flammarion], (première édition en 1972 chez Aubier).
- WAGNER, R., **Siegfried**, édition bilingue, traduction et indication des leitmotives par Jean d'Arièges, préface de Marcel Doisy, in coll. : « GF », n°824, (Paris, 1994), 320 pp., 18 cm. [Ed. : Flammarion], (première édition en 1971 chez Aubier).
- WAGNER, R., **Tristan et Isolde**, édition bilingue, traduction et indication des leitmotives par Jean d'Arièges, préface de Marcel Doisy, (Paris, 1974), 256 pp., 18 cm. [Ed. : Aubier-Flammarion].
- WEISMANN, A., « Hindu Musical Instruments »,
in : **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, New Series, vol. 14, n°3, novembre 1955, [The Metropolitan Museum of Art], pp. 68 à 75.
- WENHAM, G. J., **Genesis 1-15**, in coll. : « World Biblical Commentary », vol. 1, (Waco, Texas, 1987), LIX + 360 pp., 23 cm. [Ed. : Word Books Publishers].
- WERNER, E., GERSON-KIWI, E., HOFMAN, S. et KATZ, I. J., « Jewish Music »,
in : **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, éd. : Stanley Sadie, (Londres, Washington, DC, Hong Kong, 1980 et 1998), 20 vol., 25 cm. [Ed. : Macmillan Publishers Limited] : WERNER, E., vol. 9, § I "Liturgical Period", pp. 614 à 645.
- WEST, M., « La Musique des Grandes Cultures de l'Antiquité », traduction d'Anne

Giannini,

in : **Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e Siècle**, éd. : J.-J. Nattiez (directeur), M. Bent, R. Dalmonte et M. Baroni (collaborateurs), vol. 3 « Musiques et Cultures », (Arles, 2005), 1168 pp., 21 cm. [Ed. : Actes Sud / Cité de la Musique], pp. 182 à 203.

-WESTERMANN, C., **Genesis 1-11**, in coll. : « *Biblicher Commentar Altes Testament* », vol. I, 1, (Neukirchen-Vluyn, 1974), VIII + 824 pp., 24 cm. [Ed. : Neukirchener Verlag des Erziehungsvereins GmbH].

-WILLIAMS, M., « King Arthur in History and Legend »,
in : **Folklore**, vol. 73, n°2, été 1962, [Taylor & Francis, Ltd. on behalf of Folklore Enterprises, Ltd.], pp. 73 à 88.

-WILLIAMSON, H. G. M., « The Temple in the Book of Chronicles »,
in : **Templum Amicitiae, Essays on the Second Temple Presented to Ernest Bammel**, éd. : W. Horbury, in coll. : « *Journal for the Study of the New Testament, Supplement Series* », n°48, (Sheffield, 1991), 520 pp., 22 cm. [Ed. : Sheffield Academic Press], pp. 15 à 31.

-WOOD, J., « Virgil and Taliesin: The Concept of the Magician in Medieval Folklore »,
in : **Folklore**, vol. 94, n°1, 1983, [Taylor & Francis, Ltd. on behalf of Folklore Enterprises, Ltd.], pp. 91 à 104.

-WRENN, C. L., « Two Anglo-Saxon Harps »,
in : **Comparative Literature**, vol. 14, n°1, “*Studies in Old English Literature in Honor of Arthur G. Brodeur*”, hiver 1962, [University of Oregon], pp. 118 à 128.

-WULFF, D. M., « Sarasvatī »,
in : **The Encyclopedia of Religion**, éd. : M. Eliade, (New York, 1993), 16 vol., 28 cm. [Ed. : Macmillan Library Reference USA, Simon and Schuster Macmillan], vol. 13, pp. 71 et 72.

-WYATT, N., « David’s Census and the Tripartite Theory »,
in : **Vetus Testamentum**, Quarterly published by the International Organization for the Study of the Old Testament, vol. XL, Fasc. 3, 1990, [E. J. Brill, Leiden], pp. 352 à 360.

-YADIN, A., « Goliath’s Armor and Israelite Collective Memory »,
in : **Vetus Testamentum**, Quarterly published by the International Organization for the Study of the Old Testament, vol. LIV, Fasc. 3, 2004, [E. J. Brill, Leiden], pp. 373 à 395.

-YOSHIDA, A., « Dumézil et les Etudes Comparatives des Mythes Japonais »,
in : **Cahiers pour un Temps, Georges Dumézil**, (Paris, 1981), 352 pp., 24 cm. [Ed. : Centre Georges Pompidou / Pandora Editions], pp. 319 à 324.

-YOSHIDA, A., « Le Fronton Occidental du Temple d’Apollon à Delphes et les Trois Fonctions »,

in : **Revue Belge de Philologie et d'Histoire**, 1966, t. XLIV, [Société pour le progrès des études philologiques et historiques, Fondation universitaire, Ministère de l'Education Nationale et de la Culture, Bruxelles], pp. 5 à 11.

-YOSHIDA, A., « La Mythologie Japonaise. Essai d'Interprétation Structurale » (trois articles),

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, Annales du Musée Guimet, [Paris, Presses Universitaires de France], 1961, t. CLX, pp. 47 à 66 ; 1962, t. CLXI, pp. 25 à 44 et 1963, t. CLXIII, pp. 225 à 248.

-YOSHIDA, A., « La Structure de l'Illustration du Bouclier d'Achille »,

in : **Revue Belge de Philologie et d'Histoire**, 1964, t. XLII, [Société pour le progrès des études philologiques et historiques, Fondation universitaire, Ministère de l'Education Nationale et de la Culture, Bruxelles], pp. 5 à 15.

-YOSHIDA, A., « Survivances de la Tripartition Fonctionnelle en Grèce »,

in : **Revue de l'Histoire des Religions**, Annales du Musée Guimet, 1966, t. CLXVI, [Paris, Presses Universitaires de France], pp. 21 à 38.

-ZAHAN, D., « Notes sur un Luth Dogon »,

in : **Journal de la Société des Africanistes**, vol. 20, n°2, 1950, [Société des Africanistes], pp. 193 à 207.

-ZEMP, H., **Ecoute le Bambou qui Pleure, Récits de Quatre Musiciens Mélanésien ('Aré'aré, Îles Salomon)**, textes de 'Irisipau, Warousu, Namohani'ai et Tahuniwapu recueillis par Hugo Zemp, in coll. : « NRF, L'Aube des Peuples », (Paris, 1995), XXXII + 228 pp., 23 cm. [Ed. : Gallimard].

-**Le Zend-Avesta**, traduction nouvelle avec commentaire historique et philologique de J. Darmesteter, in coll. : « Annales du Musée Guimet », t. 22, (Paris, 1892), deuxième vol. : « La loi (Vendidad) – l'épopée (Yashts) – le livre de prière (Khorda Avesta) », XXXVI + 750 pp., 27 cm. [Ed. : Ernest Leroux].

Cette bibliographie comporte 742 références.


Note sur l'utilisation du « tableau synthétique des trois fonctions » (joint en annexe)


Le tableau d'annexe constitue la compilation synthétique de nos recherches. Il est continu et ses pages sont numérotées avec des chiffres romains. La colonne de gauche précise le domaine étudié, puis les trois colonnes suivantes reprennent les éléments relatifs à chaque fonction, dans une présentation synthétique, analytique et non en phase avec la présentation originale de la source.


La première partie du tableau reprend tous les éléments que nous avons rencontrés sur des répartitions trifonctionnelles au cours de nos lectures d'études scientifiques. Il est tout à fait normal que nous y retrouvions une majorité d'analyses duméziliennes. Nous avons essayé de classer tous les éléments de cette partie d'après leur année de première publication.

Cette première partie nous est utile pour comprendre à la fois la répartition trifonctionnelle et le rôle intrinsèque de chaque fonction. Certaines répartitions trifonctionnelles apparaissent plusieurs fois (par exemple, les Scythes ou les Nartes), pour la simple raison qu'elles sont analysées de façon différente par plusieurs auteurs. Il nous est ainsi plus facile de retrouver les interprétations de chaque auteur.

Cette première partie contient des données « brutes », nous ne nous attarderons pas dans l'analyse de ces données ; certaines pourront surprendre les spécialistes par leur désuétude ou leur inexactitude. Nous avons relevé ce que nous avons lu et ce que nous avons cru comprendre. Nous ne sommes pas spécialiste de chaque domaine et ne pouvons nous permettre de critiquer tous les auteurs. D'où certaines erreurs que nous avons reprises et qui n'échapperont pas aux spécialistes des différents domaines. Il n'empêche, ces erreurs ont été éditées et méritent de rentrer dans un tableau synthétique sur la répartition trifonctionnelle, tenant lieu de bilan provisoire et partiel.

La séparation entre des domaines issus d'un même ouvrage est marquée par un trait simple et fin : 

Le trait double et fin marque le changement de sources (sources scientifiques modernes pour la première partie ou sources mythologiques pour la seconde) : 

La limite entre la première et la seconde partie est signalée par un triple trait dont le central est gras : 

La seconde partie contient ce que nos recherches ont mis en avant. Chaque ligne de cette deuxième partie est reprise dans le corps principal de la thèse. Nous avons essayé de suivre un mouvement géographique d'est en ouest, qui correspond à peu après au déroulement chronologique, puis nous avons continué avec les recensions bibliques et les deux cas nor-européens de Finlande et d'Estonie, puisque ces trois domaines sortent de l'aire linguistique indo-européenne.

Cette deuxième partie ne contient que des hypothèses, qui sont exposées, analysées, confirmées ou infirmées dans la partie rédigée. Des triades sont reprises dans la première et dans la seconde partie : dans ces cas, la mention dans la première

partie fait part de la théorie de l'auteur cité en note de bas de page et la mention dans la seconde partie fait part de notre interprétation.

Nous avons conscience que ce tableau n'est pas complet, nous n'oserions prétendre un jour le contraire ; nous ne pouvons pas, en peu d'années, résumer le travail de plusieurs vies. Ce récapitulatif n'a pas pour vocation d'être exhaustif, il nous sert uniquement à rassembler le plus possible d'aspects relatifs à chacune des fonctions et à savoir comment elles se comportent les unes par rapport aux autres ainsi qu'au sein de leurs contextes respectifs. Nous considérons que ce tableau est voué à être revu, corrigé et augmenté.

ERRATA

p. 1		1. 6	remplacer « <u>dicsipline</u> »	par « <u>discipline</u> »
p. 6	(Avertissement) § 4	1. 7	remplacer « ou encore que nous »	par « ou encore nous »
p. 11	note 14	1. 6	remplacer « musicale »	par « musicales »
p. 40	§ 4	1. 7	remplacer « <u>comunication</u> »	par « <u>communication</u> »
p. 43	§ 2	1. 3	remplacer « <u>illsutre</u> »	par « <u>illustre</u> »
p. 56	§ 3	1. 6	remplacer « d'Ouest en Est »	par « d'Est en Ouest »
p. 58	§ 6	1. 4	remplacer « fertiliseur »	par « fertilisateur »
p. 59	§ 3	1. 5	remplacer « <u>apprfondit</u> »	par « <u>approfondit</u> »
p. 64	§ 2	1. 7	remplacer « <u>exausser</u> »	par « <u>exaucer</u> »
p. 65	§ 2	1. 8	remplacer « et <u>de</u> danseurs »	par « et danseurs »
p. 80	§ 7	1. 1	remplacer « <u>qui</u> nous »	par « <u>que</u> nous »
p. 85	§ 3	1. 11	faire revenir le « ? » à la fin de la ligne précédente	
p. 96	note 220	1. 4	remplacer « pp. 118-20 »	par « pp. 118 à 120 »
p. 107	§ 1	1. 3	ajouter un point après « Muses ²³⁷ »	
p. 109	§ 1	1. 7	remplacer « <u>d'</u> Aristophane »	par « Aristophane »
p. 110	§ 4	1. 1	remplacer « qu'il <u>en</u> a débarrassé »	par « qu'il a débarrassé »
p. 113	§ 1	1. 2	remplacer « <u>les</u> marins »	par « <u>des</u> marins »
p. 118	§ 2	1. 9	remplacer « aux <u>les</u> hommes »	par « aux hommes »
p. 125	note 270	1. 1	rajouter « C'est l'auteur qui souligne. »	
p. 139	§ 3	1. 2	faire revenir le « ; » à la fin de la ligne précédente	
p. 139	§ 4	1. 4	faire revenir le « ; » à la fin de la ligne précédente	
p. 149	§ 2	1. 1	remplacer « <i>La république</i> » par « <i>La République</i> »	
p. 161	§ 3	1. 1	remplacer « <u>êtr</u> »	par « <u>être</u> »
p. 183	§ 2	1. 12	remplacer « gauche »	par « droite »
p. 183	§ 2	1. 13	remplacer « droite »	par « gauche »
p. 213	§ 1	1. 3	faire revenir le « ; » à la fin de la ligne précédente	
p. 213	§ 3	1. 1	ajouter un espace entre « / » et « Tristan »	
p. 215	§ 6	1. 1	remplacer « <u>recorus</u> »	par « <u>recours</u> »
p. 227	§ 2	1. 4	remplacer « de <u>les</u> gens »	par « des gens »
p. 231	titre		uniformiser le soulignage	
p. 233	§ 4	1. 16	remplacer « <u>mai</u> »	par « <u>mari</u> »
p. 249	§ 5	1. 5	ajouter un point à la fin de la ligne	
p. 271	§ 1	1. 4	remplacer « indo-euro <u>épeennes</u> »	par « indo-euro <u>péennes</u> »
p. 303	note 630	1. 6	mettre « Premier Testament » en italiques : « <i>Premier Testament</i> »	
p. 312	§ 3	1. 1	remplacer « <u>Lémak</u> »	par « <u>Lémek</u> »
p. 315	note 698	1. 1	remplacer « plus que »	par « plus <u>d'importance</u> que »
			mettre « Premier Testament » en italiques : « <i>Premier Testament</i> »	
p. 334	§ 1	1. 5	remplacer « <u>procéder</u> »	par « <u>procédé</u> »
p. 347	§ 1	1. 15	remplacer « <u>serviteurs</u> »	par « <u>serviteur</u> »
p. 349	§ 2	1. 8	remplacer « peuvent interprétées »	par « peuvent <u>être</u> interprétées »
p. 353	note 772	1. 1	remplacer « <u>clémnetin</u> »	par « <u>clémentin</u> »
p. 364	§ 4	1. 2	remplacer « l' <u>ūd</u> »	par « le <u>ūd</u> »
p. 367	note 794	1. 2	faire revenir les guillemets à la fin de la ligne précédente	
p. 371	§ 1	1. 3	remplacer « <u>qualifitcatif</u> »	par « <u>qualificatif</u> »
p. 376	§ 2	1. 5	remplacer « <u>seimple</u> »	par « <u>simple</u> »
p. 381	§ 1	1. 2	remplacer « <u>pèdènt</u> »	par « <u>précèdènt</u> »
p. 386	§ 1	1. 3	remplacer « <u>trifonctionel</u> »	par « <u>trifonctionnel</u> »

p. 399 § 2	1. 1	remplacer « uns »	par « <u>une</u> »
p. 408 § 4	1. 1	faire revenir le « : » à la fin de la ligne précédente	
p. 412 § 3	1. 5	remplacer « <u>prive</u> »	par « <u>prise</u> »
p. 416 § 4	1. 6	remplacer « <u>toute</u> »	par « tout »
p. 421 § 5	1. 3	remplacer « il »	par « elle »
p. 429 § 4	1. 10	supprimer « des »	
p. 445 § 1	1. 20	remplacer « <u>dispositions</u> »	par « disposition »
p. 452 § 1	1. 4	remplacer « <u>jour</u> »	par « <u>joue</u> »
p. 458 § 3	1. 1	ajouter « au début de la ligne	
p. 459 § 1	1. 1	ajouter « au début de la ligne	
p. 460 § 3	1. 8	remplacer « la joie <u>dans</u> âge »	par « la joie <u>sans</u> âge »
p. 462 note 925	1. 1	faire revenir les guillemets au début de la ligne suivante	
p. 464 § 3	1. 2	remplacer « <u>envyé</u> »	par « <u>envoyé</u> »
p. 465 § 3	1. 4	faire revenir le « ; » à la fin de la ligne précédente	
p. 466 § 1	1. 1	remplacer « <u>auxs</u> »	par « aux »
p. 468 § 2	1. 15	remplacer « à différence »	par « à <u>une</u> différence »
p. 482 § 3	1. 6	remplacer « ajoute y imprime »	par « <u>y</u> ajoute <u>et</u> y imprime »
p. 483 note 958	1.7	remplacer « comparé »	par « <u>comparée</u> »
p. 484 § 2	1. 5	remplacer « choisi »	par « <u>choisie</u> »
p. 489 § 4	1. 1	remplacer « voulu dire exprimer »	par « voulu exprimer »
p. 492 § 2	1. 17	rajouter un point à la fin de la ligne	
p. 492 § 3	1. 3	remplacer « <u>différentes</u> »	par « différents »
p. 503 § 2	1. 1	remplacer « l' <u>un</u> instrument »	par « l'instrument »
p. 505 § 2	1. 4	remplacer « <u>in</u> terprétations »	par « interprétations »

TABLEAU SYNTHETIQUE DES TROIS FONCTIONS

I^{ère} partie : Tripartitions publiées

CONTEXTE	Fonction répondant au besoin du Sacré	Fonction répondant au besoin de la Défense	Fonction répondant au besoin de la Nourriture
Les <i>Gandharva</i> (ou leur reconstitution, les *G ^u he / _o (n)dh-r-u-o) ⁹⁹⁷	ils sont réunis en une corporation de caractère magico-religieux, avec ses secrets, son initiation et ses enseignements ; ils président au rituel brahmanique de <i>fin d'études</i> en tant que maîtres ; ils instruisent les héros et sont musiciens ; leur chef est peut-être le Roi	leur émule terrestre leur rapporte le feu	médecins, connaissant les philtres ; ce sont des hommes-bêtes
Division de la société dans l' <i>Avesta</i> ⁹⁹⁸	les <i>Āθravan</i> (vieux nom aryen du prêtre du feu)	les <i>Raθaēštar</i> (guerriers, monteurs de chars)	les <i>Vāstriyō-Fšuyant</i> (agriculteurs)
Début du <i>ŠāhNāmeḥ</i> de Firdousi ⁹⁹⁹	les <i>Āmuziān</i> ou prêtres	les <i>Nīsariān</i> ou guerriers	les <i>Nasūdī</i> ou cultivateurs et les gens de métiers, âpres au gain, <i>Ahnūχūšī</i>
Dans la <i>Lettre de Tansar</i> ¹⁰⁰⁰	clergé : juge, prêtre, surveillant et instructeur ; scribes : écrivain, comptable, rédacteur de jugements, de diplômes, de contrats ou de biographies ; médecin, poète et astrologue	gens de guerre : cavalier et fantassin	gens de service : « marchands, cultivateurs, négociants et tous les autres corps de métiers »
Les quatre classes fondées par <i>Jēm</i> chez Al-Tha'ālibī ¹⁰⁰¹	prêtres et médecins ; scribes et calculateurs	guerriers	commerçants et artisans
Les fils de Zoroastre ¹⁰⁰²	<i>Isat-vastra</i> fut chef des prêtres	<i>Hvarə-čīθra</i> fut guerrier et commanda la croisade du saint roi <i>Pəšōtanū</i>	<i>Urvātāt-nara</i> fut agriculteur et le chef de l'enclos souterrain de Yam
Zoroastre ¹⁰⁰³	premier prêtre	premier guerrier	premier laboureur

⁹⁹⁷ DUMEZIL, G., **Le Problème des Centaures...** (1929), pp. 150 et 259, « Gandharva ». G. Dumézil ne peut pas mentionner ici le caractère trifonctionnel que nous relevons, puisqu'il ne le formulera que neuf ans plus tard. L'étymologie pour les Gandharva reste très discutée et ne permet pas forcément d'établir la tripartie à leur sujet. Voir aussi LITTLETON, C. S., **The New Comparative Mythology...**, p. 47.

⁹⁹⁸ DUMEZIL, G., « La Préhistoire Indo-Iranienne des Castes », (1930), p. 110, d'après la plupart des passages de l'*Avesta* témoignant de la division de la société. Toutes les triades relevées dans cet article ne sont pas décrites comme trifonctionnelles par G. Dumézil, elles ont simplement participé à l'observation de départ, avant la formulation de la théorie.

⁹⁹⁹ *Ibidem*, p. 111, d'après le *Livre des Rois, Djemchid*, IV, 17 et suivantes.

¹⁰⁰⁰ DUMEZIL, G., « La Préhistoire Indo-Iranienne des Castes », p. 111 et 112, et **Mythe et Epopée...**, I, p. 86, d'après James Darmesteter, *Lettre de Tansar au roi de Tabaristan*, chapitre IV, in : *Journal Asiatique*, 9^e série, t. III, 1894, pp. 213 et suivantes et 517 et suivantes.

¹⁰⁰¹ DUMEZIL, G., « La Préhistoire Indo-Iranienne des Castes », p. 112, d'après l'*Histoire des rois de Perse*, texte arabe et traduction de H. Zotenberg, 1900, p. 12.

¹⁰⁰² DUMEZIL, G., « La Préhistoire Indo-Iranienne des Castes », p. 113 ; **Mythe et Epopée...**, I, p. 450, note 1 ; **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, p. 84, esquisse 32 « Cinq variantes ? », d'après le *Bundahišn*, 32, 5.

¹⁰⁰³ DUMEZIL, G., « La Préhistoire Indo-Iranienne des Castes », p. 113, d'après le *Fravardin Yašt*, 88-89.

Les trois fils de <i>Targitaos</i> , les trois objets d'or et les trois classes (ou <i>races</i> – <i>γένος</i> -) sociales chez les Scythes et les Nartes ¹⁰⁰⁴	<i>Kolaxaïs</i> ; coupe, instrument liturgique ou magique ; classe des <i>Paralatai</i> ou <i>Alägatä</i> ; activités sacrée, liturgique, magique et intellectuelle	<i>Lipoxaïs</i> (var. <i>Nitoxaïs</i>) ; hache (d'après Hérodote), arme nationale des Scythes ou lance et flèche (d'après Quinte-Curce) ; classe des <i>Aukhatai</i> ou <i>Akhsärtätkatä</i> ; guerre	<i>Arpoxaïs</i> ; joug et charrue, agriculture ; classe des <i>Katiaroi</i> et <i>Trapies</i> (var. <i>Trapioi</i> , <i>Traspies</i>) ou <i>Boriatä</i> ; agriculture
Les amendes dues par celui qui a tué un chien d'eau ¹⁰⁰⁵	aux « hommes de dieu » : quatre coupes (pour le <i>haoma</i> , pour le <i>myazda</i> , pour le jus, pour le lait sacré), un mortier, un voile de bouche, un <i>barāsmān</i> , divers fouets sacrés	aux hommes de guerre : un javelot, une épée, une massue, un arc, des flèches, une cuirasse, un haubert, un casque, etc.	aux hommes des champs : un soc de charrue avec joug, un aiguillon à bœuf, un mortier de pierre, un moulin à main pour le blé, etc.
Ouranos comme <i>Váruṇa</i> ¹⁰⁰⁶	Dieu-Roi, premier souverain	persécuteur des <i>svāh</i> , il éprouve aussi l'hostilité de la Terre-Mère	dévirilisé par l'un des <i>svāh</i> , sa virilité se répand sur la nature et la féconde
Les aspects trifonctionnels majeurs ¹⁰⁰⁷	souveraineté ; roi-magicien, souverain en péril, sang	guerriers ; conflits d'âge et migrations, guerriers- fauves (berserkr) et duels	vitalité ; liqueurs (soma, bière...), beuveries, fécondité, gestion des richesses
Correspondance entre les dieux germaniques et la description de César ¹⁰⁰⁸	dieu souverain-magicien ; <i>Odhinn</i> = Sol	dieu batailleur ; <i>Thôrr</i> = Vulcanus	dieu, déesse ou groupe de dieux garantissant la fécondité ; <i>Njördhr</i> (Nerthus) = Luna
Fureurs modernes ¹⁰⁰⁹	convulsions et théurgies des sectes contemporaines	camps volants des Achille et des Arjuna de l'histoire	comptabilité vertigineuse de la banque et du trust
Les castes dans l'Inde ancienne ¹⁰¹⁰	prêtres (<i>brāhmaṇa</i>), sacrifiants ; dépositaires de l'enseignement et de l'étude sacrés, ayant le privilège de donner et de recevoir	guerriers (<i>kshattriya</i> ou <i>rājanya</i>), manieurs d'armes ; assurant la protection du peuple, le don, l'offrande et l'étude sacrées, la domination des sens	éleveurs-agriculteurs (<i>vaiçya</i>), pourvoyeurs de lait, de viande et de graine ; assurant la protection du bétail, le don, l'offrande et l'étude sacrées, le commerce, le prêt et le labour

¹⁰⁰⁴ DUMEZIL, G., « La Préhistoire Indo-Iranienne des Castes », pp. 116 et 121 à 124 ; **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 49 à 56 ; **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, pp. 9 à 10 et 25 ; **Rituels Indo-Européens à Rome**, p. 82 ; **Romans de Scythie et d'alentour**, pp. 169 à 203 ; **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 79 à 96, esquisses 32 « Cinq variantes ? » et 33 « De Kolaxaïs à Colaxes » ; voir aussi GERSCHÉL, L., « Sur un Schème Trifonctionnel dans une Famille de Légendes Germaniques », pp. 55 à 73 et VERNANT, J.-P., **Les Origines de la Pensée Grecque**, pp. 37 et 38 ; MALLORY, J. P., **À la Recherche Indo-Européens...**, p. 149 et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, p. 100, d'après Hérodote, *Histoires*, IV, 5-6.

¹⁰⁰⁵ DUMEZIL, G., « La Préhistoire Indo-Iranienne des Castes », p. 120, d'après l'*Avesta*, « Vendidad », fargard XIV, 8-10.

¹⁰⁰⁶ DUMEZIL, G., **Ouranos-Váruṇa...**, (1934), p. 85, « V. Les malheurs d'Ouranos-Roi ». La comparaison entre Ouranos et Váruṇa a été plus tard rejetée, même par Dumézil. Voir aussi LITTLETON, C. S., **The New Comparative Mythology...**, pp. 53 et 54.

¹⁰⁰⁷ DUMEZIL, G., **Mythes et Dieux des Germains...**, (1939), architecture générale du livre, voir la table des matières, p. 159 et LITTLETON, C. S., **The New Comparative Mythology...**, pp. 63 et 64.

¹⁰⁰⁸ DUMEZIL, G., **Mythes et Dieux des Germains...**, pp. 13 et 14, « Mythologies indo-européenne et germanique », d'après la *Guerre des Gaules*, au début du livre VI. Voir aussi REES, A. et B., **Celtic Heritage...**, pp. 143 et 144.

¹⁰⁰⁹ DUMEZIL, G., **Horace et les Curiaques**, (1942), p. 25, « Furor ». A considérer avec de grandes précautions. Voir aussi les précisions sur la *furor* chez Cûchulainn, Horace, Hector et Achille dans **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 181 à 191, esquisse 44 « « Fougue » et « rage » dans l'*Illiade* ».

¹⁰¹⁰ DUMEZIL, G., **Jupiter, Mars, Quirinus...**, (1941), pp. 41 à 45, d'après les *Lois de Manou*, I, stances 88 à 91. Voir aussi SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, p. 9

Les classes sociales dans l'Iran ancien ¹⁰¹¹	prêtres (<i>âthaurvan, âthravan</i>) ; voués aux cérémonies du culte dans les montagnes, se consacrant au service divin et se tenant devant le Souverain lumineux	guerriers (<i>rathaê-shtar</i>) ; combattant comme des lions, se montrant à la tête des armées et des provinces, protégeant le trône royal, maintenant la gloire de la vaillance	éleveurs-agriculteurs (<i>vâstryôfsh uyant</i>) ; labourant, plantant et récoltant, vêtus de haillons et insensibles à la calomnie
Les classes sociales des anciens Celtes ¹⁰¹²	prêtres magiciens et juristes	nobles militaires	éleveurs
Les qualités exigées par la reine Medb de Cruachan chez le candidat au trône ¹⁰¹³	<i>cen êt</i> ; sans jalousie, magnanime dans son pouvoir	<i>cen omun</i> ; sans crainte, brave au combat	<i>cen nêoit</i> ; sans avarice, généreux de son bien
Le fabliau d'Attus Navius ¹⁰¹⁴	lituus, annonçant, commandant le miracle ; prêtre	rasoir, réalisant le miracle ; guerrier	Pierre à aiguiser, subissant le miracle ; travailleur
Les trois fils de Tigrane ¹⁰¹⁵	Bab (proche du Βάβυς phrygien, frère de Marsyas) représentant des confréries sacerdotales, des musiciens sacrés, des savants, des incantateurs	Vahagn, équivalent du dieu iranien de la Victoire, il est le génie de la victoire militaire	Tiran, roi vassal obéissant aux Romains, voué à la paix, à la chasse, au plaisir
Manu en tant que législateur en Inde ¹⁰¹⁶	il est responsable des formes sociales, des castes et de leurs chartes ainsi que des organes d'exercice de la fonction de souveraineté et de la religion	il est responsable des organes d'exercice de la fonction de la force guerrière	il est responsable des organes d'exercice de la fonction de l'abondance
Virgile, <i>Géorgiques</i> , II, 513 à 531 ¹⁰¹⁷	527-529 : cérémonies religieuses du monde paysan ; <i>feu du sacrifice, guirlandes, cratère, libation, dieu du pressoir</i>	529-531 : simulacres de combats ; <i>ormeau pris pour cible, concours de javelots, lutte champêtre des athlètes</i>	513-526 : tâches rurales, agriculture, élevage, abondance économique, sécurité alimentaire, fécondité générale ; <i>charrue recourbée, troupeaux de vaches, bœufs de trait, fruits, céréales, chevreaux</i>
Les trois fonctions en Irlande chez les Tuatha Dé Danann et les Fomôre ¹⁰¹⁸	druïdes, grand dieu Dagda pour la magie druidique, dieu de tous les métiers Lug, médecin Dian Cecht et forgeron Goibniu pour la magie technique	noblesse militaire, dieu champion Ogma comme dieu combattant	éleveurs, précédents habitants de l'île, Fomôre, vaincus par les Tuatha Dé Danann, obligés de livrer leurs secrets assurant la prospérité agricole et pastorale

¹⁰¹¹ DUMEZIL, G., **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 45 à 49, et d'après Firdousi.

¹⁰¹² DUMEZIL, G., **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 112 et 113. G. Dumézil insiste sur le fait que cette tripartition est ancienne, présente « avant toute corruption spontanée (Gaule), avant la conversion au christianisme (Irlande) ».

¹⁰¹³ *Ibidem*, p. 115 et 261 et **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, p. 33, esquisse 27 « ...et la courtisane » et p. 192, esquisse 45 « Les trois derniers voyages d'Il'ja de Murom ».

¹⁰¹⁴ DUMEZIL, G., **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 241 à 245.

¹⁰¹⁵ *Ibidem*, pp. 251 à 252, d'après MOÏSE DE KHORENE, **Histoire de l'Arménie**, I, 31 (pp. 150 et 151 de la traduction française proposée en bibliographie). Voir, dans la seconde partie de ce tableau, les précisions que nous apportons au sujet de Tigrane.

¹⁰¹⁶ DUMEZIL, G., **Servius et la Fortune...**, (1943), p. 33.

¹⁰¹⁷ DUMEZIL, G., **Naissance de Rome...**, (1944), pp. 109 à 115, **Jupiter Mars Quirinus IV...**, pp. 115 à 125 et **L'Héritage Indo-Européen à Rome...**, pp. 201 à 204.

¹⁰¹⁸ DUMEZIL, G., **Naissance de Rome...**, pp. 167 et 168. Nous pensons que la répartition trifonctionnelle peut ici s'appliquer sans problème aux Tuatha Dé Danann sans avoir recours aux Fomôre pour la troisième fonction : I / Dagda, II / Goibniu, III / Lug et Dian Cecht. Les deux vues ne sont pas incompatibles pour autant et peuvent former une mise en abîme intéressante.

Les grandes familles de héros Nartes chez les Ossètes ¹⁰¹⁹	les <i>Alægataē</i> : à mi-flanc de la montagne, « intellectuels », administrateurs et organisateurs de beuveries solennelles, de banquets ; merveille de la Coupe magique (= dépositaires du vase <i>Uac-amongæ</i> ou <i>Nart-amongæ</i>) « Révélatrice des Nartes » ; sagesse, intelligence (<i>zund – zond</i>)	les <i>Æxsærtægkataē</i> : en haut de la montagne, guerriers et hommes forts, braves, héroïques, puissants, vaillants (<i>bæhataēr</i>) et forts par les hommes (<i>læg</i>), manquant de richesse ; force physique, bravoure (<i>æxsar</i>)	les <i>Bor(i)ataē</i> : en bas de la montagne, riches en troupeaux et nombreux, chanceux, manquant de bravoure et d'honneur ; prospérité économique, richesse pastorale (<i>fo(n)s– fys</i>)
La tripartie védique ¹⁰²⁰	Mitra et Varuna, souveraineté magique et juridique	Indra, force combattante	Nâsatya, prospérité économique, santé, fécondité
Malédiction en cas de parjure sur la tablette de Boghazkeui ¹⁰²¹	haine générale de la part des dieux	expulsion et oubli	stérilité
Tripartie dans la réforme de Zoroastre ¹⁰²²	il veut des prêtres convertis à la doctrine du sacrifice-vertu	il veut des guerriers fidèles, attachés à l'ordre moral	il veut des agriculteurs aptes à une longue, heureuse et durable communion
Les trésors d'Óðinn, Þórr et Freyr ¹⁰²³	anneau magique régulateur du temps du Souverain magicien	marteau de combat du Frappeur	sanglier aux soies d'or du Riche fécondant
Syrdon ¹⁰²⁴	les Nartes ont construit une belle maison commune pour les fêtes, Syrdon donne son avis à son sujet ; Syrdon récupère la main d'un de ses fils et les veines des autres, il en fait une <i>fændyr</i> , qu'il donnera enfin aux Nartes	Xæmyc (ou Hæmyts) bat Syrdon car il refuse de se rendre la troisième fois donner son avis puis tue sa femme et son fils pour venger sa vache	Syrdon vole, tue et cuisine la vache de Xæmyc ; Xæmyc trouve, tue et dépèce la femme et les enfants de Syrdon, il met les morceaux dans un chaudron

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, p. 168. Voir aussi **Naissance d'Archanges...**, p. 149, d'après M. M. S. Tuganov, « Kto takie Narty ? », in *Izvestija osetinskago Instituta Kraevedenija*, I, Vladikavkaz, 1925, p. 373. La source littéraire est le *Narty kad'jytæ*. Nous devons rester vigilant puisque les Scythes et les Ossètes sont séparés par un millénaire et demi. Voir encore DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, pp. 10 et 11 ; **Le Livre des Héros...**, (1965), pp. 11 et 12 ; **Mythe et Epopée...**, I, pp. 457 à 466 ; **Romans de Scythie et d'Alentour**, pp. 188 à 192 et 204 à 211 ; **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 97 et 98, esquisse 34 « Sydæmon et ses frères » et pp. 107 à 113, esquisse 36 « Les biens propres des familles nartes » ; **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 100 à 118, esquisse 81 « Les jumeaux ossètes avec une note sur « L'ancêtre des Nartes » » et SPERBER, D. et SMITH, P., « Mythologiques de Georges Dumézil », pp. 562 à 564.

¹⁰²⁰ DUMEZIL, G., **Naissance d'Archanges...**, (1945), pp. 15 et 39 à 52. Voir aussi SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, p. 9 et LYLE, E., « Which Triad ? A Critique and Development of Dumézil's Tripartite Structure », pp. 12 à 21.

¹⁰²¹ DUMEZIL, G., **Naissance d'Archanges...**, p. 52 et **Jupiter Mars Quirinus IV...**, pp. 13 et 14.

¹⁰²² DUMEZIL, G., **Naissance d'Archanges...**, p. 69, d'après les *Gâthâ* traduits par E. Benveniste.

¹⁰²³ DUMEZIL, G., **Loki**, (1945 et 1986), p. 87, « Les abus de la « science des Contes » ».

¹⁰²⁴ *Ibidem*, p. 149, « Syrdon » et **Le Livre des Héros...**, pp. 159 à 163, « Invention de la “fændyr” » et SPERBER, D. et SMITH, P., « Mythologiques de Georges Dumézil », pp. 576 à 579.

La tripartie chez les Scandinaves et les Indiens avec leurs fonctions, caractères et affinités avec les parties du macrocosme ¹⁰²⁵	Óðinn (ou Varuna) Roi ou Voyant ciel et ordre universel	Pórr (ou Indra) Guerrier et Fort atmosphère et tempête	Njöðr et Freyr (ou les Nāsatya) Producteurs et Riches terre et sexualité
Fureur ou exaltation frénétique fécondant les trois activités ¹⁰²⁶	délire du prêtre que le dieu inspire	furie du guerrier qui lui permet de percer les lignes ennemies	enivrement du laboureur lors des fêtes agricoles
Enumération des dieux dans le rituel des frères Arvales en 224 avant J.-C. ¹⁰²⁷	Janus (en introduction puisqu'il est le dieu des seuils) ; Jupiter	Mars	Junon ; les divines vierges (les Nymphes) ; Fons (la Source personnifiée patronnant les métiers) ; Summanus (un des dieux de Titus Tatius, élevage, richesse)
Les suovetaurilia (sacrifices d'animaux à Rome) ¹⁰²⁸	mouton victime de Jupiter	taureau victime pour Mars	porc victime de la Terre, Tellus
Rassemblement progressif des représentants ethniques de Rome et mise au point des fonctions par Ancus ¹⁰²⁹	souveraineté magico-divine (<i>Romulus</i>) puis souveraineté juridico-sacerdotale (Numa, roi des <i>pompes</i> religieuses)	force et technique guerrière (Tullus, roi des <i>hostilités</i>)	Abondance, prospérité, commerce (Ancus, roi de la race des plébéiens <i>Marcii</i>)
La commande aux Elfes noirs (EN) et aux deux nains forgerons (NF) par Loki pour une compétition ¹⁰³⁰	pour le roi magicien Odhinn : EN : épieu Gungnir NF : anneau magique Draupnir	pour le frappeur Thôrr : EN : chevelure d'or pour sa femme Sif NF : marteau Mjölfnir	pour le riche et fécondant Freyr : EN : le bateau Skíðhbladhvir NF : sanglier aux soies d'or Gullinborsti
Les Hécatonchires chez Hésiode ¹⁰³¹	<i>Kóttos</i> , traitant avec Zeus, est « la Tête »	<i>Briareôs</i> est « le Fort (physiquement) »	<i>Gúês</i> désignerait le bois qui tient le soc de la charrue, le champ ou la terre cultivée
Les trois grands sacrifices de l'année païenne décrits par Snorri ¹⁰³²	sacrifice offert mi-janvier lors de la fête de <i>jól</i> en l'honneur d'Odhinn, pour la croissance (<i>til grôðhrrar</i>), à valeur magique	sacrifice offert au début de l'été, pour la victoire (<i>til sigrs</i>), à valeur militaire	sacrifice offert au début de l'hiver (<i>at vetrnôttum</i>), mi-octobre, pour la moisson (<i>til ârs</i>), à valeur alimentaire

¹⁰²⁵ DUMEZIL, G., **Loki**, pp. 214 et 215, « Éléments Psychologiques du Type Loki-Syrdon » et LINDOW, J., « Scandinavian Mythology », p. 30. Voir aussi pour la tripartition cosmique : **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 66, 67 et 94 à 99.

¹⁰²⁶ BLOCH, R., **Les Origines de Rome**, (1946 et 1985), pp. 33 et 34, « La mythologie comparée ». Cette fureur est nommée *Wut* par les Germains, *Ferg* par les Celtes, *μέρος* par les Grecs, et *Furor* par les Latins.

¹⁰²⁷ DUMEZIL, G., **Tarpeia...**, (1947), p. 102 ; **La Religion Romaine Archaïque**, pp. 174 et 175 ; CHARACHIDZE, G., **La Mémoire Indo-Européenne du Caucase**, pp. 97 à 99.

¹⁰²⁸ DUMEZIL, G., **Tarpeia...**, p. 143, « Suovetaurilia » d'après E. Benveniste, « Symbolisme social dans les cultes gréco-italiques », in : **Revue de l'Histoire des Religions**, t. CXXIX, 1945, pp. 5 à 16. Retenons que le sacrifice s'adressait en particulier à Mars.

¹⁰²⁹ DUMEZIL, G., **Tarpeia...**, p. 195, « Jactantior Ancus » et **Idées Romaines**, p. 202.

¹⁰³⁰ DUMEZIL, G., **Tarpeia...**, p. 210 et 211. La préférence des dieux sera accordée aux productions des nains forgerons. Voir aussi **Naissance d'Archanges...**, p. 50 ; **Les Dieux des Germains**, pp. 7 et 8, d'après *Skáldskaparmál*, chapitre 44 et ci-dessous : **Loki**, p. 87 ; **L'oubli de l'Homme...**, pp. 192 à 210, esquisse 66. Voir encore GERSCHEL, L., « Sur un Schème Trifonctionnel dans une Famille de Légendes Germaniques », p. 71 ; POUPARD, P., **Les Religions**, p. 61 et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, p. 186.

¹⁰³¹ DUMEZIL, G., **Tarpeia...**, p. 222, « Mamurius Veturius », d'après HÉSIODE, **Théogonie...**, *Théogonie*, 639 et suivants. Voir aussi SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 183 à 187.

¹⁰³² DUMEZIL, G., **Tarpeia...**, pp. 237 et 238, « Mamurius Veturius », d'après Snorri Sturlusson, *Ynglingasaga*, 8.

Gandharva et Centaures ¹⁰³³	souveraineté, musique	rapidité	fécondité
Tripartition des fonctions cosmiques et sociales ¹⁰³⁴	souveraineté magique (et administration céleste du monde)	puissance guerrière (et administration de l'atmosphère proche)	fécondité tranquille (et administration du sol, du sous-sol, de la mer)
Rg-Veda IV, 2, strophe 4 ¹⁰³⁵	Varuna, Mitra et Aryaman le troisième grand Âditya	Indra et ses Marut, Visnu	les deux Açvin
Atharva-Veda XI, 8, strophe 5 ¹⁰³⁶	dieux du même niveau que les Âditya (Dhâtâ « le Créateur » et le dieu-prêtre, Brhaspati)	Indra-Agni	les deux Açvin
Caractères propres aux dieux védiques ¹⁰³⁷	Mitra et Varuna sont les plus représentatifs des Âditya, les « dieux souverains »	Indra, avec ses Marut, est le guerrier type	Les Nâsatya – Açvin sont des guérisseurs, donneurs de santé, de jeunesse, de descendance, de fortune
Les trois gains d'après Rg-Veda IX, 7, strophes 7 à 9 ¹⁰³⁸	richesse destinée à l'acquisition du soma : culte	gloire acquise par le service des dieux de la bataille et du char	biens et prospérité matériels
Clélie (Rome) ¹⁰³⁹	elle force le roi ennemi à faire la paix et sauve ainsi sa nation	elle étonne les hommes par son courage et son audace, elle traverse le fleuve sous une pluie de flèches	elle s'occupe comme une mère des <i>impubes</i> et des <i>virgines</i>
Manyu dans Rg-Veda X, 83 ou dans Atharva-Veda IX, 32 ¹⁰⁴⁰	Manyu est identifié à Varuna, souverain et sacerdotal, conceptualisé comme Agni	Manyu est identifié à Indra, combattant par excellence	les clans humains louent Manyu
Les trois possibilités de faire un testament dans le droit romain ¹⁰⁴¹	testament <i>calatis comitiis</i> , dans les assemblées religieuses comme les <i>Comitia Curiata</i>	testament <i>in procinctu</i> sur le front de bataille devant les soldats en armes rangés en ligne	testament par vente fictive de patrimoine à un <i>emptor familiae</i>
Les trois moyens d'affranchissement ¹⁰⁴²	affranchissement <i>uindicta</i> (procès fictif en vue de la liberté)	affranchissement <i>censu</i> (à valeur militaire, permettant d'avoir à disposition une armée suffisante)	affranchissement <i>testamento</i> (valeur marchande de l'esclave lors d'une succession)

¹⁰³³ DUMEZIL, G., **Mitra-Varuna...**, (1948), pp. 39 à 54, chapitre II, « Celeritas et gravitas ». L'auteur ne met pas en avant le fait que ces trois éléments peuvent être constitutifs de la répartition trifonctionnelle. De plus, il reconnaîtra plus tard que la comparaison entre les Gandharva et les Centaures est vaine (DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 8 et 9, préface).

¹⁰³⁴ DUMEZIL, G., **Mitra-Varuna...**, p. 143, chapitre VII, « *Wôdhanaz et *Tiwaz ». Voir aussi **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 66, 67 et 94 à 99 ; **Idées Romaines**, pp. 165 et 166 et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, p. 195.

¹⁰³⁵ DUMEZIL, G., **Jupiter Mars Quirinus IV...**, (1948), p. 18.

¹⁰³⁶ *Ibidem*, p. 19.

¹⁰³⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰³⁸ *Ibidem*, pp. 20, 21 et 25.

¹⁰³⁹ *Ibidem*, pp. 95 et 96.

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*, pp. 103 à 105.

¹⁰⁴¹ *Ibidem*, pp. 170 à 176, d'après des manuscrits de Lucien Gerschel. Voir aussi **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 24, « Mécanismes juridiques triples », d'après Aulu-Gelle, XV, 27 ; Gaius, II, 101-103 ; Ulpian, *Reg.*, XX, 1 et **Mariages Indo-Européens...**, pp. 22 à 24.

¹⁰⁴² *Idem*.

Les trois fonctions indo-européennes ¹⁰⁴³	souveraineté, direction magique et juridique des choses	force, défense et attaque	fécondité, reproduction des êtres, santé, guérison, nourriture, enrichissement
Caractéristiques des Romains qui rencontrent leurs éventuels beaux-pères ¹⁰⁴⁴	<i>Di</i> , les dieux ou l'ascendance divine des jumeaux Remus et Romulus	<i>Uirtus</i> , le courage ou l'énergie virile que les Romains sentent en eux	<i>Opes</i> , les ressources, les biens, les moyens d'action, de fécondité et de génération
Les trois feux en Inde védique ¹⁰⁴⁵	feu essentiel : l' <i>āhavanya</i> ; on y fait les offrandes ainsi transmises aux dieux ; on met à son emplacement une fleur de lotus et du sable = « l'autre monde », le monde céleste	feu accessoire : le <i>dakṣiṇa</i> ; feu de droite, moyen de défense contre les esprits voulant troubler le sacrifice ; = « l'entre-deux mondes », atmosphère	feu essentiel : le <i>gārhapatya</i> ; le feu du maître de maison, du sacrifiant ; preuve de la possession du sol ; embrasé le premier et donnant son feu aux deux autres ; on n'y fait pas d'offrande ; on balaie son emplacement puis on saupoudre de sel ; = « ce monde-ci », le monde terrestre
Les trois couleurs en Iran, dans quelques textes pehlevi ¹⁰⁴⁶	blanc en rapport avec les prêtres (<i>asrōnīh</i>)	rouge en rapport avec les guerriers (<i>artēštārīh</i>)	bleu, (vert ou encore noir : couleur foncée) en rapport avec les éleveurs-agriculteurs (<i>vastryōšīh</i>)
Les trois tribus romaines primitives selon Jean le Lydien ¹⁰⁴⁷	une classe d'Eupatrides, voués à la sagesse et aux discours	une classe agricole et combattante	une classe d'artisans
Les trois couleurs selon Jean le Lydien ¹⁰⁴⁸	Jupiter – blanc (<i>albatī</i>)	Mars – rouge (<i>russatī</i>)	Vénus – vert (<i>uirides</i>)
Les trois drapeaux de convocation à l'armée levés sur le Capitole ¹⁰⁴⁹	drapeau blanc : appel des comices religieux ou des <i>curiata</i>	drapeau rouge : appel des comices centuriates (ou appel des fantassins pour Servius)	drapeau bleu : appel à la <i>coniuratio</i> , appel des masses (ou appel des cavaliers pour Servius)
Détail du bouclier d'Enée dans l' <i>Enéide</i> ¹⁰⁵⁰	les flamines, dont le principal porte l'apex sur son bonnet blanc (« <i>alboga lerus</i> »)	les Saliens, prêtres guerriers, dansant, brandissant les boucliers magiques, dans leurs trabées aux bandes écarlates	les matrones en procession dans les carrosses bleus

¹⁰⁴³ DUMEZIL, G., *L'Héritage Indo-Européen à Rome...*, (1949), pp. 65 et 66.

¹⁰⁴⁴ *Ibidem*, p. 128, d'après Tite-Live, 1, 9, 2-4.

¹⁰⁴⁵ DUMEZIL, G., *Rituels Indo-Européens à Rome*, (1954), pp. 28 à 30.

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*, p. 45 et DUMEZIL, G., *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, pp. 17 à 35 (esquisses 26 « Les seigneurs colorés... » et 27 « ... et la courtisane »), d'après Jean Filliozat – son interprétation du *Mahāparinibbānasutta* – et d'après André Bareau, *Recherches sur la biographie du Buddha*, II, *Publ. de l'Ecole Française d'Extrême-Orient*, LXXVII, 1970, pp. 99 à 128, *Ekottarāgama*. Sur les trois couleurs en général, voir aussi GERSCHEL, L., « Couleur et Teinture chez Divers Peuples Indo-Européens » et SERGENT, B., « Les Troupes de Jeunes Hommes et l'Expansion Indo-Européenne », pp. 16 et 17.

¹⁰⁴⁷ DUMEZIL, G., *Rituels Indo-Européens à Rome*, p. 53, d'après le traité *Des Magistrats*, I, 47, lui-même basé sur Diodore de Sicile, I, 28 décrivant les tribus athéniennes.

¹⁰⁴⁸ DUMEZIL, G., *Rituels Indo-Européens à Rome*, pp. 53 à 56 ; *Idées Romaines*, pp. 220 à 223 ; *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, p. 34, esquisse 27 ; et *L'Oubli de l'Homme...*, p. 125, esquisse 60 « Les trois fonctions et la triade précapitoline chez les poètes latins du premier siècle avant J.-C. », d'après le traité *Des Mois*, IV, 30, à propos de la couleur des chars de course.

¹⁰⁴⁹ DUMEZIL, G., *Rituels Indo-Européens à Rome*, pp. 63 à 72, d'après VIRGILE, *Enéide*, VIII, 1 à 8 et le commentaire de Servius.

¹⁰⁵⁰ DUMEZIL, G., *Rituels Indo-Européens à Rome*, p. 70, d'après VIRGILE, *Enéide*, VIII, 667 et suivants et le commentaire de Servius.

Le cheval en Inde et à Rome ¹⁰⁵¹	Inde	le cheval a pour maître Varuṇa, il est offert en sacrifice ; Varuṇa est le roi du peuple des gandharvas, mi-hommes, mi-chevaux	le cheval correspond au <i>kṣatrá</i> ; immolation d'un cheval qui a erré un an escorté par une armée, les princes se disputent son escorte	le cheval est remplacé par les ânes, ils entretiennent et guérissent les hommes
	Rome	le flamine dial a l'interdiction de monter à cheval ; Romulus a institué les <i>equirria</i> , les Luperques sont recrutés parmi les <i>equites</i> ; Jupiter a des quadriges sur le fronton de son temple	l'ordre équestre est l'ordre militaire ; l' <i>october equos</i> est sacrifié à Mars	la fête du 21 août, pour Consus et Ops est dirigée par le <i>flamen quirinalis</i> , voit se dérouler des courses de chevaux ; le 9 juin, à la fête des <i>Vestalia</i> , on décore les ânes avec des guirlandes autour du cou
Les animaux lors de l'établissement de l'autel du feu d'Agni ¹⁰⁵²		bouc	cheval	âne
Les trois rouleaux de bois offerts à la comtesse de Falinsperk ¹⁰⁵³		le rouleau transformé en Jettons (jetons) aura les premiers emplois de l'Etat	le rouleau transformé en Haranc (hareng) donnera du bonheur dans la Guerre	le rouleau transformé en Quenouille apportera une grande abondance de successeurs à son possesseur
Les trois verres de la comtesse de Brannenburg ¹⁰⁵⁴		Hamilcar dépose son verre dans la chapelle du manoir et prie pour que sa vertu soit moins fragile que le verre	Hubert se bat en duel à l'épée et son adversaire casse le verre	Christian casse son verre lors d'une beuverie-orgie à laquelle il est habitué
Origine du ranz des vaches dans une légende allemande ¹⁰⁵⁵ , avec Res, le vacher de Bahlisalp		valet, alerte et de figure pâle, aux cheveux blonds et aux yeux bleus ; il porte le lait pour faire le fromage, il joue du cor alpin ; il propose le lait devenu blanc comme neige ; il peut enseigner le chant, le jodle, le cor alpin et la façon de se faire aimer de tous ; proposition acceptée par Res, elle sera à l'origine du ranz des vaches	vacher ; géant ; il propose le lait devenu rouge comme sang ; ce lait donne la force et cent vaches rouges ; proposition refusée, qui aurait donné la mort	chasseur, vêtu de vert ; il s'occupe du feu ; il propose le lait devenu vert ; ce lait donne la richesse par l'apport de l'or et de l'argent ; proposition refusée, qui aurait donné la mort

¹⁰⁵¹ DUMEZIL, G., **Rituels Indo-Européens à Rome**, pp. 73 à 91.

¹⁰⁵² *Ibidem*, p. 80, d'après le *Śatapatha Brāhmaṇa*, VI, 4, 4, 13.

¹⁰⁵³ Ces rouleaux se transforment en or, que la comtesse devra transformer de façon à donner les trois objets fonctionnels, puis ils seront donnés en héritage aux trois fils de la comtesse. GERSCHEL, L., « Sur un Schème Trifonctionnel dans une Famille de Légendes Germaniques », pp. 55 à 73, d'après les frères Grimm, *Deutsche Sagen*, n° 41 ; Müllenhof, *Sagen, Märche..., der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg* (1845), n° 443 ; Garouville, *L'amant oysif*, Paris, 1671, t. III, p. 337.

¹⁰⁵⁴ Les trois fils de la comtesse doivent conserver leur verre intact, celui qui y parviendra pourra prendre la main de leur cousine convoitée Arnésie. GERSCHEL, L., « Sur un Schème Trifonctionnel dans une Famille de Légendes Germaniques », pp. 55 à 73, d'après Arlincourt, le *Pèlerin*, t. III, 1842, pp. 268 et suivantes. P. 59 de Gerschel : la légende « s'intitule *Les Pygmées, les pains et les verres* ; recueillie à Wiesbaden « de la bouche d'une illustre princesse », elle se situe à Brannenburg « sur les bords de l'Inn à trente lieues de Munich, et dans les montagnes du Tyrol ». »

¹⁰⁵⁵ Le vacher Res doit choisir entre l'un des trois laits proposés, le rouge, le vert et le blanc. GERSCHEL, L., « Sur un Schème Trifonctionnel dans une Famille de Légendes Germaniques », pp. 74 à 90. Voir aussi DUMEZIL, G., **Mythe et Epopée...**, I, pp. 598 et 599 ; **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, pp. 28 et 29, « Le choix du berger Pâris » ; GRISWARD, J. H., « L'arbre Blanc... », pp. 111 et 112 et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 47 et 48.

Les classes sociales dans l'Inde ¹⁰⁵⁶	<i>brāhmana</i> prêtre qui étudie et enseigne la science sacrée et célèbre les sacrifices	<i>ksatriya</i> (ou <i>rājanya</i>) guerrier qui protège le peuple par la force des armes	<i>vaiśya</i> éleveur, laboureur, commerçant, producteur de biens matériels
Les classes sociales avestiques ¹⁰⁵⁷	prêtres <i>āθaurvan, āθavran</i>	guerriers <i>raθaē.štār</i> (« monteurs de chars »)	agriculteur, éleveur <i>vāstryō.fšuyant</i>
Les classes sociales chez les Celtes ¹⁰⁵⁸	druide (* <i>dru-uid-</i>) Très Savant, prêtre, juriste, dépositaire de la tradition	aristocratie militaire propriétaire du sol, la puissance est l'essence de la fonction guerrière	éleveurs (<i>bó airig</i>) homme libre possédant une vache (en Irlande)
Les composantes légendaires de Rome et les trois tribus primitives (IV, 1) ¹⁰⁵⁹	compagnons latins de Romulus et Rémus (Ramnes)	Alliés étrusques amenés à Romulus par Lucumon (Luceres)	Ennemis sabins de Romulus commandés par Titus Tatius (Titienses)
Properce IV, 1, 9-32, 1 ^{ère} élégie romaine <i>De Urbe Roma</i> ¹⁰⁶⁰	Rémus – Ramnes Politique et culte, classe d'Eupatrides voués à la sagesse et aux discours	Lygmon – Luceres Guerre et technique militaire, classe à la fois agricole et combattante	Titus Tatius – Tities Richesse et pastoralisme, classe d'artisans
Les divisions des Ioniens ¹⁰⁶¹	prêtre ou magistrat religieux	guerrier ou « gardien »	laboureur, artisan
Les trois classes et leurs vertus dans la République de Platon ¹⁰⁶²	philosophe qui gouverne σοφία ou ἐπιστήμη = sagesse	guerrier qui défend ἀνδρεία = bravoure	tiers-état qui crée la richesse σωφροσύνη = tempérance
Les trois fonctions fondamentales ¹⁰⁶³	rapport des hommes avec le sacré (culte, magie), intelligence, science, rapport des hommes entre eux (droit, administration), soumission à la divinité	force physique, brutale et les usages de la force, guerre	fécondité humaine, animale et végétale, nourriture, richesse, santé, paix (et ses avantages), beauté, volupté, grand nombre, abondance, masse
Prière du roi Darius à Ahuramazdā pour la sauvegarde de son empire ¹⁰⁶⁴	demande protection contre le mensonge, la tromperie (impiété)	demande protection contre l'armée ennemie (invasion)	demande protection contre la mauvaise récolte (famine)

¹⁰⁵⁶ DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, (1958), p. 7. Voir aussi LE ROUX, F. et GUYONVARCH C.-J., *Les Druides*, pp. 35 et 36.

¹⁰⁵⁷ DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, p. 8. Voir aussi l'introduction de C. de Harlez au premier tome de sa traduction de l'*Avesta, Livre Sacré des Sectateurs de Zoroastre*, pp. 23 et 24 et 50 et 51.

¹⁰⁵⁸ DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, pp. 11 et 12 et REES, A. et B., *Celtic Heritage...*, pp. 111 à 117. L'étymologie de « druide » comme « très savant » est en réalité impossible.

¹⁰⁵⁹ DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, pp. 12 et 13, d'après Properce. Voir aussi *Jupiter Mars Quirinus IV...*, pp. 137 à 154, *Mythe et Epopée...*, I, p. 332, note 1.

¹⁰⁶⁰ DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, pp. 13 à 15. Voir aussi *L'Héritage Indo-Européen à Rome...*, pp. 193 à 196 ; *Jupiter, Mars, Quirinus...*, pp. 136 à 141 ; *Jupiter Mars Quirinus IV...*, pp. 115 à 125 et 137 à 154 ; *Rituels Indo-Européens à Rome*, p. 53 ; *Mythe et Epopée...*, I, pp. 318 à 323 ; *Mariages Indo-Européens...*, p. 167 ; *Idées Romaines*, pp. 209 à 223 et *L'Oubli de l'Homme...*, p. 321, conclusion.

¹⁰⁶¹ DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, p. 16.

¹⁰⁶² *Ibidem*, p. 16 et 24, d'après le livre IV, 428 a et suivants. Voir aussi VERNANT, J.-P., *Mythe et Pensée chez les Grecs...*, pp. 269 et 270, « Prométhée et la fonction technique », publié d'abord dans le *Journal de Psychologie*, 1952, pp. 419 à 429 et BRISSON, L., « La Tri-fonctionnalité Indo-Européenne chez Platon ». Notons à la suite de J.-P. Vernant que la tempérance vaut pour les trois fonctions chez Platon. La destinée de la fonction guerrière dans la cité (intégration, émancipation et disparition) grecque est étudiée dans *Mythe et Société en Grèce Ancienne*, pp. 51 à 56, publié d'abord sous le titre « La guerre des cités », in : *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, sous la direction de J.-P. Vernant, Mouton, Paris, La Haye, 1968, introduction.

¹⁰⁶³ DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, p. 19. Au sujet du nombre de représentants de chaque fonction (I : peu, voire unique ; II : en plus grand nombre ; III : en masse), voir *L'Oubli de l'Homme...*, pp. 247 à 253, esquisse 72 « Hérodote et l'intronisation de Darius ».

¹⁰⁶⁴ DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, p. 20, « Triades de calamités et de délits », selon l'inscription de Persépolis d, l. 15-21, d'après M. Benveniste, « Traditions indo-iraniennes sur les classes sociales », *Journal Asiatique*, CCXXX, 1938, p. 543. Voir aussi DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, I, p. 617 ; BENVENISTE, E., *Le Vocabulaire des Institutions Indo-Européennes*, 1969, vol. 1, pp. 288 et 289 et SERGENT, B., *Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...*, pp. 102 et 281 à 268.

Cérémonie védique pour la nouvelle lune, prière à Agni ¹⁰⁶⁵	mauvais sacrifice	sujétion	mauvaise nourriture
Dans le <i>Senchus Mór</i> irlandais ¹⁰⁶⁶	dissolution des contrats verbaux	production accrue de guerres	mort par famine ou épidémie
<i>Cyvranc Lludd a Llevelis</i> gallois ¹⁰⁶⁷	hommes sages qui entendent tout et interfèrent dans les affaires importantes	duel de dragons	magicien voleur de nourriture et de boisson
<i>République</i> de Platon ¹⁰⁶⁸	enchantement	violence physique	vol
<i>Avesta</i> , Vidēvdāt VII, 44 ¹⁰⁶⁹	incantation <i>mathrô-baêšaza</i> pour soigner les blessures	couteau <i>kar tô-baêšaza</i> pour opérer les ulcères	plante <i>urvâro-baêšaza</i> pour guérir les maladies saisonnières
Pathologies et soins dans le <i>Ṛg-Veda</i> X, 39, 3 ¹⁰⁷⁰	aveugle (<i>andha</i>) / magie, charme les Aśvin-Nāsatya agissent comme <i>bhāgaḥ</i> , comme « providence » disposant de la fortune	fracture (<i>ruta</i>) / violence, chirurgie les Aśvin-Nāsatya agissent comme <i>avitārā</i> , comme donneurs d'un supplément de vigueur, d'aide, à un concurrent en difficulté	amaigri (<i>kṛśra</i>) / alimentation, plantes les Aśvin-Nāsatya agissent comme <i>bhiṣājā</i> , comme médecins de toutes les altérations de santé (illustrées par les trois exemples d'E. Benveniste)
<i>III^{ème} Pythique</i> de Pindare, 40 à 55 : soin des blessures par Asclépios ¹⁰⁷¹	incantation	incision	potion ou drogue
Chant de Skirnir dans l' <i>Edda</i> : le serviteur de Freyr contraint Gerdr à se plier à l'amour de Freyr par... ¹⁰⁷²	baguette magique <i>gambantein</i> et runes, menace d'incantation (strophes 26 à 37)	menace de l'épée <i>mæki</i> (strophes 23 à 25)	offre d'or (strophes 19 à 22)
<i>Raghuvamśa</i> (I, 24), le roi Dilāpa, père de ses sujets ¹⁰⁷³	assurant la bonne conduite	assurant la protection	assurant la nourriture
Le Pays des Vivants dans l'épopée irlandaise ¹⁰⁷⁴	il n'y a ni péché ni faute	la bonne entente y règne	on y mange des repas éternels sans service

¹⁰⁶⁵ DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 20, « Triades de calamites et de délits ».

¹⁰⁶⁶ *Ibidem*, pp. 20 et 21, « Triades de calamites et de délits ».

¹⁰⁶⁷ *Ibidem*, p. 21, « Triades de calamites et de délits ».

¹⁰⁶⁸ *Ibidem*, p. 21, « Triades de calamites et de délits ».

¹⁰⁶⁹ *Ibidem*, p. 21, « Trois médecines » et **Idées Romaines**, pp. 36 et 37, d'après E. Benveniste, « La doctrine médicale des Indo-Européens », in : *Revue de l'Histoire des Religions*, t. CXXX, 1945, paru en 1947, pp. 5 à 12, d'après le *Vidēvdāt*, 7, 44, à comparer avec PINDARE, **Pythiques** (cf. ci-dessous), comme l'avait déjà fait J. Darmesteter en 1877 (*Ohrmazd et Ahriman*). Voir aussi DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, esquisse 88 « Médecine indo-européenne », pp. 209 à 217, d'abord publié dans *Le Magazine Littéraire*, n°229, avril 1986, pp. 36 à 39, sous le titre « La médecine et les trois fonctions » et BRISSON, L., « La Tri-fonctionnalité Indo-Européenne chez Platon », pp. 126 à 131.

¹⁰⁷⁰ DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 21, « Trois médecines » ; **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 209 à 217, d'après Benveniste. G. Dumézil critique la proposition d'E. Benveniste et donne son interprétation aux pages 212 et 213, tenant compte de l'intégralité de la strophe étudiée, interprétation reprise ici dans la seconde partie de la ligne du tableau.

¹⁰⁷¹ DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 21, « Trois médecines » ; **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 209 à 217, esquisse 88 ; MALLORY, J. P., **À la Recherche Indo-Européens...**, p. 150 et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 261 à 263.

¹⁰⁷² DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 22, « Trois médecines » ; **Le Roman des Jumeaux...**, p. 278, esquisse 96 « Les trois ruses de la fille de Billingr, Les trois fonctions : entre l'homme et la femme » ; SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 90 et 91 et 213.

¹⁰⁷³ DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 22, « Eloges tripartis ».

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*, p. 22, « Eloges tripartis », d'après J. Pokorny, « Conle's abenteuerliche Fahrt », *Zeitschrift Für Celtische Philologie*, XVII, 1928, p. 195.

Eloge du roi Conchobor dans le cycle des Ulates ¹⁰⁷⁵	contrôle, droit, souveraineté	paix, tranquillité et aimables salutations	glands et graisse et productions de la mer
Description de l'âme dans les systèmes philosophiques indiens ¹⁰⁷⁶	loi morale dharma	passion <i>kāma</i>	intérêt économique <i>artha</i>
Qualités requises pour assurer la royauté suprême en Irlande ¹⁰⁷⁷	sans jalousie	sans peur	sans avarice
Objets-talismans dans la légende irlandaise sur les Tuatha Dé Danann ¹⁰⁷⁸	la pierre de Fal placée au siège de la souveraineté et révélant qui était le roi ; le chaudron est un ustensile magique	la lance de Lug rendant son possesseur invincible et l'épée	le chaudron de Dagda contenant et donnant une nourriture merveilleuse ou inépuisable ; la pierre de Fal exprime le sol du royaume
Répartition selon les couleurs en Iran d'après une tradition « mazdéenne zervanisante » ¹⁰⁷⁹	blanc, costume du sacerdoce, du savoir, de la sagesse (et donc de la création), des prêtres,	rouge ou bigarré (comme l'or et l'argent), uniforme de la fonction guerrière, écrasant l'ennemi et protégeant la création	bleu foncé, uniforme de la l'agriculture, ravitaillant le monde et donnant les fruits en temps voulu
Indra dans le cinquième chant du <i>Mārkandeya Purāṇa</i> (1 à 13) ¹⁰⁸⁰	Indra tue le monstre Tricéphale, qui est un brahmane, il perd sa majesté ou sa force spirituelle (<i>tejas</i>)	Indra, prenant peur, conclut un pacte avec Vrtra en utilisant la tromperie au lieu de la force pour tuer Namuci ; il perd sa vigueur physique (<i>bala</i>)	Indra entraîne une femme honnête de brahmane dans un adultère, il perd sa beauté (<i>rūpa</i>)
Starkadr (Starcatherus) dans l'épopée nordique de Saxo Grammaticus (VII, V, 1 à VII, VI, 4) ¹⁰⁸¹	il aide Othinus (Odinn) à tuer son maître pour un sacrifice humain	il prend peur dans une bataille	il tue pour de l'argent

¹⁰⁷⁵ DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 22, « Eloges tripartis », d'après K. Meyer, « Mitteil. aus irischen Handschriften », *Zeitschrift Für Celtische Philologie*, III, 1901, p.229.

¹⁰⁷⁶ DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 24, « Les trois fonctions et la psychologie ».

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*, p. 24, « Les trois fonctions et la psychologie », d'après *Táin Bó Cúalnge*, éd. Windisch, 1905, pp. 6 et 7.

¹⁰⁷⁸ DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 25, « Talismans symboliques des fonctions », d'après V. Hull, « The four jewels of the T. D. D. », *Zeitschrift Für Celtische Philologie*, XVIII, 1930, pp. 73 à 89. Voir aussi DUMEZIL, G., **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 225 à 234, où il explique pourquoi il y a hésitation entre le chaudron ou la pierre comme symbole de la première ou de la troisième fonction. Cela est dû à la conception de la royauté en Irlande, qui ne peut se passer du soutien de la terre et de ceux qui l'occupent.

¹⁰⁷⁹ DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 25, « Couleurs symboliques des fonctions chez les Indo-Iraniens », d'après un texte du *Bundahišn* publié et étudié par : H. S. Nyberg, « Questions de cosmogonie et de cosmologie mazdéennes », *Journal asiatique*, CCXIV, 2, 1929 et 1931, pp. 230 et 231 et 295 ; G. Widengren, *Hochgottglaube*, 1938, pp. 207, 210 et 247 ; S. Wikander (1938) ; R. C. Zaehner, *Zurvan*, 1955, p. 337 et B. T. Anklesaria, *Zend Akasīh, Iranian or Greater Bundahišn*, Bombay, 1956, pp. 36 à 39. Voir aussi DUMEZIL, G., **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 66 à 68 ; **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 229 à 235, esquisse 69 « Le costume de guerre du dernier Darius » ; **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 241 à 247, esquisse 91 *bis* « Titulature des rois achéménides et ordre du défilé militaire » (Dans les esquisses 69 et 91 *bis*, ce costume est analysé tel qu'il est décrit dans le texte de Quinte-Curce, III, 3) et NAUDOU, J., « L'Analyse Ternaire de la Nature dans la Pensée Indienne », p. 25.

¹⁰⁸⁰ DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 30, « Les trois péchés du guerrier » ; **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 264 et 265, esquisse 94 « Les trois malheurs de la fille d'Agamemnon » ; VIELLE, C., **Le Mytho-Cycle Héroïque dans l'Aire Indo-Européenne...**, pp. 16, 21, 91, 92 et 95 et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 117 à 129 pour la comparaison avec les données grecques. Sur les trois péchés des guerriers en général : DUMEZIL, G., **Heur et Malheur du Guerrier...**, pp. 71 à 131.

¹⁰⁸¹ DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 30 ; **Heur et Malheur du Guerrier...**, p. 98 ; **Le Roman des Jumeaux...**, p. 265, esquisse 94 « Les trois malheurs de la fille d'Agamemnon ».

Héraclès selon Diodore, IV, 10-38 ¹⁰⁸²	il désobéit aux dieux (surtout à Zeus) en refusant à Eurysthée d'accomplir les travaux et tue ses enfants	il tue par tromperie Iphitos le fils d'Eurytos et devient malade	il convoite une princesse et l'enlève (Iole) au détriment de sa femme Déjanire et meurt
Hymnes rituels védiques ¹⁰⁸³	<i>Mitrá et Váruna</i> , souverains de l'univers, ordre cosmique et moral (avec son contraire)	<i>Ind(a)ra</i> , guerrier par excellence, parfois associé à un autre dieu (Vāyu, Agni, Sūrya, Visnu...), bataillons de jeunes guerriers divins	<i>Nāsatya et Ásvín</i> , guérisseurs, donneurs de prospérité et de biens, vitalité
Dieux arya de Mitani, à Bogazköy ¹⁰⁸⁴	<i>Mitra-Varuna</i> souveraineté, royauté sacré, prêtre justice, juriste malédiction : haine générale de la part des dieux	<i>Indara</i> (niveau inférieur) fonction guerrière aristocratie militaire malédiction : expulsion et oubli	<i>Nāsatya</i> (niveau encore inférieur) patrons du tiers-état malédiction : stérilité
Athénée dans les petites Panathénées ¹⁰⁸⁵	<i>Polias</i> , souveraineté politique	<i>Niké</i> , victoire	<i>Hygieia</i> , santé
Génies tutélaires Fravaši dans le zoroastrisme ¹⁰⁸⁶	bonne	forte	sainte
Les trois classes de l'Europe féodale et leurs instruments de musique ¹⁰⁸⁷	<i>oratores</i> (gens d'église) orgue ; vielle à roue (<i>symphonie</i> ou <i>chifonie</i>)	<i>bellatores</i> (hommes de guerre) cor, trompette, tambour, oliphant, clairon, timbale	<i>laboratores</i> (travailleurs) harpe, vielle, luth, violon (d'abord dans toutes les classes puis seulement chez les jongleurs, acteurs, bardes, conteurs) ; flageolet, tambourin (bergers, chasseurs et gardiens de troupeaux) ; vielle à roue ; cornemuse

¹⁰⁸² DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, p. 31 ; *Heur et Malheur du Guerrier...*, pp. 99 à 105, *Mythe et Epopée...*, II³, pp. 117 à 124 et *L'Oubli de l'Homme...*, pp. 71 à 79, esquisse 56 « Mort et testament d'Héraclès » ; *Le Roman des Jumeaux...*, p. 265, esquisse 94 ; MEZZADRI, B., « Jason ou le Retour du Pêcheur. Esquisse de Mythologie Argonautique ».

¹⁰⁸³ DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, pp. 34 et 35 ; au sujet des Nāsatya : *Le Roman des Jumeaux...*, pp. 34 à 49, esquisse 77 « La promotion des Nāsatya védiques, Le décapité et le morcelé dans l'Inde ».

¹⁰⁸⁴ DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, p. 38. Voir aussi *Jupiter, Mars, Quirinus...*, p. 61 ; *Naissance d'Archanges...*, pp. 19 à 25 ; *L'Héritage Indo-Européen à Rome...*, p. 66 ; DUCHESNE-GUILLEMIN, J., *La Religion de l'Iran Ancien*, p. 172 ; MALLORY, J. P., *À la Recherche Indo-Européens...*, p. 149 et LYLE, E., « Which Triad ? A Critique and Development of Dumézil's Tripartite Structure », pp. 12 à 21.

¹⁰⁸⁵ DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, p. 59, « Divinités faisant la synthèse des trois fonctions », d'après F. Vian, *La guerre des géants...*, 1952, pp. 257 et 258.

¹⁰⁸⁶ DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, p. 59, « Divinités faisant la synthèse des trois fonctions ». Voir aussi STERCKX, C., *Éléments de Cosmogonie Celtique*, p. 49.

¹⁰⁸⁷ BOWLES, E. A., « La Hiérarchie des Instruments de Musique dans l'Europe Féodale » (1958). Nous signalons les résultats de cet article sans leur donner crédit. L'auteur méconnaît la théorie de la répartition trifonctionnelle, il ne vérifie pas si les instruments de musique apparaissent dans le cadre d'une structure tripartite.

Les différentes descriptions de Dieu dans l' <i>Ancien Testament</i> ¹⁰⁸⁸	Dieu de l' Alliance, Dieu des Psaumes de Pénitence	le Seigneur majestueux dans la bataille (Josué 23, 3 ; Psaume 24, 8)	le Dieu qui envoie la foudre et la pluie (Psaume 104, 14-15)
Les Douze Tribus d'Israël ¹⁰⁸⁹	Ruben (fort, digne, puissant) Juda (sceptre, donneur de la loi) Dan (juge) Nephtali (donneur de mots bons)	Siméon et Lévi (cruels, maudits pour leur colère et leur fierté) Gad (troupe) Benjamin (loup dévorant et divisant)	Zabulon (port, bateau) Issakar (âne travaillant la terre, esclave) Asher (pains gras) Joseph (rameau avec des fruits)
Les Juges, A ¹⁰⁹⁰	Ehud Déborah	Gédéon Samson	les femmes des Benjamites
Les Juges, B ¹⁰⁹¹	Elie Samuel Salomon	Saül David en tant que roi Salomon	David dans sa jeunesse Salomon
Jacob dans l'Oracle de Balaam ¹⁰⁹²	royauté	fort comme un buffle, dévorant les nations, brisant leurs os, les atteignant de ses flèches	tentes, vallées avec torrents, fleuves, jardins
Fin de la bénédiction des 12 tribus ¹⁰⁹³	Dieu est un refuge depuis toujours	Dieu a chassé et exterminé les ennemis	Israël habite en paix, le blé pousse et le vin coule à profusion
David est puni par Dieu à cause du dénombrement ¹⁰⁹⁴	Trois jours avec l'épée de Dieu, la peste et l'Ange exterminateur	Trois mois de défaite devant ses ennemis	Trois ans de famine
Eliphaz parle à Job ¹⁰⁹⁵	abrité du « fouet de la langue » (i. e. des incantations magiques)	libération de l'épée lors de la guerre	libération de la mort lors de la famine
Prière pour que Dieu bénisse le roi ¹⁰⁹⁶	droit au pauvre du peuple	écrasement de l'opresseur	salut des fils du déshérité
Bénédiction de Dieu ¹⁰⁹⁷	pardon des péchés	rédemption de la vie de la destruction	guérison des maladies
Présentation de la sagesse ¹⁰⁹⁸	compréhension, intelligence	force / Les rois règnent	richesse et honneur
Dieu créateur du monde et maître de l'histoire ¹⁰⁹⁹	les places seront aplanies	les portes de bronze et de fer seront ébranlées	les trésors de l'ombre et les richesses cachées seront donnés
Le vin de la colère de Dieu ¹¹⁰⁰	les prêtres et prophètes	les rois sont assis sur le trône de David	les habitants de Jérusalem

¹⁰⁸⁸ BROUGH, J., « The Tripartite Ideology of the Indo-Europeans : an Experiment in Method », (1959), pp. 72 et 73. Voir aussi LITTLETON, C. S., **The New Comparative Mythology...**, pp. 198 à 201.

¹⁰⁸⁹ BROUGH, J., « The Tripartite Ideology of the Indo-Europeans : an Experiment in Method », p. 73, d'après Genèse 49, 3 à 27.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*, p. 75, d'après les livres des Juges, de Samuel et de 1 Rois.

¹⁰⁹¹ *Ibidem*.

¹⁰⁹² *Ibidem*, p. 81, d'après Nombres 24, 5 à 8.

¹⁰⁹³ *Ibidem*, p. 81, d'après Deutéronome 33, 27 et 28.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*, p. 81, d'après 1 Chroniques 21, 11 et 12.

¹⁰⁹⁵ *Ibidem*, p. 81, d'après Job 5, 20 et 21.

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*, p. 81, d'après Psaume 72, 4.

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*, p. 81, d'après Psaume 103, 2 à 4.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*, p. 81, d'après Proverbes 8, 14 à 15 et 18.

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*, p. 81, d'après Esaïe 45, 2 et 3.

¹¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 81, d'après Jérémie 13, 13.

Prophétie sur Juda et Israël ¹¹⁰¹	le conseil de Juda et de Jérusalem sera anéanti	leurs ennemis les feront tomber par l'épée	ils mangeront la chair de leurs proches
Réponse de Dieu au roi Sédécias ¹¹⁰²	peste	épée	famine
Réhabilitations ¹¹⁰³	purification des péchés	retour de captivité de Juda et d'Israël	guérison, santé, paix, vérité
Malédiction de Dieu sur Babylone ¹¹⁰⁴	épée contre les hommes sages	épée contre les princes	épée contre les habitants
Actes de Nebouzaradân dans Jérusalem ¹¹⁰⁵	il brûle la maison du Seigneur	il brûle la maison du roi	il brûle les maisons de Jérusalem
Dieu détruit Jérusalem ¹¹⁰⁶	les lois et les prophètes sont inefficaces	le roi et les princes sont parmi le peuple	le blé et le vin manquent
Dieu châtie Israël ¹¹⁰⁷	1/3 meurt de la peste	1/3 meurt par l'épée	1/3 meurt de famine
Dieu annonce la fin ¹¹⁰⁸	le prêtre n'a plus la loi, les anciens n'ont plus de conseil	le roi est en deuil, le prince en désolation	les mains du peuple sont désolées, le pays est troublé
Répartition du territoire entre les tribus ¹¹⁰⁹	sainte oblation	reste pour le prince	endroit profane pour habitat et abords
Reproches de Dieu à Israël et aux nations voisines ¹¹¹⁰	loi et commandements (non respectés par Juda)	instruments de fer (Damas – Galaad – Gaza – Tyr – Edom – Ammon – Moab)	argent, vente du juste pour de l'argent, vente du pauvre pour des sandales (Israël)
Système social et cadre intellectuel des peuples indo-européens dans le monde ancien ¹¹¹¹	souveraineté religieuse	force physique	prospérité
Chez les Egyptiens ¹¹¹²	prêtre	guerrier	bouvier
Dieu d'Israël ¹¹¹³	dieu de l'Alliance	dieu des armées	dieu de la fécondité
La triade précapitoline romaine ¹¹¹⁴	le <i>Jupiter</i> du <i>flamen dialis</i> (proche du <i>rex</i>), apporte à Rome toutes les formes de la protection souveraine et céleste	<i>Mars</i> donne à Rome la force physique et la victoire par combat contre les ennemis visibles et invisibles	<i>Quirinus</i> patronne la bonne venue et la conservation des grains, la masse sociale qui est la substance de Rome, la vie civile dans une paix vigilante

¹¹⁰¹ *Ibidem*, p. 81, d'après Jérémie 19, 7 et 9.

¹¹⁰² *Ibidem*, p. 82, d'après Jérémie 21, 9.

¹¹⁰³ *Ibidem*, p. 82, d'après Jérémie 33, 6 à 8.

¹¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 82, d'après Jérémie 50, 35.

¹¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 82, d'après Jérémie 52, 13.

¹¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 82, d'après Lamentations, 2, 9 et 12.

¹¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 82, d'après Ezékiel 5, 12.

¹¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 82, d'après Ezékiel 7, 26 et 27.

¹¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 82, d'après Ezékiel 48, 10, 15 et 21.

¹¹¹⁰ *Ibidem*, p. 82, d'après Amos 1, 3 et 2, 4 et 6.

¹¹¹¹ DUMEZIL, G., « L'Ideologie Tripartite des Indo-Européens et la Bible », (1959), p. 97, repris dans **Mythe et Epopée...**, III, pp. 338 à 361.

¹¹¹² DUMEZIL, G., « L'Ideologie Tripartite des Indo-Européens et la Bible », p. 98.

¹¹¹³ *Ibidem*, p. 99.

¹¹¹⁴ DUMEZIL, **Les Dieux des Germains...**, (1959), pp. 24 et 25, « Dieux Ases et Dieux Vanes, la théologie tripartite », **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 74 à 94, **Mythe et Epopée...**, I, p. 268. Voir aussi ELIADE, M., **Histoire des Croyances et des Idées Religieuses**, vol. II, § 166, « Jupiter, Mars, Quirinus et la triade capitoline », pp. 123 à 126.

L'ivresse dans les trois fonctions ¹¹¹⁵	elle est le ressort fondamental de la vie du <i>prêtre-sorcier</i>	elle est le ressort fondamental de la vie du <i>guerrier-faune</i>	elle est procurée par des <i>plantes</i> qu'il fallait <i>cultiver</i> et <i>cuisiner</i>
Les cinq frères <i>Pândava</i> ou pseudo-fils de <i>Pându</i> ¹¹¹⁶	Dharma « la Loi » (rajeunissement transparent de Mitra)	Vâyu et Indra (deux variétés indo-iraniennes de guerriers)	les deux jumeaux <i>Nâsatya</i> ou <i>Açvin</i>
Les trésors des trois hommes rencontrés par <i>Dagda</i> ¹¹¹⁷	un manteau, qui donne l'aspect, la forme et le visage voulu par la personne qui le porte	une massue, dont une extrémité tue les vivants et l'autre ressuscite les morts	une tunique ou chemise, qui protège la peau qui la porte de tout mal et de toute maladie
La mythologie japonaise ¹¹¹⁸	la Grande Déesse <i>Amaterasu</i> , déesse-soleil, déesse souveraine, déesse-prêtresse ; elle est accompagnée de <i>Takamimusubi</i> ; trésor : miroir ; sacrifice du coq blanc	<i>Susanō</i> , le dieu trop fort, l'orage et la foudre, en rapport avec le monde souterrain ; parfois le héros <i>Yamatotakeru</i> , aux trois péchés (fratricide, lâche tromperie substituée au duel loyal et péché sexuel) ; trésor : épée ; sacrifice du cheval blanc	le bon dieu <i>Ōkuninushi</i> : bon, beau, miséricordieux, il inspire la sympathie et l'amour ; les femmes et les petits animaux sont toujours de son côté ; il forme le pays ; il a de nombreux enfants ; il est le maître de l'agriculture, le dieu médecin et le dieu du mariage et de la richesse ; trésor : joyau (ou collier de bijoux) ; sacrifice du sanglier blanc
Les premiers noms non bibliques dans la généalogie irlandaise ¹¹¹⁹	les <i>Tuatha Dé Danann</i>	les <i>Fir Bolg</i>	les descendants de <i>Nemed</i>
Tripartie ou quadripartie géographiques et fonctionnelles en Irlande ¹¹²⁰	savoir magique (+ pensée : <i>thinking</i>) (<i>fis</i>) – ouest <i>Connacht</i> musique (+ sentiment, ressenti : <i>feeling</i>) (<i>séis</i>) – sud <i>Munster</i> ¹¹²¹ pouvoir royal (<i>flaith</i>) – centre <i>Meath</i> ¹¹²²	force guerrière (+ volonté : <i>willing</i>) (<i>cath</i>) – nord <i>Ulster</i>	abondance économique (<i>bláth</i>) – est <i>Leinster</i>

¹¹¹⁵ DUMEZIL, **Les Dieux des Germains...**, pp. 34 et 35, « Dieux Ases et Dieux Vanes, Kvasir et Mada », d'après **Loki**, 1948, pp. 102 à 105. Voir aussi la polémique relatée et les arguments à nouveau précisés dans **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 259 à 265, esquisse 73 « « Dumézil revisited » (à propos de R. I. Page, *Saga-book of the Viking Society*, XX, 1-2, pp. 49 à 69, University College, Londres, 1978-1979) » et **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 52 et 53, esquisse 78 « Comparaisons indo-scandinaves, Le décapité et le morcelé ».

¹¹¹⁶ DUMEZIL, **Les Dieux des Germains...**, pp. 84 et 85, « Le Drame du Monde, Wikander et le Mahābhārata ». Voir aussi HILTEBEITEL, A., « The "Mahābhārata" and Hindu Eschatology », pp. 96 et 97 et suivantes.

¹¹¹⁷ LE ROUX, F., « Le Dieu Druide et le Druide Divin... », (1960), pp. 361 à 363, d'après le *Livre Jaune de Lecan*, (*Yellow Book of Lecan*, col. 789 et 790).

¹¹¹⁸ YOSHIDA, A., « La Mythologie Japonaise. Essai d'Interprétation Structurale » (trois articles, de 1961, 1962 et 1963). L'auteur émet des réserves sur la possibilité d'analyser ces données comme formant un système trifonctionnel comparable à la structure indo-européenne.

¹¹¹⁹ REES, A. et B., **Celtic Heritage...**, (1961), p. 117. Les auteurs accolent une quatrième fonction, représentée par *Aithechda*.

¹¹²⁰ *Idem*, p. 122 à 124. Voir aussi DUMEZIL, G., **Mythe et Épopée...**, II, pp. 251 à 255 ; **Apollon Sonore...**, pp. 47 et 48, esquisse 4 « De trois à quatre » ; **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 163 à 165, esquisse 42 « L'univers de l'augure » ; DUBUISSON, D., « Matériaux pour une Typologie des Structures Trifonctionnelles », pp. 118 et 119 et SERGENT, B., **Les Indo-Européens...**, p. 339.

¹¹²¹ Les auteurs voient ici une quatrième fonction (p. 132) ou une fonction pouvant se retrouver dans les trois fonctions récurrentes (p. 141).

¹¹²² Les auteurs voient ici une sorte de cinquième fonction ou de fonction englobante (p. 132).

Dagda père de Brigit Bainfile ¹¹²³	dieu bon, dieu de la magie, gardien des serments, il possède une harpe (<i>uaithna</i>) sur laquelle on peut jouer trois airs (sommeil, rire et douleur)	il porte une massue, capable de destruction autant que de vivification	il possède un chaudron d'abondance	
Les trois époux de la déesse Irlande aux trois noms ¹¹²⁴	Ceathur Mac Gréine, « fils du soleil » + Ériu	Eathur Mac Cuill, « fils de la noisette » + Banba	Teathur Mac Cecht, « fils du soc » + Fórla	
Les équivalences enter dieux celtes et dieux germain ¹¹²⁵	Nuadu, qui combat au glaive et perd une main, se bat au corps à corps, il correspond à Týr ; Lug, qui combat avec la lance et la fronde, des armes de jet, il correspond à Odhin	Ogma, qui détient une force extraordinaire, digne de la noblesse militaire, correspond à Thor	Goibniu le forgeron Diancecht le médecin	
Les Fothad ¹¹²⁶	Caendia, « le dieu beau »	Tréndia, « le dieu fort » ; son surnom : <i>in Cairpthech</i> , allusion au char de combat des guerriers celtes	Óendia, « le dieu unique » ; son surnom : <i>int Airighed</i> , reprend l'idée de l'éclat de l'argent	
Les quatre talismans divins ¹¹²⁷	le chaudron (aspect sacro-sacerdotal) ; le glaive (aspect magico-royal)	la lance de Lug à la fonction militaire	la pierre du peuple des paysans et des pasteurs	
Les fondations cadméennes de Thèbes ¹¹²⁸	Cadmos (fondateur)	Gé-Déméter, déesse poliade	Pallas Onca, déesse militaire	Aphrodite, déesse de la fécondité
	Harmonie (concorde civique)	Ourania	Apostrophia	Pandémios
Système politique de Pylos ¹¹²⁹	le <i>ράναξ</i>	le <i>λαραγέτας</i> , chef militaire entouré de ses compagnons (<i>ἐπέται</i>)	la masse du <i>δάμος</i>	
Les tribus ioniennes ¹¹³⁰	les Géléontes (la tribu royale)	les Egicoreis (les guerriers)	les Hoplètes (les démiurges) et les Ergades (les agriculteurs)	

¹¹²³ VRIES, J. de, **La Religion des Celtes**, (1963), pp. 45 à 48 ; FROMAGE, H., « La Musique dans la Mythologie Celtique », p. 7 ; LE ROUX, F. et GUYONVARG'H C.-J., **Les Druides**, p. 143 et MILIN, G., **Le Roi Marc aux Oreilles de Cheval**, p. 99. Voir aussi les références au sujet de Lug et PANUM, H., « Harfe und Lyra im alten Nordeuropa », p. 31 (l'instrument est désigné par le terme *cruid*), pour les trois airs de musique.

¹¹²⁴ VRIES, J. de, **La Religion des Celtes**, pp. 136 et 164 et 165 ; le « fils de la noisette » « semble désigner la classe des guerriers ».

¹¹²⁵ VRIES, J. de, **La Religion des Celtes**, pp. 162 et 163. LEVEQUE, P., « La Dépendance dans la Structure Trifonctionnelle Indo-Européenne », p. 57, remplace Goibniu et Diancecht par Bres dans la troisième fonction en conservant les deux premières.

¹¹²⁶ VRIES, J. de, **La Religion des Celtes**, p. 165.

¹¹²⁷ VRIES, J. de, **La Religion des Celtes**, p. 166.

¹¹²⁸ VIAN, F., **Les Origines de Thèbes...**, (1963), p. 151, d'après Pausanias, IX, 12 et 16. Voir aussi BRIQUEL, D., « La Triple Fondation de Rome », p. 176, pour comparaison de ce système avec la fondation de Rome.

¹¹²⁹ VIAN, F., **Les Origines de Thèbes...**, p. 239, d'après L. R. Palmer, *TPhS*, 1954, pp. 18 à 53, *Acaheans and Indo-Europeans*, (1955) et *Mycenaean and Minoans* (1961), 91 à 99 ; M. Vendries et J. Chadwick, *Documents in Myc. Greek* (1956), 119 à 125 ; Ed. Will, *REA*, LIX, 1957, p. 24. Voir aussi YOSHIDA, A., « Survivances de la Tripartition Fonctionnelle en Grèce », pp. 26 à 35.

¹¹³⁰ VIAN, F., **Les Origines de Thèbes...**, p. 240, d'après Jeanmaire, H., *Couroi et Courètes*, Lille, 1939, pp. 119 à 133 et « La naissance d'Athènes et la royauté magique de Zeus », in : *Revue Archeologique*, 1956, vol. XLVIII, pp. 28 à 40.

Les trois fils de Zeus et d'Éurôpé ¹¹³¹	le puissant Minos, le plus royal des rois mortels	le divin Sarpédon, courageux et fort	le juste Rhadamanthe
Les origines de Thèbes ¹¹³²	Cadmos, fondateur et roi-prêtre (Polydoros)	Spartes, Penthée classe militaire	Antiope Amphion (musicien et philosophe), architecte ; Zéthos (chasseur, agriculteur et éleveur), architecte ; Niobé, déesse de la fécondité ; Chloris (la Verte) Aédon, le rossignol ; Itylos (oiseau)
Le bouclier d'Achille dans l' <i>Illiade</i> , Livre XVIII, 483 à 608 ¹¹³³	dans la ville en paix : un mariage et un procès	dans la ville en guerre : des combats	description de la vie rurale : agriculture et élevage, jeunesse, beauté, richesse, joie populaire
<i>Consolation</i> de Boèce, traduction en anglais sous Alfred le Grand, roi d'Angleterre, IX ^e siècle ¹¹³⁴	<i>jebedmen</i> « hommes de prière »	<i>fyrðmen</i> « hommes de cheval »	<i>weorcmen</i> « hommes de travail »
Poème d'Adalbéron de Laon à Robert le Pieux, 1030 ¹¹³⁵	<i>oratores</i> « ceux qui prient »	<i>bellatores</i> « ceux qui combattent »	<i>laboratores</i> « ceux qui travaillent »
Schéma tripartite en Occident au X ^e siècle ¹¹³⁶	classe cléricale	classe militaire	couche supérieure de la classe économique
Le mythe des Races chez Hésiode ¹¹³⁷	Or et Argent : âges de vitalité toute jeune roi souverain juridico-religieux	Bronze et héros : vie adulte ignorant le jeune et le vieux guerrier militaire	Fer : existence qui se dégrade au long d'un temps vieilli et usé supportable et insupportable producteur fécondité, nourritures nécessaires à la vie

¹¹³¹ VIAN, F., **Les Origines de Thèbes...**, pp. 241 à 242 et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 154 à 158 et 177, d'après le *Catalogue des femmes* d'Hésiode, dont des extraits se trouvent dans les papyri d'Oxyrhynchos (fig. 141, 13-14 et 144 M.-W.).

¹¹³² VIAN, F., **Les Origines de Thèbes...**, pp. 242 à 244.

¹¹³³ YOSHIDA, A., « La Structure de l'illustration du Bouclier d'Achille » (1964) ; VANDERLINDER, E., « Le Bouclier d'Achille » (critique non fondée) et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 62 à 68.

¹¹³⁴ LE GOFF, J., **La Civilisation de l'Occident Médiéval**, (1964), p. 234.

¹¹³⁵ *Ibidem*, pp. 234 et 235.

¹¹³⁶ *Ibidem*, p. 238.

¹¹³⁷ VERNANT, J.-P., **Mythe et Pensée chez les Grecs...**, (1965), « Le mythe hésiodique des races, essai d'analyse structurale », pp. 40 à 43, publié d'abord dans la *Revue de l'Histoire des Religions*, 1960, pp. 21 à 54 ; « Le mythe hésiodique des races, sur un essai de mise au point », *revue de Philologie*, XL, 1966, pp. 247 à 276 (Pour une édition complète de ces deux articles et un rajout sur les questions méthodologiques, **Mythe et pensée chez les Grecs...**, pp. 19 à 106) d'après HÉSIODE, **Théogonie...**, *Les Travaux et les Jours*, 106 à 201. Voir aussi DUMEZIL, G., **Mythe et Épopée...**, I, pp. 262 et 263 ; MEZZADRI, B., « Structure du Mythe et Races d'Hésiode » ; SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 135 à 153 et SAUZEAU, P. et A., « Le Symbolisme des Métaux et le Mythe des Races Métalliques », pour qui ce mythe est quadrifonctionnel. Au sujet de l'âge relatif aux trois fonctions, voir plus bas, HAUDRY, J., **La Religion Cosmique des Indo-Européens**, pp. 89 et 90.

Le fronton du temple d'Apollon à Delphes et le texte de l' <i>Ion</i> d'Euripide (205 à 218) ¹¹³⁸	Zeus défend la royauté, sa foudre lui sert à rester à distance du combat contre Mimas pour préserver son statut de roi ; Apollon est son interprète	il est assisté d'une déesse guerrière, Pallas ou Athéna, sentinelle du sanctuaire, qui se bat contre Encélade avec une lance	il est assisté d'un dieu qui a des relations fortes avec le monde végétal et le milieu rural, Dionysos, dieu de la végétation ; son arme est le thyrses pacifique, symbole de la fécondité végétale
Entretien de Solon avec Crésus, d'après Hérodote, I, 30 à 33 ¹¹³⁹	Cléobis et Biton : mort miraculeuse des fils pieux dans le temple	Tellos : mort glorieuse du guerrier sur le champ de bataille	Crésus : pauvre bûcher du riche, dans la ruine de sa richesse
Les cadeaux de l'amant crétois ¹¹⁴⁰	une coupe	une tenue de guerre	un bœuf
Sacrifice du cheval en lien avec le personnage de Śrī ¹¹⁴¹	<i>tejas</i> (force spirituelle, majesté)	<i>indriya</i> (force physique)	<i>paśu</i> (le bétail)
Agni sacrificiant dans le <i>Rg Veda</i> VIII, 71, 12 ¹¹⁴²	<i>dhīsú</i> (prière)	<i>ārvati</i> (combat)	<i>ksaītrāya sādhasē</i> (prospérité du champ)
<i>Ynglingasaga</i> (histoire de la dynastie scandinave des rois d'Upsal) ¹¹⁴³	Óðinn	Þórr	Njörðr, Freyr
Fondation et création progressive de Rome ¹¹⁴⁴	Romulus, demi-dieu établissant la constitution politique (fondation de la ville sur des appuis surnaturels) Numa, créant les cérémonies sacrées et les cultes des dieux immortels (le culte et les lois)	Tullus, formant le peuple aux techniques de guerre (la force, l'art et la science de la guerre)	Ancus, enseignant et établissant le commerce (expansion démographique et économique)
Société celte préromaine ¹¹⁴⁵	druide	noblesse militaire	éleveurs libres
Les débuts de Rome chez Properce ¹¹⁴⁶	<i>Ramnes</i> (Romulus et Remus), frères, gouvernement et culte	<i>Luceres</i> (Lygmon ou Lucumon), technique de guerre	<i>Titius</i> (Tatius), richesse pastorale [élevage et non commerce ou industrie ; brebis et non or, monnaie ou bœufs]

¹¹³⁸ YOSHIDA, A., « Le Fronton Occidental du Temple d'Apollon à Delphes et les Trois Fonctions » (1966), pp. 6 à 8.

¹¹³⁹ *Ibidem*, p. 10, d'après DUMEZIL, G., *Mélanges à Lucien Febvre*, II, 1954, pp. 28 à 30. Voir aussi DUMEZIL, G., *L'Oubli de l'Homme...*, pp. 55 à 79, esquisse 55 « Le roman de Crésus ».

¹¹⁴⁰ YOSHIDA, A., « Survivances de la Tripartition Fonctionnelle en Grèce », (1966), pp. 36 à 38, d'après Strabon X, 4, 21, citant Ephore.

¹¹⁴¹ DUMEZIL, G., *Mythe et Épopée...*, I, (1968), pp. 118 et 119.

¹¹⁴² *Ibidem*, p. 119. Voir aussi *Jupiter, Mars, Quirinus...*, pp. 58 et 59.

¹¹⁴³ DUMEZIL, G., *Mythe et Épopée...*, I, pp. 264 et 265 ; BOYER, R., *Yggdrasill...*, pp. 86 à 109 ; SERGENT, B., *Les Indo-Européens...*, p. 334 et *Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...*, pp. 10 et 11. Sur Njörðr et Freyr : DUMEZIL, G., *Le Roman des Jumeaux...*, pp. 130 à 141, esquisse 82 « Njörðr et Freyr, Pères et fils jumeaux ».

¹¹⁴⁴ DUMEZIL, G., *Mythe et Épopée...*, I, pp. 271 et 272. Voir aussi ALLEN, N. J., « Romulus et Bhīshma. Structures Entrecroisées », p. 27 ; BRIQUEL, D., « La Triple Fondation de Rome » ; « Tullus Hostilius et le Thème Indo-Européen des Trois Péchés du Guerrier » et « Introduction », in : TITE-LIVE, *Les Origines de Rome, Histoire Romaine, Livre I*, pp. 24 à 35.

¹¹⁴⁵ DUMEZIL, G., *Mythe et Épopée...*, I, p. 289.

¹¹⁴⁶ *Ibidem*, pp. 318 à 323.

Guerre des Troyens contre les Latins dans l' <i>Enéide</i> de Virgile (VII, 107-134 et VIII, 478-513) ¹¹⁴⁷	Enée, organisateur du culte, fondation de la ville, imperium	Latinus, guerrier (sa fille Lavinie sera promise à Enée, l'« immigrant, l'intrus », et leur relation sera cause de la guerre)	Tarchon, chef d'une flotte de guerriers, roi	Latinus et son peuple latin (don de la terre et de la femme)	Almon et Galésus, bergers
Peuples mythologiques de l'Irlande ¹¹⁴⁸	Fils de Mil, blanc de peau, intrépide, cheveux bruns, brave, hardi, dans le combat, vaillant en vérité, sans bruit	les Gaileoin, les Fir Bolg, les Fir Domnann, bravache, malfaisant, voleur, menteur, pauvre hère	Fils des Túatha Dé Danann, pasteur sur la plaine, artiste musicien, harmonieux, nécromancien secret		
<i>République</i> de Platon, fin du livre III (413 d et 427 e à 434 d) ¹¹⁴⁹	philosophes qui gouvernent, or	guerriers qui combattent, argent	tiers état (laboureurs et artisans) qui créent la richesse, airain (fer et bronze)		
Jugement de Pâris dans les <i>Chants Cypriaques</i> (VII ^e siècle) et dans l' <i>Iliade</i> , origine de la guerre de Troie ¹¹⁵⁰	Héra, souveraineté, « fière du lit royal du souverain Zeus »	Athéna, guerre, victoire, casque et lance à la main	Aphrodite, la plus belle femme, volupté, beauté, amour, « puissance du désir »		
Les trois fils de Ferīdūn (ou Frētōn) dans l' <i>Ayātkār i ʿJāmāspik</i> (en pehlevi) ¹¹⁵¹	Ērič, loi et religion (roi), Erānšaθr (Iran) et Inde	Tōz, vaillance, Turkestan et désert	Salm, richesses, Terre de Rome		

¹¹⁴⁷ *Ibidem*, pp. 341 à 422 et **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 112 à 129, esquisse 60 « Les trois fonctions et la triade précapitoline chez les poètes latin du premier siècle avant J.-C. ». Pour les vers VII, 177 à 191, voir aussi DUMEZIL, G., **Jupiter Mars Quirinus IV...**, pp. 125 à 129.

¹¹⁴⁸ DUMEZIL, G., **Mythe et Epopée...**, I, pp. 435 et 436, d'après un auteur du XVII^e siècle, Duald Mac Firbis, in Eugene O'Curry, *Lectures on the Manuscript Materials*, 1873, p. 580 ; cf. pp. 223 et 224 ; H. d'Arbois de Jubainville, *Le Cycle mythologique irlandais*, 1884, p. 129. La répartition entre les trois fonctions reste floue et non assurée ni par Georges Dumézil ni par l'auteur de ce tableau.

¹¹⁴⁹ DUMEZIL, G., **Mythe et Epopée...**, I, pp. 493 à 496 ; SAUZEAU, P. et A., « Le Symbolisme des Métaux et le Mythe des Races Métalliques », pp. 283 et 284, d'après B. Sergent, « L'utilisation de la trifonctionnalité d'origine i.-e. chez les auteurs grecs classiques », *Arethusa*, 13, 1980. Voir aussi BRISSON, L., « La Tri-fonctionnalité Indo-Européenne chez Platon ».

¹¹⁵⁰ DUMEZIL, G., **Mythe et Epopée...**, I, pp. 580 à 586 et **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, p. 28, « Le choix du berger Pâris », d'après Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 1300-1307 et *Les Troyennes*, 925-931 ; **Mariages Indo-Européens...**, pp. 212 à 215 ; GERSCHEL, L. « Sur un Schème Trifonctionnel dans une Famille de Légendes Germaniques », pp. 88 et 89 ; MALLORY, J. P., **À la Recherche Indo-Européens...**, p. 149 et 150 et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 38 à 58 et **Le Livre des Dieux...**, p. 440 (pour la deuxième fonction). GARTZIOU-TATTI, A., « Pâris-Alexandre dans l'*Iliade* », pp. 83 et 84, se permet de nier l'aspect trifonctionnel du Jugement de Pâris, mais sa courte explication est peu convaincante.

¹¹⁵¹ DUMEZIL, G., **Mythe et Epopée...**, I, pp. 586 et 587, dans le *Dēnkart*, d'après Marijan Molé, « Le partage du monde dans la tradition iranienne », *Journal Asiatique*, CCXL, 1952, p. 455 à 463, avec une « Note complémentaire », *ibid.*, CCXLI, 1953, pp. 271 à 273, et DUMEZIL, G., **L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens**, pp. 27 et 28, « Les choix des fils de Feridūn » ; **Romans de Scythie et d'alentour**, pp. 178 et 179 ; **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, p. 84, esquisse 32 « Cinq variantes ? » ; SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 45 et 46 et **Les Indo-Européens...**, p. 339.

Partage du monde entre les trois fils de Ferīdūn dans le <i>Livre des Rois</i> (<i>Shāhmāneh</i> , texte iranien), Livre VI (238-302) ¹¹⁵²	Īraǰ, Iran et Arabie (roi), intelligence et noble sentiment ; épée, sceau, bague, diadème	Tūr, Turkestan et Chine, se précipite aveuglément à l'assaut ; guerrier, ceinture royale	Salm, Rome et Occident, il fuit ; berger
Les fils de Guillaume le Conquérant dans un exemplum de la Scala Coeli (XIV ^e siècle) ¹¹⁵³	prudence, sagesse	vaillance, force, victoire	beauté, séduction
I Rois 3, 4 à 13 (Salomon) ¹¹⁵⁴	il demande un cœur attentif pour gouverner le peuple et discerner le bon du mauvais לֵב שִׁמְעַתְּ אֶת־עַמּוֹד לְהַבִּין בֵּין־טוֹב לְרָע et il reçoit un cœur sage et intelligent לֵב חָכָם וְנָבוֹן	richesse et gloire גַּם־עֶשֶׂר גַּם־כָּבוֹד	jours prolongés הַאֲרָכְתִּי אֶת־יָמַיךָ
Jérémie 9, 22 ¹¹⁵⁵	sage חָכָם	homme vaillant הַגִּבּוֹר	richesse עֲשִׂיר
Jérémie 9, 23 (YHWH) ¹¹⁵⁶	YHWH est fidèle עֲשָׂה	YHWH est juste כּוֹשֵׁפֵט	YHWH est équitable חָסֵד
Les trois Macha irlandaises mortes dans leurs fonctions respectives	Macha la voyante, femme de Nemed (son nom signifie « sacré ») ¹¹⁵⁷	Macha à la crinière rouge, la guerrière, fille d'Aed le Rouge et épouse de Cimbaeth le commandeur des soldats ¹¹⁵⁸	Macha la belle paysanne-mère, femme de Cruind (ou Crundchu) fils d'Agnoman et riche fermier avec qui elle aura les jumeaux Fír (« Vrai ») et Fían (« Modeste ») ¹¹⁵⁹

¹¹⁵² DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, I, pp. 587 et 588, d'après Marijan Molé. Voir aussi DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, p. 28, « Les choix des fils de Ferīdūn » et GRISWARD, J. H., *Archéologie de l'Epopée Médiévale...*, pp. 41 et 42.

¹¹⁵³ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, I, pp. 589 à 591 et SERGENT, B. *Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...*, pp. 46 et 47.

¹¹⁵⁴ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, I, p. 592.

¹¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹¹⁵⁷ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, I, pp. 603 et 604, selon le Manuscrit d'Edimbourg, s. v. *Ard Macha*, fin du XV^e siècle, publié et traduit par Whitley Scokes dans *Folk-Lore*, IV, 1893, § 61, p. 480 et 481.

¹¹⁵⁸ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, I, pp. 604 à 607, selon le Book of Leinster, 20 a, Trinity College, Dublin, milieu du XII^e siècle, publié et traduit par Whitley Scokes comme second supplément au *Dindshenchas* de Rennes, dans *Revue Celtique*, XVI, 1895, § 161, pp. 279 à 283 (« Emain Macha »).

¹¹⁵⁹ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, I, pp. 607 à 611, selon le Manuscrit Harleian 5280 du British Museum (XV^e siècle), 53 b, publié et traduit par E. Windisch, « Die irische Sage Noinden Ulad », *Berichte über dir Verhandl. d. kön. sächs. Ges. d ; Wiss. zu Leipzig, ph.-hist. Classe*, XXXIII (1881), pp. 340 à 347. Pour les trois Macha compilées, voir aussi STERCKX, C., « Une Formule Païenne dans des Textes Chrétiens de l'Irlande Ancienne », p. 231 et SERGENT, B., *Le Livre des Dieux...*, pp. 457 à 459 et 463.

Les trois oppressions de l'Île de Bretagne ¹¹⁶⁰	Llevelis, excellent sage et conseiller, roi de France	Lludd, guerrier, fondateur de Londres	Lludd, dispensateur de nourriture, fondateur de Londres
	des sages (détenant le savoir) entendent toutes les conversations de l'île	deux dragons qui se battent, dont l'un est issu de l'île et dont le cri stérilise les habitants	un mage vole les réserves de nourriture du roi
	Lludd détient la drogue magique permettant d'anéantir une race trop savante qui risquerait de réapparaître	Lludd détient les deux dragons dans une montagne afin d'effrayer ceux qui voudraient l'envahir	Lludd détient le mage voleur capable de rendre tout ce qu'il a volé et d'approvisionner l'île en nourriture
Les trois fléaux des Iraniens ¹¹⁶¹	Changement des purs en méchants	Levée des armes contre le juste	Dévastation des pâtures
Trois expiations de l' <i>Avesta</i> (<i>Vidēvdāt</i> 3, 38, 39 et 8, 27) ¹¹⁶²	expiation à caractère magico-religieux <i>yaoždāθrəm</i> , « quant à l'âme »	expiation à caractère violent : châtiment corporel <i>āpərətīš</i> « par deux variétés de fouets »	expiation à caractère économique : amende pécuniaire <i>čiθā</i> « amende »
Les Augures ¹¹⁶³	<i>sacerdotes, flamines maiores</i> et <i>rex sacrorum</i> , plus hauts prêtres de l'Etat	<i>augurium salutis</i> , guerre	<i>uineta uirgultaque, augurium canarium</i> , moissons
Classification des états sociaux de la société « <i>ārya</i> » en Inde ¹¹⁶⁴	les <i>brāhmaṇa</i> « prêtres »	les <i>rājanya</i> ou <i>kṣatriya</i> « guerriers »	les <i>vaiśya</i> « éleveurs-agriculteurs »
Société de l'ancien monde celtique ¹¹⁶⁵	druides	<i>equites</i>	éleveurs
Les trois flamines majeurs à Rome ¹¹⁶⁶	<i>Dium</i> (<i>Juppiter</i> au genre animé)	<i>Mars</i>	<i>Quirinus</i>

¹¹⁶⁰ DUMEZIL, G., **Mythe et Épopée...**, I, pp. 613 à 616 (première publication dans « Triades de Calamités et triades de Délits à Valeur Trifonctionnelle chez Divers Peuples Indo-Européens », *Latomus*, XIV, pp. 173 à 185), où il est décrit comment Lludd règle les problèmes de son île avec l'aide de Llevelis, d'après le texte *teir gormes ynys Prydein, Red Book of Hargest*, dans J. Gwenogvryn Evans, *The White Book of Mabinogion*, Pwllheli, 1907, pp. 96 à 100 ; traduction dans J. Loth, *Les Mabinogion*, I, 1913, pp. 231 à 241 et dans **Les Quatre Branches du Mabinogi et Autres Contes Gallois du Moyen Âge**, traduit par Pierre-Yves Lambert, pp. 177 à 185. Voir aussi SERGENT, B., **Lug et Apollon**, pp. 118 et 119 ; **Le Livre des Dieux...**, pp. 301 à 303.

¹¹⁶¹ DUMEZIL, G., **Mythe et Épopée...**, I, pp. 617, selon un vers des *gāθā* (*Yasna*, 32, 10), signalé par Marijan Molé et traduit par Jacques Duchesne-Guillemin. Voir aussi DUMEZIL, G., **Jupiter, Mars, Quirinus...**, pp. 48 et 49.

¹¹⁶² DUMEZIL, G. **Idées Romaines**, (1969), pp. 36 et 37.

¹¹⁶³ *Ibidem*, pp. 97 à 99, d'après Cicéron, *De legibus*, II, 20 ; *De diuinatione*, I, 105 et Plinius, *Histoire Naturelle*, XVIII, 14. Voir aussi DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 161 à 170, esquisse 42 « L'univers de l'augure ».

¹¹⁶⁴ DUMEZIL, G. **Idées Romaines**, pp. 158 et 159 et 165, version revue de la première publication au sujet de la répartition trifonctionnelle, sous le titre « La Préhistoire des Flamines Majeurs », in : **Revue de l'Histoire des Religions**, vol. CXVIII, 1938, pp. 188 à 200.

¹¹⁶⁵ DUMEZIL, G. **Idées Romaines**, p. 159.

¹¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 159 à 164, avec des adjonctions contestés et confrontés : les trois tribus légendaires de la Rome naissante (Ramnes, Titienses, Luceres), la synthèse topographie de la ville (Capitole, Palatin, Quirinal), la triade des Ombriens (*Ju(pater)*, *Mars*, *Vofionus*), toujours d'après « La Préhistoire des Flamines Majeurs ». Voir aussi SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, p. 10.

Superposition des triparties en Inde ¹¹⁶⁷	les castes naissant des membres de la première victime humaine <i>Puruṣa</i> ¹¹⁶⁸	les brahmanes sortent de la bouche des victimes	les guerriers sortent des bras	les éleveurs-agriculteurs sortent de la cuisse ou du milieu (d'après une variante de l' <i>AtharvaVeda</i> , XIX, 6, 6)
	les trois parties superposées du l'univers	le ciel lointain (<i>dyauḥ</i>) naît de la tête	l'air de la zone de vie des humains (<i>antarikṣam</i>) naît de son nombril	la terre (<i>bhūmiḥ</i>) naît de ses pieds
	mots magiques pour les triades de choses produites par le créateur	<i>bhuḥ</i> « terre »	<i>bhuvah</i> « atmosphère »	<i>svar</i> « ciel »
Les trois dieux qualifiés <i>Grabouio-</i> à Iguvium et leurs dieux seconds (noms, idées proches de leur nom dans le vocabulaire osco-ombrien et lieux) ¹¹⁶⁹	<i>Juu-</i> (<i>Trebe Iuvie</i> : idée de construction et d'habitation), protection de la communauté en tant qu'unité matérielle, localisée, logée dans ses bâtiments – porte Trebulana	<i>Mart-</i> (<i>Fise Saši</i> : contient dans son nom la <i>fides</i> et la sanction), défense militaire de la communauté – porte Tesenaca	<i>Vofiono-</i> (<i>Tefro- Iouio</i> : obscurité, rouge sombre, <i>tenebrae</i>), affinité avec le sous-sol ; masse humaine organisée qui peuple l'habitat – porte Veia	
Offrandes à Rome en -296 ¹¹⁷⁰	A Juppiter + (Quirinus-) Romulus	Mars	Cérès	
Les Immortels Bienfaisants (<i>Aməša Spənta</i>) ou Archanges du Mazdéisme ¹¹⁷¹	Vohu Manah, la « Bonne Pensée » (+ bovin) ; Aša Vahišta, l'« Ordre très bon » (+ feu)	Xsaθra Vayria, la « Puissance Souhaitable » (+ métaux)	Spəntā Ārmaiti, l'« Efficace Pensée Pieuse » (+ terre et mère mystique des Iraniens) ; Haurvatāt, l'« Intégrité », la « Santé » (+ eaux) ; Amərətāt, l'« Immortalité », la « Non-Mort », la « Vie » (+ plantes)	
Demande du prêtre zoroastrien ¹¹⁷²	que les guerriers et les agriculteurs soient dévoués aux prêtres (<i>ahmaibyā</i>)	que les guerriers (<i>nar</i>) soient fidèles et attachés à l'Arta (l'Ordre et la loi morale zoroastrienne)	que les agriculteurs (<i>vāstrya</i>) soient aptes à une longue, heureuse et durable communion	
Ahura Mazdāh dit à Anāhitā, la déesse des eaux, qui l'invoquent ¹¹⁷³	les prêtres qui prient <i>āθravanō marəmnō</i>	les guerriers forts <i>nara čit yōi taxma</i>	les jeunes filles nubiles les femmes en train d'accoucher	

¹¹⁶⁷ DUMEZIL, G. **Idées Romaines**, p. 165, chaque ligne respectivement d'après *RgVeda* X, 90, strophe 12, *RgVeda* X, 90, strophe 14 et *ŚarapathaBrāhmaṇa* II, 1, 4, 11 et suivants, encore d'après « La Préhistoire des Flamines Majeurs ». Voir aussi pour les parties de l'univers : DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, p. 237, esquisse 49 « Les trois fonctions au Valcamonica », d'après J. A. B. van Buitenen, « The *Pravargya*, an Ancient Indian Iconic Ritual », dans *Deccan College, Poona, Building Centenary and Silver Jubilee Series*, LVIII, 1968.

¹¹⁶⁸ SAUZEAU, P. et A., « Le Symbolisme des Métaux et le Mythe des Races Métalliques », pp. 287 et 288, interprètent cette série de façon quadrifonctionnelle, en distinguant les jambes des pieds, en comparaison avec la statue du rêve de Nabuchodonosor dans le Livre de Daniel.

¹¹⁶⁹ DUMEZIL, G. **Idées Romaines**, pp. 167 à 178 ; **Mariages Indo-Européens...**, pp. 124 à 126 ; **L'oubli de l'Homme...**, pp. 47 et 48, esquisse 54 « Portes et fonctions » ; SERGENT, B., **Les Indo-Européens...**, pp. 334 et 335 et **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, p. 10.

¹¹⁷⁰ DUMEZIL, G. **Idées Romaines**, pp. 179 à 185, d'après Tite-Live, X, 23, 11 à 13.

¹¹⁷¹ DUMEZIL, G., **Idées Romaines**, pp. 199 à 201 ; **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 59 à 66, esquisse 78 bis « Les héritiers mazdéens des Nāsatya indo-iraniens, Les jumeaux indo-iraniens dans les théologies iraniennes : rappels et problèmes » ; pp. 237 à 240, esquisse 91 « La théologie des Perses d'après Hérodote » ; SERGENT, B., **Les Indo-Européens...**, pp. 335 et 336. On trouve leur description dans les *Gāthā* de l'*Avesta* et aussi dans l'*Avesta* postgāthique. Voir aussi BASTIDE, R., « La Mythologie », p. 1070 et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 11 et 12.

¹¹⁷² DUMEZIL, G. **Idées Romaines**, p. 228, d'après les *Gāthā* zoroastriennes de l'*Avesta*, Yasna XL, 3.

¹¹⁷³ DUMEZIL, G. **Idées Romaines**, p. 228, d'après le l'*Avesta* postgāthique, *Yašt* V, 85-87.

Signification lexicale des représentants des trois fonctions en Inde ¹¹⁷⁴	<i>brahman</i> : prêtre, homme qui a la charge du sacré dans la religion	<i>ksattriya</i> : qui a le pouvoir guerrier (qui a le pouvoir du <i>rāj</i>)	<i>vaiśya</i> : homme du <i>viś</i> , du clan, équivalent à « homme du peuple »
Signification lexicale des représentants des trois fonctions en Iran ¹¹⁷⁵	<i>āθravan</i> : prêtre (étymologie peu claire)	<i>raθaēštā</i> : guerrier, proprement : celui qui se tient sur le char, le combattant en char	<i>vāstryō fšuyant</i> : traduction provisoire, « celui des pâturages » - et « celui qui s'occupe du bétail »
Castor et Pollux chez Pindare, choix proposé par Zeus à Pollux ¹¹⁷⁶	Zeus ; fuir la mort et la vieillesse odieuse, habiter l'Olympe, vie dans le palais d'or du ciel	Athéna et Arès ; sombre lance, vie sous la terre	Jumeaux divins ; Castor et Pollux
Les trois races (de sorciers) chez Saxo Grammaticus ¹¹⁷⁷	ceux qui possèdent l'art divinatoire ou la magie et un esprit vif (équivalents des Ases) ; ils vainquirent les Géants et furent qualifiés de dieux	les Géants (<i>gigantes</i>), de grande taille	hommes résultant du croisement des deux premières races (équivalents des Vanes), ni grands ni sorciers, ils furent qualifiés tout de même et également de dieux
Sarasvatī héritière et homologue d'Anāhitā ¹¹⁷⁸	la sans-tache	la forte	l'humide
Organisation des cultes thébains selon Cadmos ¹¹⁷⁹	Déméter, Dame du Palais et Souveraine	Athéna militaire postée aux portes de la ville	pour veiller sur la prospérité économique, Aphrodite, Céleste, Préservatrice et Populaire
Description de la société selon Callimaque ¹¹⁸⁰	poètes lyricines appartenant à Phoibos ; rois venant de Zeus	forgerons, gens d'Héphaïstos ; guerriers, gens d'Arès	chasseurs, appartenant à Artémis Chitoné
Synthèse du premier volume de Mythe et Épopée : dans le <i>Mahābhārata</i> , dans le récit des origines romaines et dans les légendes ossètes sur les Nartes ¹¹⁸¹	souveraineté magico- et juridico- religieuse	force physique, utilisée principalement pour le combat	fécondité, avec ses conditions et ses effets

¹¹⁷⁴ BENVENISTE, E., **Le Vocabulaire des Institutions Indo-Européennes**, (1969), vol. I, 1969, p. 280.

¹¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹¹⁷⁶ DUMEZIL, G., **Du Mythe au Roman...**, (1970), pp. 140 et 141 et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 263 à 265. Voir aussi HAUDRY, J., **La Religion Cosmique des Indo-Européens**, pp. 236 et 237, d'après Pindare, *X^e Néméenne*, traduction d'A. Puech.

¹¹⁷⁷ DUMEZIL, G., **Du Mythe au Roman...**, pp. 81 à 94, d'après SAXO GRAMMATICUS, **La Geste des Danois...** Voir aussi SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 151 à 153 et 194 et 195.

¹¹⁷⁸ DUCHESNE-GUILLEMIN, J., « L'Iran Antique et Zoroastre », (1970), p. 645. Voir aussi DUMEZIL, G., **Jupiter Mars Quirinus IV...**, pp. 29 et 30 ; **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 33 et 34, esquisse 27 « ... et la courtisane » ; LAMBERT, J., « La Dame et les Jumeaux... », pp. 123 et 124 et **Le Dieu Distribué...**, p. 104.

¹¹⁷⁹ VIAN, F., « La Religion Grecque à l'Époque Archaïque et Classique », p. 502, d'après CALLIMAQUE, **Hymnes**, Hymne à Zeus, 76 à 81.

¹¹⁸⁰ VIAN, F., « La Religion Grecque à l'Époque Archaïque et Classique », p. 502, mais l'auteur ne pense pas trouver ici de répartition trifonctionnelle : il est vrai que considérer Artémis comme représentante de la troisième fonction n'est pas évident. D'autant plus qu'elle est ici définie comme Artémis Chitoné, celle portant « la petite tunique » de chasse. Nous considérons que c'est elle qui subvient aux besoins de la nourriture, peut importe que ce soit par la chasse. Telle semblerait être la répartition possible d'après le texte de F. Vian. Nous proposerons une autre interprétation.

¹¹⁸¹ DUMEZIL, G., **Mythe et Épopée...**, II, (1971), p. 7, « Préface ».

Destin de Starkaðr décidé par Óðinn (bénéfique) et Þórr (péjoratif) lors d'un duel oratoire ¹¹⁸²	Óðinn : don de poésie et d'improvisation Þórr : oubli des compositions	Óðinn : meilleures armes et vêtements	Þórr : impossibilité d'avoir des enfants Óðinn : trois vies d'homme Þórr : un crime dans chaque vie
	Óðinn : plaît aux nobles et grands Þórr : déplait au peuple	Óðinn : succès et victoire dans les combats Þórr : grave blessure dans chaque combat	Þórr : impossibilité de posséder des terres ou des biens fonciers Óðinn : possession de biens meubles Þórr : sentiment de ne jamais posséder suffisamment
Les cinq offenses de Śiśupāla envers Krisna, parmi les cent tolérées ¹¹⁸³	capture du cheval prévu pour le sacrifice	pillage et destruction de la capitale par le feu en l'absence du roi, déportation des rājanya de Bhoja	enlèvement de la femme de Babhru, déguisement en roi des Karūsa et prise de la princesse de Viśāla, Bhadrā (concupiscence sexuelle)
Les trois péchés de Starkaðr ¹¹⁸⁴	utilisation du roi de son maître dans un sacrifice humain	fuite sur le champ de bataille	concupiscence pécuniaire
Chant des œufs de création du monde des Inghers : l'endroit de la nidification ¹¹⁸⁵	l'hirondelle choisit le buisson doré	l'hirondelle rejette le buisson rouge	l'hirondelle rejette le buisson bleu
Chant des œufs de création du monde en Carélie : l'endroit de la nidification ¹¹⁸⁶	l'hirondelle choisit le gazon jaune	l'hirondelle rejette le gazon rouge	l'hirondelle rejette le gazon bleu
Soslan le civilisateur reçoit les dons des Esprits ¹¹⁸⁷	il promet le brassage de la bière qui sera versée au labour du printemps en l'honneur du forgeron céleste	il reçoit une épée	il reçoit un soc, des graines de céréales, une part de gibier, la protection du bétail, ainsi que le vent et l'eau pour l'aider à travailler
La cavalerie sous Tarquin l'Ancien ¹¹⁸⁸	<i>Ramnes</i> établis et renforcés de <i>Ramnes posteriores</i> ethnie vouée à la religion et au gouvernement	<i>Luceres</i> établis et renforcés de <i>Luceres posteriores</i> ethnie vouée à la technique guerrière	<i>Titienses</i> inchangés ethnie vouée à la prospérité avec son grouillement de divinités spécialistes

¹¹⁸² DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, II, p. 29, « Naissance, destin et premier crime de Starkaðr ».

¹¹⁸³ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, II, p. 67, « Les offenses » et p. 79, « Héritage commun ? ». Voir aussi *Heur et Malheur du Guerrier...*, p. 98.

¹¹⁸⁴ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, II, pp. 79 et 80, « Héritage commun ? ».

¹¹⁸⁵ PUHVEL, M., « Songs of Creation among the Fenno-Ugrians around the Baltic », (1971), pp. 1 à 3, d'après Krohn, Julius, *Kalevalan Toisinnot*, I (Helsinki, 1888), No. 212. Même si l'auteur remarque des parallèles entre le mythe de l'œuf cosmique des Inghers estoniens ou des Caréliens et la mythologie indo-européenne (p. 17), il ne fait jamais référence à la répartition trifonctionnelle ; nous suggérons cette triade pour qu'elle puisse être vérifiée et approfondie.

¹¹⁸⁶ PUHVEL, M., « Songs of Creation among the Fenno-Ugrians around the Baltic », p. 12. Même remarque que la note précédente.

¹¹⁸⁷ SPERBER, D. et SMITH, P., « Mythologiques de Georges Dumézil », (1971), p. 567, d'après DUMEZIL, G., *Le Livre des Héros...*, pp. 71 à 73.

¹¹⁸⁸ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, III, (1973), pp. 212 et 213, « Le cadre des trois fonctions, Les trois fonctions dans l'histoire romaine », d'après Tite-Live, 2, 36.

I. Les trois griefs contre Camille ¹¹⁸⁹	Camille blâmé comme : offensés : ce qui est en cause : faute :	<i>triumphator</i> les dieux de la République les honneurs divins prétention sacrilège	<i>imperator</i> les soldats la dîme du butin violation du droit des soldats	citoyen la plèbe, les pauvres l' <i>ager</i> fertile de Véies refus d'enrichir les pauvres
II. Les trois fautes de Rome ¹¹⁹⁰	agents : offensés ou victimes : actions :	indifférenciés les dieux et les Mânes du censeur remplacement d'un magistrat sacré	indifférenciés le meilleur général exil du général	un plébéien mépris des patriciens pour l'avis d'un plébéien
III. La tripartition de Rome ¹¹⁹¹	agents : lieux : objectifs de la conduite :	les honoraires, dirigés par le grand pontife ; en outre les prêtres (Plutarque) les maisons patriciennes (Tite-Live) le Forum (Plutarque) sacrifice d'eux-mêmes en forme religieuse (<i>deuotio</i>)	la jeunesse militaire avec Manlius la citadelle (Capitole) défense armée	la masse, surtout la plèbe, avec le flamme de Quirinus et les Vestales la campagne et les villes hors de Rome maintien de la substance romaine
IV. Les trois actions du siège ¹¹⁹²	agents : actions : objectifs ou résultats :	un prêtre ou homme sacré (sur l'ordre de Manlius : Florus) passage à travers les lignes ennemies pour aller offrir un sacrifice maintenir la religion prouver que les dieux sont avec Rome	Manlius et les autres combattants du Capitole rejet de l'escalade ennemie vaincre et durer prouver que le Capitole ne peut être pris	« on » (sur l'ordre de Manlius : Florus) les assiégeants bombardés de pains frais prouver que les assiégés sont dans l'abondance
Les chefs d'accusation contre Coriolan ¹¹⁹³		proposition d'abolir la plèbe et ses tribuns « Attaque sacrilège contre une magistrature sacro-sainte »	contrevenue au droit et à la morale de la guerre au sujet du butin « Levée d'une armée privée et usurpation de la <i>praeda</i> en faveur de cette armée »	commerce du blé « Volonté d'affamer les pauvres en leur refusant le blé à un prix accessible »

¹¹⁸⁹ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, III, pp. 231 à 235, « Le cadre des trois fonctions, La geste de Camille », d'après Plutarque, *Vie de Camille*, 7, 2 à 8, 2 et Tite-Live, 5, 23, 5 et 6 ; 23, 8 à 12 et 24, 5 à 25, 13 et p. 236 pour la présentation sous forme de tableau repris ici *in extenso*.

¹¹⁹⁰ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, III, pp. 228 à 231, « Le cadre des trois fonctions, La geste de Camille », d'après Plutarque, *Vie de Camille*, chapitre 14 et Tite-Live, 5, 31, 6 et 7 et 32, 6 et 7 et p. 236 pour la présentation sous forme de tableau repris ici *in extenso*.

¹¹⁹¹ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, III, pp. 222 à 228, « Le cadre des trois fonctions, La geste de Camille », d'après Tite-Live, 5, 39, 9 et 10, 11 et 12 et 13 et p. 236 pour la présentation sous forme de tableau repris ici *in extenso*.

¹¹⁹² DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, III, pp. 216 à 220, « Le cadre des trois fonctions, La geste de Camille », d'après Florus, 1, 13, 15 et 16 ; Tite-Live, 5, 46 à 48 et p. 236 pour la présentation sous forme de tableau repris ici *in extenso*.

¹¹⁹³ DUMEZIL, G., *Mythe et Epopée...*, III, pp. 242 à 248, « Le cadre des trois fonctions, La geste de Coriolan », d'après Plutarque, *Coriolan*, 12, 2 et 3 et Denys d'Halicarnasse, 6, 89, 2 à 4 ; 7, 44, 1 ; 7, 62, 3 et 4.

Coriolan dans Rome ¹¹⁹⁴	a) ambassade redoublée des { <i>consulares</i> b) ambassade des prêtres dans leurs vêtements de culte	éléments militaires sans vigueur ni moral	cortège de toutes les femmes, avec leurs enfants
Camille dans Rome ¹¹⁹⁵	a) des <i>consulares</i> dans leurs vêtements { de cérémonies b) et (selon Plutarque) <i>devotio</i> de la plupart des prêtres	la vaillante mais faible troupe de <i>iuuvenes</i> sur le Capitole	la masse du peuple, hommes, femmes, enfants, quittant Rome dans une longue file avec les Vestales et le flamme de Quirinus
Publicola ¹¹⁹⁶	Scaevola (= le manchot) et Coclès (= le borgne)	Brutus, Publicola et les consuls	Larcus et Herminius
Les trois talismans de Cormac ¹¹⁹⁷	coupe de vérité	épée de l'invincibilité	branche aux trois pommes pour la nourriture, le bien-être et la guérison
Les trois <i>flamines maiores</i> à Rome ¹¹⁹⁸	le <i>flamen Dialis</i> et sa femme la flaminica (ciel, foudre, royauté, pouvoir, droit)	le <i>flamen Martialis</i> (guerre, victoire)	le <i>flamen Quirinalis</i> (en relation avec Consus, Robigus et Quirinus)
La triade archaïque à Rome	Jupiter ¹¹⁹⁹ maître de la foudre, de l'orage et de la pluie ; témoin en politique, en droit, en justice et en puissance ; souverain, <i>summus, maximus</i> . Dius Fidius (dieu du serment) Juventas (entrée des hommes dans la société) et Terminus (délimitation des propriétés)	Mars ¹²⁰⁰ dieu combattant et des combattants (lance et bouclier), en dehors de la cité, solitaire, rituel du sacrifice du Cheval d'Octobre abattu au javelot. Semones (agriculture) et Silvanus (élevage)	Quirinus ¹²⁰¹ assimilé à Romulus jumeaux héros ou dieux, agissant en temps de paix ou étant pacifique (tranquillité permettant la richesse) Ops (abondance), Consus (moissons rentrées et rangées), Larenta ou Larunda (nourrice), Flora (floraison), Saturne

¹¹⁹⁴ DUMEZIL, G., **Mythe et Epopée...**, III, p. 255, « Le cadre des trois fonctions, La geste de Coriolan », présentation sous forme de tableau repris ici *in extenso*. Voir aussi **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 85 et 86., esquisse 57 « Adraste coupable et sauvé »

¹¹⁹⁵ DUMEZIL, G., **Mythe et Epopée...**, III, p. 255.

¹¹⁹⁶ DUMEZIL, G., **Mythe et Epopée...**, III, pp. 283 à 286, « Le cadre des trois fonctions, La geste de Publicola », d'après Denys d'Halicarnasse, 5, 23 et 24, 26 et 31 et Tite-Live, 2, 11. Ces trois fonctions peuvent être chapeautées par le personnage de Clélie, équivalent romain de la Draupadi indienne, voir pp. 287 et 288.

¹¹⁹⁷ DUBUISSON, D., « Les Talismans du Roi Cormac et les Trois Fonctions », (1973).

¹¹⁹⁸ DUMEZIL, G., **La Religion Romaine Archaïque...**, (1974), pp. 160 à 172, « Les grands dieux de la triade archaïque, Interprétation : les trois fonctions ».

¹¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 187 à 214.

¹²⁰⁰ *Ibidem*, pp. 215 à 256.

¹²⁰¹ *Ibidem*, pp. 257 à 282. Pour cette triade, voir aussi la critique in : VERNANT, J.-P., **Religions, Histoires, Raisons**, pp. 35 à 44, nouvelle publication de l'article « Histoire et Structure dans la Religion Romaine Archaïque », d'abord publié dans *L'Homme*, octobre-décembre 1968.

La triade Capitoline ¹²⁰²	Jupiter Capitolin, Jupiter Optimus Maximus, Jupiter Très Bon Très Grand, son temple est central dans la vie sociale, politique et religieuse ¹²⁰³	Junon Reine, Juno Seipes Mater Regina, elle préside aux accouchements, elle met en évidence de la jeunesse	Minerve, déesse des métiers et de ceux qui les pratiquent
La théologie ancienne à Rome ¹²⁰⁴	Carmentis ou Carmenta (parole religieuse, prophétie)	Bellona (préparation et conséquences de la guerre, diplomatie, celle qui fait sortir au mieux les Romains de la guerre) Nerio (force et ardeur du combattant)	Robigus (rouille), Flora (épanouissement), Consus (dépôt), Ops (abondance), Quirinus (fin du temps de torréfaction), Cérès (croissance), Tellus (terre), Liber et Libera (couple fécond), Palès (déesse des bergers et des troupeaux)
Le Capitole et Carthage ¹²⁰⁵	tête d'homme, signe de l'hégémonie sur l'Italie et sur le monde (Capitole)	tête de cheval, signe de valeur guerrière (Carthage)	tête de bœuf, signe de la richesse, de la fécondité et de la servitude (Carthage)
Brigide, Brigit ou Brighid dans l'hymne d'Ultán (attribué à Ardraccan, VII ^e siècle) ¹²⁰⁶	invocation pour l'accès au <i>royaume éternel</i>	invocation pour la victoire dans le <i>combat</i> contre les vices et les assauts des démons	invocation pour l'extinction de tous les <i>désirs charnels</i>
La royauté à Sparte ¹²⁰⁷	Zeus Lakédaimôn : Eurypontides ; Zeus Ouranios : Agiades	Agiades	Eurypontides
Les trois <i>politeumata</i> dans la législation de « Lycurgue » ¹²⁰⁸	la <i>gérousia</i> : organe de gouvernement	la vie militaire	le partage de la terre
Les trois <i>rhètrai</i> ¹²⁰⁹	ne pas rédiger les lois	ne pas se détourner lors de la marche sur l'ennemi	combattre le luxe

¹²⁰² DUMEZIL, G., **La Religion Romaine Archaïque...**, pp. 291 à 317 ; **Mariages Indo-Européens...**, p. 299 et **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 151 à 161, esquisse 62 « Anchise foudroyé ? » (en particulier la conclusion).

¹²⁰³ DUMEZIL, G., **La Religion Romaine Archaïque...**, p. 298, d'après Tite-Live, 6, 16, 2 et 38, 51, 9.

¹²⁰⁴ DUMEZIL, G., **La Religion Romaine Archaïque...**, pp. 375 à 398, « Forces et Eléments ».

¹²⁰⁵ *Ibidem*, pp. 465 à 467 d'après Lucien Gerschel, « Structures augurales et tripartition fonctionnelle dans la pensée de l'ancienne Rome », *Journal de Psychologie* (1952), pp. 47 à 77. Voir aussi BERGEAUD, P., **Exercices de Mythologie**, (2004), pp. 176 et 177, « La tête du Capitole, Idéologie tripartite » ; DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 162 et 163, esquisse 42 « L'univers de l'augure » et DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, p. 171, esquisse 84 « La fabrication de la femme d'or et du *sampo* : fabrications trifonctionnelles ? Discussion de N. Minissi à propos du *Kalevala* ». La tête trouvée au Capitole lors des travaux de fondation donne le pouvoir à Rome face à son ennemie Carthage, qui ne disposait dans ses fondations que des têtes de bœuf et de cheval. Les textes faisant part du Capitole sont de la propagande impérialiste romaine, d'après P. Borgeaud.

¹²⁰⁶ STERCKX, C., « Une Formule Païenne dans des Textes Chrétiens de l'Irlande Ancienne », (1974), pp. 232 et 233.

¹²⁰⁷ SERGENT, B., « La représentation Spartiate de la Royauté », (1976), pp. 30 à 35, d'après Hérodote, VI, 56 à 60.

¹²⁰⁸ SERGENT, B., « La représentation Spartiate de la Royauté », pp. 49 et 50, d'après Lucien Gerschel, *Les trois fonctions et le droit romain*, dans DUMEZIL, G., **Jupiter-Mars-Quirinus IV**, pp. 170 à 176, d'après Plutarque, *Lycurgue*, V, 1 ; VIII, 1 ; X, 1 et XIII, 1, 4, 8.

¹²⁰⁹ Idem.

Les valeurs de Tyrtée ¹²¹⁰	royauté (Pélops le Tantalide) art oratoire (Adraste)	force et grandeur (les Cyclopes) rapidité (Borée)	beauté physique (Tithôn) richesse (Midas, Kinyras)
La fondation de Rome par Romulus, comparée à la fondation de Thèbes ¹²¹¹	Rome (restauration de Numitor par Romulus et Rémus, élection confirmée par les auspices) fondation rituelle de la ville	combat singulier entre Romulus et Rémus	peuplement de Rome par l'établissement de l'Asylum et enlèvement des Sabines
	Thèbes (combat de Cadmos et du dragon, intervention de Zeus, mariage avec Harmonie) fondation par Cadmos	épisode des Spartes	Amphion et Zéthos
Les trois vengeances excessives de Batraz ¹²¹²	il s'attaque aux Génies et aux Esprits, et à Dieu même	il s'en prend avec acharnement à tous les Nartes, sans distinction	il force huit femmes à fouler du grain sans valeur et qui les blesse, des épines
Les trois séries de présents si l'on tue une loutre d'après l' <i>Avesta</i> (Vidēvdāt, 12) ¹²¹³	quatre coupes (pour le <i>haoma</i> , le <i>myazda</i> , le jus et le lait), un mortier, un voile de bouche, un <i>basman</i> , divers fouets sacrés	un javelot, une épée, une massue, un arc, des flèches, une cuirasse, deux sortes de casque	un soc de charrue avec le joug, un aiguillon à bœuf, un mortier, un moulin à main...
Les trois fonctions divines d'après la tablette de Boghazköy, le <i>Rg-Véda</i> et l' <i>Atharva-Veda</i> ¹²¹⁴	deux variétés de l'homme sacré : <i>brahmán</i> et <i>ṛsi</i> ; Mitra-Varuna ; la déesse a la primauté dans le sacrifice (administration du sacré)	deux expressions : je tends l'arc (<i>dhánur ā tanomi</i>) ; je fais le combat (<i>samádam krnomi</i>) ; Indra ; la déesse règne (puissance guerrière)	nourriture ; vivre installé, tranquille et prospère ; Aśvin ; la déesse rassemble les biens matériels (abondance économique)
La théologie prézoroastrienne ou prémazdéenne ¹²¹⁵	souveraineté magico- et juridico-religieuses	force	prospérité

¹²¹⁰ SERGENT, B., « La représentation Spartiate de la Royauté », pp. 50 à 52, d'après Tyrtée, frg. 9, 1 à 10, Diehl. et Hésiode, frg. 203 Merkelbach-West.

¹²¹¹ BRIQUEL, D., « La Triple Fondation de Rome », (1976), focalisé sur la fondation de Rome, avec un tableau comparatif p. 176 dont les informations sur Thèbes sont tirées de VIAN, F., **Les Origines de Thèbes...**

¹²¹² DUMEZIL, G., **Romans de Scythie et d'alentour**, (1976), pp. 50 à 58.

¹²¹³ *Ibidem*, p. 173, présents à faire en plus d'une forte amende et de coûteux services, à cause du caractère sacré de ce « chien d'eau ».

¹²¹⁴ DUMEZIL, G., **Les Dieux Souverains des Indo-Européens**, (1977), pp. 33 et 34, « Introduction. Les dieux Indo-Iraniens des trois fonctions », d'après une tablette découverte en 1907 dans la capitale hittite (délivrant un traité daté de 1380 avant notre ère et composé en accadien), le *RgVeda*, 10, 125 et l'*Atharva-Veda* 4, 30. Voir aussi **Jupiter Mars Quirinus IV...**, pp. 26 à 29 et DUBUISSON, D., « Mythe, Pensée et Idéologie », pp. 295 à 297. Au sujet des Aśvin, comparés aux Nāsatyā et aux deux derniers Pāṇḍava, voir DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 34 à 49, esquisse 77 « La promotion des Nāsatyā védiques, Le décapité et le morcelé dans l'Inde ».

¹²¹⁵ DUMEZIL, G., **Les Dieux Souverains des Indo-Européens**, p. 148, « Réformes en Iran ».

Dieux védiques et romains et héros romains comparés ¹²¹⁶	Varuna Mitra + Aryaman + Bhaga	Indra + les Marut	Les jumeaux Nāsatya ; divinités de la fécondité, de l'abondance, etc. (Sarasvatī, Pūsan...) [les Viśvedevāh]
	Jupiter + Dius Fidius + Fides ; Juventas et Terminus Romulus comme fondateur, Numa	Mars	Quirinus Divinités de la fécondité, de l'abondance, etc. (Ops, Flora...) Romulus avec Remus et Romulus divinisé
La triade des dieux d'Upsal selon Adam de Brême (=AB) et dans l'ensemble de la mythologie (EM) ¹²¹⁷	AB et EM : Óðinn ; magie	AB et EM : Óðinn ; guerre EM : Þórr ; combats singuliers contre les géants	AB et EM : Þórr ; fertilité par l'orage AB : Freyr ; paix, plaisir et fécondité humaine EM : Freyr ; abondance générale dans la paix et fécondité humaine
Trois fonctions dans le <i>Kalevala</i> ¹²¹⁸	le <i>Sampo</i> , pilier magique soutenant les cieux	l'arc et le bateau	la vache et la charrue
Trois objets dans le <i>Kalevala</i> ¹²¹⁹	le <i>soitto</i> , instrument de musique	une épée	un étalon
Trois médecines dans le <i>Kalevala</i> ¹²²⁰	guérison avec la parole (psychiatrie)	guérison par le couteau (chirurgie)	guérison avec extraits de plantes ('internal medicine')
Inauguration royale en Irlande ¹²²¹	chemise	lance	chaussure pleine d'argent
Inauguration royale en Inde ¹²²²	<i>tārpya</i> (vêtement religieux et sacrificiel)	arc et trois flèches ; raid au milieu d'un troupeau de cent vaches pour récupérer son énergie	chaussures en peau de sanglier

¹²¹⁶ *Ibidem*, p. 182, « Jupiter et son entourage », voir aussi **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 171 à 180 pour les dieux romains, notamment sur Flora. Voir aussi BASTIDE, R., « La Mythologie », p. 1070.

¹²¹⁷ DUMEZIL, G., **Les Dieux Souverains des Indo-Européens**, p. 189, « Les dieux souverains des Scandinaves » ; (premier exposé publié dans **Dieux des Germains**) ; **Apollon sonore...**, pp. 209 à 216, esquisse 21 « La Rígsþula et la structure sociale indo-européenne », d'après un article déjà publié en 1958, in : *Revue de l'histoire des religions*, 154, pp. 1 à 9 (le texte eddique de la Rígsþula est publié dans : Claude Carozzi, *Carmen ad Roibertum regem* d'Adalbéron de Laon (Les Belles Lettres, 1979), pp. cxxxiv-cxxxv.) ; **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 278 à 298, esquisse 74 « La malédiction du scalde Egill (à propos de R. I. Page, « Dumézil revisited », pp. 66 et 67) », d'après le 28^e poème (*vísa*) de l'*Egilssaga Skallagrímsonar* (ce poème parle du *Landáss* – ou *Ase du land* – pour désigner, selon Dumézil et d'autres, *Thórr*) ; SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 10 et 11 et LYLE, E., « Which Triad ? A Critique and Development of Dumézil's Tripartite Structure », pp. 12 à 21.

¹²¹⁸ AALTO, P., « The Tripartite Ideology and the Kalevala », (1977), pp. 18 et 19, d'après le **Kalevala**, chant 10, 307 à 408. P. Aalto pense qu'E. Lönnrot a créé cette triade *a posteriori* simplement en rapprochant des textes permettant une telle interprétation, sans que ces textes n'aient été associés par le passé.

¹²¹⁹ AALTO, P., « The Tripartite Ideology and the Kalevala », p. 22, d'après la variante 546.

¹²²⁰ *Ibidem*. La troisième fonction est actualisée en 'internal medicine', ce que nous pourrions traduire à la fois par médecine intestinale ou médecine interne. Le problème est que l'utilisation des plantes peut aussi se faire en onguent, qui est, par définition, externe.

¹²²¹ DUBUISSON, D., « L'Équipement de l'Inauguration Royale dans l'Inde Védique et en Irlande », (1978), pp. 154 à 158, d'après un passage de la vie de saint Maedoc, cité par M. Francis J. Byrne, *Irish kings and high kings*, Londres, 1973, p. 22.

¹²²² DUBUISSON, D., « L'Équipement de l'Inauguration Royale dans l'Inde Védique et en Irlande », pp. 158 à 162, d'après *SB*, 5, 3, 5, 10 à 24 ; 27 à 30 et 5, 4, 3, 1 à 21.

Les formes de mariage dans le droit à Rome ¹²²³	la <i>confarreatio</i> confiée à Jupiter et imposée aux prêtres de l'état	l' <i>usus</i> , en relation avec Mars, (atténuation du rapt)	la <i>coemptio</i> , achat symbolique de la femme par le mari, relative à Quirinus
Othinus séduit Rinda pour qu'elle engendre un vengeur pour Balderus ¹²²⁴	il rend Rinda folle par magie (3)	il se présente d'abord (1) sous forme de guerrier victorieux	il se présente ensuite (2) sous forme d'artisan joaillier ; pour finir (4), il se présente sous forme de femme médecin et la viole
Rituel lustral des <i>Tables Eugubines</i> ¹²²⁵	devant la <i>porta Trebulana</i> , sacrifice de trois bovins à Jupiter Grabovius (<i>Juue Grabouei</i>) derrière la <i>porta Trebulana</i> , sacrifice de trois truies pleines à <i>*Tribus Jouius</i>	devant la <i>porta Tesenaca</i> , sacrifice de trois bovins à Mars Grabovius (<i>Marte Grabouie</i>) derrière la <i>porta Tesenaca</i> , sacrifice de trois porcs à la mamelle à <i>*Fisus Sancius</i>	devant la <i>porta Veia</i> , sacrifice de trois bovins « calidos » à Vofionus Grabovius (<i>Vofione Grabouie</i>) derrière la <i>porta Veia</i> , sacrifice de trois « habinaf » à <i>*Tefrus Jouius</i>
Les trois saints de Gubbio ¹²²⁶	Saint Ubaldo a la barbe blanche, des vêtements épiscopaux et la crosse, il ouvre la marche	Saint Georges porte une moustache, un casque à cimier, une cuirasse, un écu et une lance, il monte un cheval et marche en deuxième position	Saint Antoine porte un froc noir, tient une flamme et marche en dernier quand il ne suit pas un autre tracé à travers la ville
Virgile à Mantoue ¹²²⁷	il amène les muses de Grèce, l'excellence dans la littérature religieuse (dont Pindare et des Tragiques avant ceux d'Hésiode)	il détourne sur les murs du temple de Mantoue les exploits des légions du prince	il évoque l'économie rurale, les troupeaux qui font la gloire de Mantoue
Les ancêtres des Romains d'après Properce ¹²²⁸	Latins-Ramnes souveraineté et culte	Etrusques-Luceres art militaire	Sabins-Titienses richesse rurale
Enée bénéficie des interventions de trois déesses à la fin de l'Enéide ¹²²⁹	Junon accepte solennellement sa future royauté	Vénus lui restitue son arme merveilleuse	Vénus le guérit miraculeusement d'une grave blessure
Iapyx et Apollon ¹²³⁰	Apollon veut donner à Iapyx la science des augures et la cithare	Apollon veut lui donner ses flèches rapides	Iapyx accepte qu'Apollon lui enseigne l'art de guérir pour soigner son père

¹²²³ DUMEZIL, G., *Mariages Indo-Européens...*, (1979), p. 19, d'après des études de Pierre Noailles. Voir aussi MALAMOUD, C., *Féminité de la Parole...*, pp. 261 à 271.

¹²²⁴ DUMEZIL, G., *Mariages Indo-Européens...*, p. 65, d'après SAXO GRAMMATICUS, *La Geste des Danois...*, IV, 1 à 7. Voir aussi DUMEZIL, G., *Apollon Sonore...*, p. 130, esquisse 13 « Circé domptée » et SERGENT, B., *Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...*, p. 91.

¹²²⁵ DUMEZIL, G., *Mariages Indo-Européens...*, pp. 124 à 126 ; *Idées Romaines*, pp. 167 à 178 ; *L'Oubli de l'Homme...*, pp. 47 à 54, esquisse 54 « Portes et fonctions ».

¹²²⁶ DUMEZIL, G., *Mariages Indo-Européens...*, pp. 126 à 143, d'après Del Ninno, M., *Un rito e i suoi segni, La corsa dei ceri a Gubbio (Univ. di Urbino, ser. di lett. e filos.)*, 37, 1976. Voir aussi DUMEZIL, G., *L'Oubli de l'Homme...*, p. 48, esquisse 54 « Portes et fonctions » et BANDERIER, G., « La Légende de Thann est-elle une Légende Trifonctionnelle ? ».

¹²²⁷ DUMEZIL, G., *Mariages Indo-Européens...*, pp. 163 et 164.

¹²²⁸ *Ibidem*, p. 167 (comparaison avec le texte de Virgile).

¹²²⁹ *Ibidem*, pp. 212 à 221.

¹²³⁰ DUMEZIL, G., *Mariages Indo-Européens*, pp. 219 et 220, d'après VIRGILE, *Enéide*, chant XII, vers 391 à 397. Voir aussi SERGENT, B., *Lug et Apollon*, p. 118 (qui place dans la troisième fonction la préférence pour la médecine des herbes) et *Le Livre de Dieux...*, pp. 301 à 303.

La mort d'Agamemnôn chez Eschyle ¹²³¹	immobilisé dans un vêtement	par un coup d'épée	dans son bain						
La mort de Lleu dans le <i>Mabinogi de Math, fils de Mathonwy</i> ¹²³²	un treillis voûté hermétiquement fermé doit recouvrir la cuve	par un coup de javelot travaillé pendant un an pendant l'élévation de la messe du dimanche	au dessus d'une cuve d'eau						
La synthèse des trois fonctions dans la mythologie irlandaise médiévale ¹²³³	SACERDOCE			GUERRE			FONCTION ARTISANALE		
	<i>fonction</i>	<i>activité</i>	<i>nom propre</i>	<i>fonction</i>	<i>activité</i>	<i>nom propre</i>	<i>fonction</i>	<i>activité</i>	<i>nom propre</i>
	sorcier, échanton, druide, druidesse	maître des éléments : terre, eau, feu, air, règnes végétal et minéral	Mathgen Dagda, Figol, Morrigan, Bodb, Macha, Bé Chuille, Danann	druide	flanc de l'armée d'Irlande	Dagda	forgeron	fabrication des épées et de lances	Goibniu
	poète	satire, louange, incantation		champion	massacre des Fomoire	Ogme, Badb Derg (fils de Dagda)	charpentier	fabrication des fûts des lances et des boucliers	Luchta (Luchtaine)
	médecin	guérison des blessés	Diancecht et ses trois enfants (Miach, Oetriuil, Airmed)				bronzier	fournit les rivets et revêtements des boucliers	Credne
	satiriste		Cairpre, Cridhinbhel						
harpiste		Craiftine							
Hotrā Bhāratī (ou Agni) dans le <i>Rg-veda</i> , II, 1, 11 ¹²³⁴	elle grandit grâce au chant	elle est Sarasvatī brise les résistances	elle est Ilā aux cent hivers (faite) pour la réussite ; elle est maître des richesses						
Les trois Agni (ou les trois feux) dans le <i>Mahābhārata</i> III, 218, 23-25 = III, 209, 23-25 ¹²³⁵	il est loué par les trois uktha, il engendrera le Grand-nom, il est connu comme le Samāśvāsa (Confiance) ; récitation sacrée	il est monté sur un char, porte un arc et des guirlandes de fleurs, détruit ses ennemis dans le combat, et il est appelé Uktha ; guerre	personne ne lui est égal en beauté, il est appelé le feu Kāma par les dieux ; beauté						

¹²³¹ EVANS, D., « Agamemnon and the Indo-European Threefold Death Pattern », pp. 153 à 166 (cet auteur propose d'interpréter la noyade comme relative à la première fonction et le vêtement, suite à son rapport aux femmes, à la troisième fonction), d'après Eschyle, *Agamemnon*, 1125 à 1129, *Khoéphores*, 980 à 996. D'après également Ward, D., « The Threefold Death : An Indo-European Trifunctional Sacrifice ? », in : Puhvel (dir.), *Myth in Indo-European Antiquity*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1974, pp. 123 à 142. Voir aussi SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 294 à 304.

¹²³² EVANS, D., « Agamemnon and the Indo-European Threefold Death Pattern », p. 160 et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 296 et 297.

¹²³³ GUYONVARCH, C.-J., **Textes Mythologiques Irlandais I**, (1980), p. 95, lors d'un commentaire au sujet de la Deuxième version de la Seconde Bataille de Mag Tured. Ces données ne sont pas exhaustives et restent subordonnées aux impératifs et aux imperfections de la traduction.

¹²³⁴ DUBUISSON, D., « Mythe, Pensée et Idéologie », (1980), pp. 282 à 284.

¹²³⁵ *Ibidem*, p. 289.

La nature (<i>Prākṛti</i>) dans la pensée indienne ¹²³⁶	<i>sattva</i> : composante lumineuse et pure ; bonté ; blanc (resplendissant) ; eaux	le <i>rajas</i> : composante dynamique et passionnelle ; rouge (flamboyant) ; <i>tejas</i>	le <i>tamas</i> : facteur d'obscurité et d'inertie ; noir (sombre) ; nourriture
Les trois fonctions en Inde védique ¹²³⁷	<i>brāhman</i> -, « homme de la formulation » ; couleur blanche	<i>kṣatrīya</i> -, « qui appartient au <i>kṣatrá</i> » ou <i>rājanyà</i> -, « royal » ; couleur rouge	<i>vaiśya</i> - « villageois » ; couleur jaune
Les trois fonctions en Iran avestique ¹²³⁸	<i>āθravan</i> -, « maître du feu » ? ; couleur blanche	<i>raθaēštar</i> -, « combattant en char » ; couleur rouge	<i>vāstryō . fšuyant</i> -, « pâte éleveur » ; couleur bleu-noir
Les trois fonctions chez le roi, exemple d'Ulysse amadourant sa femme ¹²³⁹	rectitude dans les jugements : redoute les dieux, vit selon la justice	succès des armes : règne sur un peuple vaillant	garant de la prospérité : règne sur un peuple nombreux, la terre porte blé et orge, l'arbre est chargé de fruits, le troupeau croît, la mer donne des poissons
Démarcation de Virgile pour les héros de l' <i>Enéide</i> ¹²⁴⁰	Romulus en Enée	Lucumon en Tarchon	Titus Tatius en Latinus
Cycle des « Narbonnais », les fils d'Aymeri ¹²⁴¹	Bernard, droit	Guillaume, guerre	Hernaut, nourriture
Partage du monde dans le Cycle des « Narbonnais » ¹²⁴²	Beuve (ouest = Gascogne)	Aïmer (Sud = Espagne)	Garin (Est = Lombardie)
Vāc ¹²⁴³	elle donne force et sagesse au <i>brahman</i> et au <i>ṛṣi</i>	elle tire la flèche de Rudra et fait le tumulte des batailles	elle nourrit tout ce qui respire, écoute et parle, elle fait vivre les hommes en société
Apollon Délien ¹²⁴⁴	lyre et oracle (culte)	arc (guerre)	or (nourriture, coopération et entente entre les peuples)
Apollon et les Charites ¹²⁴⁵	plateau dans la main droite d'Apollon avec trois Charites musiciennes ; sagesse	arc à la main gauche d'Apollon ; vaillance	deux griffons (un de chaque côté d'Apollon), défenseurs de l'or ; beauté

¹²³⁶ NAUDOU, J., « L'Analyse Ternaire de la Nature dans la Pensée Indienne », (1980), d'après la *Chāndogya-upaniṣad*, I, 3 et IV, 6 ; la *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad*, I, 5 ; le *Taittirīya-āraṇyaka* et la *Śvetāśvatara-upaniṣad*.

¹²³⁷ HAUDRY, J., **Les Indo-Européens**, (1981 et 1992), p. 41.

¹²³⁸ *Ibidem*.

¹²³⁹ *Ibidem*, p. 60, d'après l'*Odyssee*, chant XIX, 108 à 114, Pénélope ne sait toujours pas que le personnage qui lui parle est Ulysse. Voir aussi BENVENISTE, E., **Le Vocabulaire des Institutions Indo-Européennes** et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 101 et 102.

¹²⁴⁰ DUMEZIL, G., BONNET, J., PRALON, D., « Entretien », (1981), p. 33.

¹²⁴¹ GRISWARD, J. H., **Archéologie de l'Épopée Médiévale...**, (1981), pp. 46 à 59. Voir aussi DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, p. 84, esquisse 32 « Cinq variantes ? ».

¹²⁴² GRISWARD, J. H., **Archéologie de l'Épopée Médiévale...**, pp. 59 à 74.

¹²⁴³ DUMEZIL, G., **Apollon Sonore...**, (1982), pp. 13 à 24, esquisse 1 « Vāc », et **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 88 et 89, esquisse 58 « La triple Hécate », d'après *RgVeda* 4, 5, 6 = *Atharva-Veda* 5, 4, 6.

¹²⁴⁴ DUMEZIL, G., **Apollon Sonore...**, pp. 25 à 35, esquisse 2 « Apollon Délien ». Voir aussi SERGENT, B., **Le Livre des Dieux...**, pp. 297 à 303 ; **Lug et Apollon**, pp. 113 et 114 (la lyre coiffe en quelques sortes les trois fonctions) ; SAUZEAU, P. et A., « Le Symbolisme des Métaux et le Mythe des Races Métalliques », p. 267, note 52 : « il faut bien voir que l'or joue ici un rôle de substitution : la faveur divine éclatante remplace la richesse des moissons ou des prairies. ».

¹²⁴⁵ DUMEZIL, G., **Apollon Sonore...**, pp. 33 et 34, esquisse 2, d'après un monnayage d'Athènes reproduisant une statue de Délos, comparé à CALLIMAQUE, **Hymnes**, *Hymnes à Délos*, vers 291.

Les descendants de Trôs dans l' <i>Iliade</i> ¹²⁴⁶	Enée, d'entente parfaite avec les dieux, sacrifiant des victimes agréées, pieux et intelligent, innocent et exact dans le culte, il mérite de faire revivre Troie	Hector, vaillant, vigoureux, commandant en chef, guerrier, héros qui retarde la chute de Troie	Ganymède, beau, serviteur de Zeus comme échanson et éromène
Ulysse contre les attaques de Circé ¹²⁴⁷	<i>le grand serment des bienheureux</i> le protège une fois pénétré dans l'intimité de Circé : c'est la garantie religieuse	l'épée répond à la baguette : c'est le combat et la mort de l'ennemi	le philtre est annulé par une herbe plus puissante : c'est l'élément végétal, à la fois breuvage et médicament
Freyr envoie Skírnir chez Gerðr pour la contraindre à rejoindre les Ases pour assouvir son amour ¹²⁴⁸	il lance des menaces et des imprécations qui torturent physiquement et moralement Gerðr	il menace de lui couper la tête avec son épée	il offre onze pommes d'or puis l'anneau d'or qui en secrète huit similaires chaque neuvième nuit
Le retour de Troie d'Ajax, d'Agamemnon et d'Ulysse ¹²⁴⁹	Ajax meurt par un acte divin et personnel à cause d'un sacrilège	Agamemnon et sa troupe meurent lors d'un combat contre Egisthe	Ulysse est retenu par une nymphe, sans violence et dans la volupté
Les cadeaux des Phéaciens à Ulysse ¹²⁵⁰	Alcinoos offre sa coupe dans laquelle l'on fait les libations pour Zeus et les autres dieux	Euryale offre son épée pour demander pardon de son offense	les treize familles rassemblent des richesses variées : or et tissus
Chez Alcuin ¹²⁵¹	rex-oratores	bellatores	laboratores
Chez Haymon	sacerdotes	bellatores	agricultores
Chez les Romains	senatores	equites	plebs
Les trois premiers rois d'Arménie et leurs ennemis ¹²⁵²	fonction créatrice (Hayk) fonction organisatrice (Aramaneak)	fonction de force guerrière victorieuse (Aram)	fonction de beauté, de volupté et d'inaptitude à la guerre (Aray le Beau, Aray fils d'Aray)
	Bēl, géant, qui prétend à la souveraineté universelle	Baršam, géant, « dévastateur de sa propre patrie », possédant 40 000 fantassins et 5 000 cavaliers, défié après sa mort à cause de sa bravoure	Šamiram, au tempérament sensuel

¹²⁴⁶ DUMEZIL, G., *Apollon Sonore...*, pp. 114 à 125, esquisse 12 « Les lignées issues de Trôs », d'après Homère, *Iliade*, chant XX. Voir aussi SERGENT, B., *Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...*, pp. 78 à 84.

¹²⁴⁷ DUMEZIL, G., *Apollon Sonore...*, pp. 126 à 128, esquisse 13 « Circé domptée » ; *Le Roman des Jumeaux...*, p. 216, esquisse 88 « Médecine indo-européenne », et p. 279, esquisse 96 « Les trois ruses de la fille de Billinger, Les trois fonctions : entre l'homme et la femme », d'après Homère, *Odyssée*, chant X. Voir aussi SERGENT, B., *Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...*, pp. 88 à 92.

¹²⁴⁸ DUMEZIL, G., *Apollon Sonore...*, pp. 130 et 131, esquisse 13, d'après les *Skírnismál*. Ces deux derniers exemples donnent plus d'importance et d'efficacité à l'artifice de la première fonction. Voir aussi plus haut DUMEZIL, G., *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*, p. 22 et SERGENT, B., *Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...*, pp. 90 et 91 et 213.

¹²⁴⁹ DUMEZIL, G., *Apollon Sonore...*, pp. 132 à 140, esquisse 14 « Trois retours », d'après Homère, *Odyssée*, chant IV. Voir aussi GIBEAU, B., « Homère et les Trois Péchés », p. 78 et SERGENT, B., *Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...*, pp. 92 à 96.

¹²⁵⁰ DUMEZIL, G., *Apollon Sonore...*, pp. 141 à 149, esquisse 15 « Les présents des Phéaciens », d'après Homère, *Odyssée*, chant VIII. Voir aussi SERGENT, B., *Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...*, pp. 96 à 101.

¹²⁵¹ Pour Alcuin, Haymon et les Romains, DUMEZIL, G., *Apollon Sonore...*, pp. 209 à 241, esquisses 21 à 23. Voir aussi le chapitre III (*Orantes, bellantes, laborantes*) dans NICCOLI, O., *I Sacerdoti, i Guerrieri, i Contadini...*, pp. 17 à 22.

¹²⁵² AHYAN, S., « Les Débuts de l'Histoire d'Arménie et les Trois Fonctions Indo-Européennes », (1982), d'après MOÏSE DE KHORENE, *Histoire de l'Arménie*, première partie, chapitres 5 à 20 ; voir aussi DUMEZIL, G., *Le Roman des Jumeaux...*, pp. 133 à 141, esquisse 82 « Njörðr et Freyr, Pères et fils jumeaux ».

Āmarapālī dans l'Āgama ¹²⁵³	Bouddha restera éternellement auprès d'elle (jouissance sans fin de la suprême valeur spirituelle)	elle ne mourra pas prématurément (victoire, invulnérabilité au combat devenant – bouddhisme oblige – vie sans fin prématurée)	ses richesses ne diminueront jamais (richesse inépuisable)
Junon (IVNONI S.I.R.) à Lanuvium ¹²⁵⁴	Junon reine (<i>Reginae</i>)	Junon guerrière (<i>Seispitei</i> ou <i>Sospita</i>)	Junon mère (<i>Matri</i>)
Les trois qualités du Bouddha (Bienheureux Eveillé) acquises avec la <i>bodhi</i> ¹²⁵⁵	il est le visionnaire, qui, grâce à la doctrine, peut comprendre l'état du monde	il est le guerrier de la bataille contre l'ignorance	il est le caravanier, maître de son itinéraire et de son action
Les réactions de Māra (« la Mort ») la veille de la <i>bodhi</i> du Bouddha ¹²⁵⁶ ; tentations / valeurs	Māra revendique le trône de l'Eveil et recherche des témoignages pour appuyer sa revendication (seule la terre répond, et en faveur de Śākyamuni) ; abdication / perfection spirituelle	Śākyamuni est attaqué avec une armée de démons, en vain, puis l'armée abandonne ; peur / riposte à l'agression	Māra tente de séduire Śākyamuni avec ses filles (Soif, Déplaisir, allégresse et Volupté) ; concupiscence / procréation d'héritiers
Dionysos pourvoit aux besoins des sociétés ¹²⁵⁷	il enseigne à honorer les dieux	il donne des armes de guerre	il attèle des bœufs à la charrue (les Indiens, dans leur majorité, passent du nomadisme à l'agriculture)
Une tradition d'Ossétie du sud : Sydæmon, Qūsæg et Ægūz ¹²⁵⁸	une boule (<i>parti</i>) d'or pour Qūsæg ; sa famille garda la gloire	une épée (<i>kard</i>) d'or pour Ægūz ; sa famille conserva la valeur guerrière	un tissu (<i>tyn</i>) d'or pour Sydæmon ; le tissu était aussi long que sa descendance
Le Scythe du tombeau de Toxaris ¹²⁵⁹	il tient un livre dans sa main, il aime l'étude, la science et la sagesse	il porte un arc (arme caractéristique de la nation scythe)	son surnom est « Hôte Médecin », il est dit aussi fils d'Asklépios
Prière de femmes ossètes ¹²⁶⁰	invocation de l'Esprit de Dieu (protecteur de l'aoul), de Mady Mayram (protectrice des femmes) et d'Alarda (responsable des maladies)	invocations aux deux génies combattants, demande de protection contre les agresseurs humains, ennemis étrangers ou hommes maléfiques	invocations aux deux génies de l'élevage et à un génie de l'agriculture
Les trois procédures ossètes contre la vendetta ¹²⁶¹	serment (<i>ard</i>), pour le vol et l'adultère (de façon non limitative)	consécration à l'homme tué du meurtrier présumé avec effusion de sang (<i>fældtst</i>), pour le meurtre	offrande funéraire mauvaise ou putride (<i>fydgænd</i>), pour le vol et l'adultère

¹²⁵³ DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, (1983), pp. 32 et 33, esquisse 27 « ... et la courtisane », d'après André Bareau, *Recherches sur la biographie du Buddha*, II, *Publ. de l'Ecole Française d'Extrême-Orient*, LXXVII, 1970, pp. 115 et 116. G. Dumézil préconise de ne surtout pas séparer Āmarapālī d'avec les Licchavi colorés, correspondants bouddhiques des Trente-Trois dieux indiens.

¹²⁵⁴ DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 33 et 34, esquisse 27 ; SERGENT, B., **Les Indo-Européens...**, p. 335.

¹²⁵⁵ DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 36 à 39, esquisse 28 « Le Bouddha hésitant ou tenté », d'après André Bareau, *op. cit.* ci-dessus, pp. 135 et 136.

¹²⁵⁶ DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 40 à 43, esquisse 28 « Le Bouddha hésitant ou tenté », d'après Louis Renou et Jean Filliozat, *L'Inde Classique*, t. II, § 2187 et Gérard Fussman, in : *Journal Asiatique*, CCLV, 1977, pp. 50 et 51.

¹²⁵⁷ DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, p. 49, esquisse 29 « Héraclès, ses fils et sa fille », d'après Arrien, *Indica*, 7, 7 et 8 et d'après Arthur Christensen.

¹²⁵⁸ DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 98 à 101, esquisse 34 « Sydæmon et ses frères », d'après *Pamjatniki* de l'Ossétie du Sud, II, p. 150, citée par V. I. Abaev, *Dictionnaire historique et étymologique de la langue ossète (Ist.-etim. slovar' oset. jazyka)*, 1979, t. III, pp. 102 à 105.

¹²⁵⁹ DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 102 à 106, esquisse 35 « Toxaris, le Scythe complet », d'après le début du traité de Lucien, *Le Scythe ou le Proxène*.

¹²⁶⁰ DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 114 à 119, esquisse 37 « La prière des femmes ossètes à l'Esprit de Dieu », d'après B. Gatiev, *Recueil de renseignements sur les montagnards du Caucase (Sbornik svedenij o kavkazskix gorcax*, 3^e partie, pp. 1 à 83, 1876, vol. IX. Voir aussi CHARACHIDZE, G., **La Mémoire Indo-Européenne du Caucase**, pp. 19 et suivantes.

¹²⁶¹ DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 130 à 138, esquisse 39 « Les trois procédures ossètes contre la vendetta », d'après B. Gatiev, *op. cit.* ci-dessus, pp. 74 à 80.

Les trois cochons ¹²⁶²	celui qui veut devenir un brave cochon, comme son père ; sa modestie et son bon sens lui permettent de prospérer sans être mangé par le loup	celui qui veut devenir le Napoléon des cochons est mangé par le loup	celui qui veut devenir le Crésus des cochons est mangé par le loup
Sanasar, héros de l'épopée populaire arménienne ¹²⁶³	s'il prend tel chemin, il sera roi	s'il prend tel chemin, il ira au pays des Génies, il en retirera grand dommage (ce sera son choix)	s'il prend tel chemin, il sera marchand
Les trois derniers voyages d'Il'ja de Mourom, héros du cycle de Vladimir, prince de Kiev ¹²⁶⁴	au bout de la deuxième route, il châtie la perfidie de la séductrice et libère 40 tsars et 40 princes ; au bout de la troisième il apprend qu'il doit construire des bâtiments religieux ; il fait ainsi preuve de maîtrise de soi, de prudence contre la femme, de soumission à Dieu et de piété contre le trésor	il peut prendre une première route et sera tué (<i>ubit</i>) ; au bout de la première route, Il abat 40000 brigands armés ; il fait ainsi preuve de vaillance et de force	il peut en prendre une seconde et sera marié (<i>ženat</i>) ou encore une troisième et sera riche (<i>bogat</i>) ; au bout de la deuxième route, il tue une femme séductrice ; au bout de la troisième, il apprend que l'or n'est qu'une mauvaise séduction
Le jeune prince en quête de l'eau vivifiante ¹²⁶⁵	il enlève les anneaux que les princes enchantés portent au doigt	il prend une épée, avec laquelle il peut battre des armées entières	il prend un pain, qui ne sera jamais complètement consommé
Un pilier galicien ¹²⁶⁶	face C : une femme portant un anneau (symbole de la puissance magique et politique)	face A : un homme portant épée à la ceinture, avec représentation d'un cheval	face B : une femme portant corne d'abondance et une autre symbolisant la maternité

¹²⁶² DUMEZIL, G., *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, p. 193, esquisse 45 « Les trois derniers voyages d'Il'ja de Mourom », d'après le relevé de Jean Amsler, réalisé dans le Jura helvétique en 1920 auprès d'une grand-mère.

¹²⁶³ DUMEZIL, G., *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, p. 194, esquisse 45, d'après **David de Sassoun, Epopée en vers**, p. 120 et sur les jumeaux Sanasar et Balthasar dans la même épopée, voir DUMEZIL, G., *Le Roman des Jumeaux...*, pp. 119 à 129, esquisse 81 bis « Les Jumeaux arméniens dans l'épopée de David de Sassoun ».

¹²⁶⁴ DUMEZIL, G., *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, pp. 192 à 198, esquisse 45, d'après « The three last voyages of Il'ja of Murom », in : J. M. Kitagawa et Ch. H. Long (éd.), *Myths and Symbols, Studies in Honor of Mircea Eliade*, Chicago, 1969, pp. 153 à 162 et 156, n. 2. L'auteur insiste, p. 198 : « Quelle que soit l'origine de la légende que nous lisons, la structure trifonctionnelle a été présente et consciente dans son élaboration. »

¹²⁶⁵ DUMEZIL, G., *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, pp. 200 et 201, esquisse 46 « Un pilier galicien », d'après le conte 97 de la collection Grimm, « Das Wasser des Lebens ».

¹²⁶⁶ DUMEZIL, G., *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, pp. 199 à 208, esquisse 46 ; *Le Roman des Jumeaux...*, pp. 309 et 310, esquisse 98 « Bragi I ». Le pilier a été trouvé dans la rivière Zbruč (Ukraine), daté du IX^e ou X^e s. après J.-C., il est exposé au musée de Cracovie.

Les trois objets fabriqués par Ilmarinen ¹²⁶⁷	il fabrique en cinquième le <i>Sampo</i> , moulin à farine, pour le sel ou la monnaie	il fait en premier un arc d'or, d'argent et de cuivre, qui veut une ou deux têtes par jour il fait en deuxième une barque d'or et de cuivre, rouge feu, qui part seule à la guerre	il fait en troisième une belle vache, qui couche dans le bois et laisse couler son lait à terre il fait en quatrième un sac d'or qui griffe les champs du village et bouleverse les terrains clos
La triple vision de Childéric ¹²⁶⁸	lion, léopard, unicorn	ours, loup	chien et plus petits animaux qui s'entre-déchirent
Les trois fonctions au Valcamonica ¹²⁶⁹	registre supérieur : soleil ou dessin rappelant la tête humaine	registre moyen : séries de poignards	registre inférieur : scènes d'élevage, d'agriculture ou symboles de l'eau et de la végétation
Les titres messianiques en Esaïe IX, 5-6 ¹²⁷⁰	sagesse פְּלֵא יוֹשֵׁן souveraineté, droit, justice בְּמִשְׁפַּט וּבְצִדְקָה - הַמְּשֻׁרָה	force אֵל גְּבוּר trône fortifié et défendu וּלְסֻעָרָה - לְהַכִּין	paternité étendue et paix שֶׁר-שְׁלוֹם - אֲבִיעַ paix sans fin וּלְשְׁלוֹם אֵין-קֵץ
L'équipement royal à Rome ¹²⁷¹	vêtement : trabée et surtout toge	arme : lance	chaussures
L'équipement royal en Grèce ¹²⁷²	couronne, vêtement : manteau	épée	sandales
Le panthéon de Taremmeka ¹²⁷³	dieux souverains (orage, tonnerre, foudre, Šandaš, vase <i>wakšur</i>)	dieu de la guerre (ZA.BA.BA sumérien, Wurukatte hattî ou Aštapi hurrite)	déesse triple de la fécondité, divinités des sources (Išḫašhurija, la source)
La prière de Muwatalli ¹²⁷⁴	Dieu de l'orage	Zababa	Télipinu (dieu hittite de la végétation)
Un ancien traité hittite ¹²⁷⁵	Dieu Soleil du Ciel ; Dieu de l'Orage	KAL (génie protecteur) et ZABABA	Ištar et Išḫara ; groupe des dieux primordiaux

¹²⁶⁷ DUMEZIL, G., *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, pp. 209 à 218, esquisse 47 « La fabrication du *sampo* », d'après le *Kalevala*, *runo* 10 ; DUMEZIL, G., *Le Roman des Jumeaux...*, pp. 169 à 174, esquisse 84 « La fabrication de la femme d'or et du *sampo* : fabrications trifonctionnelles ? Discussion de N. Minissi à propos du *Kalevala* ».

¹²⁶⁸ DUMEZIL, G., *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, pp. 219 à 227, esquisse 48 « La triple vision de Childéric », d'après la Chronique attribuée à tort à Frédégaire, II, 12, (édition de Bruno Krush, *Monumenta Germanicae Historica*, II), VII^e siècle de notre ère.

¹²⁶⁹ DUMEZIL, G. *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, pp. 228 à 238, esquisse 49 « Les trois fonctions au Valcamonica », d'après des stèles de Cemmo, Papardo, Bagnolo, Valcamonica, Lagundo et Teglio, Valtellina, d'après J. Ries, *Revue de Théologie* de Louvain, 1976, pp. 476 à 489 et 1980, p. 92 ; Emmanuel Anati, *Evolution et style de l'art rupestre du Valcamonica*, Capo di Ponte, 1978 et Marija Gimbutas, « The Kurgan Wave 2 (circa 3400-3200 B.C.) into Europe and the Following Transformation of Culture », in : *Journal of Indo-European Studies*, 8, 3 et 4, 1980, pp. 273 à 315.

¹²⁷⁰ DUMEZIL, G., *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, pp. 239 à 242, esquisse 50 « Les titres messianiques d'Isaïe, IX, 5 », d'après Hans Wildberger, *Biblischer Kommentar, Altes Testament, Jesaya* (Neukirchener Verlag des Erziehungsvereins, Neukirchen-Vluyn, X, 5, pp. 376 à 389 ; G. des Olmo Lete, « Los títulos mesianicos de *Is.* 9,5 », *Estudios Biblicos*, XXIV, 1965, pp. 239 à 243 et R. A. Carlson, « The Anti-Assyrian Character of the oracle in *Is.* 9, 1-6 », *Vetus Testamentum*, XXVII, 1976, pp. 130 à 135.

¹²⁷¹ BRIQUEL, D., « Sur l'Équipement Royal Indo-Européen, Données Latines et Grecques », (1983), pp. 68 et 69, d'après Festus, 128 L et 55 L ; Corp. Gloss., V, 466, 40 ; Diodore, 43, 43, 2 ; Just. 43, 3 ; VIRGILE, *Enéide*, 6, 760 ; Pline, 9, 53 (137) et 34, 22.

¹²⁷² BRIQUEL, D., « Sur l'Équipement Royal Indo-Européen, Données Latines et Grecques », pp. 70 à 74, d'après la légende de Thésée : Callimaque, fr. 235236 ; Lyc., 494-495, 1322-1324 ; Apollodore, 3, 8, 16 ; Diodore, 4, 59, 1 ; Pausanias, 1, 27, 8 ; 2, 32, 7 ; 2, 34, 6 ; Plutarque, *Thes.* 3, 6, 3 ; 7, 2 ; Hygin, *Fables*, 37 ; *Astronomie*, 2, 6 ; Bacchylide.

¹²⁷³ SERGENT, B., « Panthéons Hittites Trifonctionnels », (1983), pp. 136 à 148, d'après une tablette de Hattušaš, L. Jakob-Rost, *Zu den hethitischen Bildbeschreibungen*, *Mitt. Ist. Or.*, 8, 1961, p. 178-179.

¹²⁷⁴ SERGENT, B., « Panthéons Hittites Trifonctionnels », pp. 148 à 150, d'après KUB VI, 45, E. Tenner, *Kleinasiatische Forschungen*, 1, 1930, p. 390 et P. Garstang et P. Gurney, *The Geography of the Hittite Empire*, Londres, 1959, pp. 116 et 117.

¹²⁷⁵ SERGENT, B., « Panthéons Hittites Trifonctionnels », pp. 150 à 153, d'après un traité signé avec les Gašga (au nord) au XV^e siècle, d'après Gurney, *Aspects*, p.7.

Les trois couleurs dans la quête du saint Graal ¹²⁷⁶	Perceval et Boorz voient un fuseau plus blanc que la neige fraîche ; l'Arbre de Vie est blanc et avec descendance ; l'Arche de Salomon amène à Galaad le pieux une couronne	Perceval et Boorz voient un fuseau rouge comme les gouttes de sang ; l'Arbre de Vie devient et restera rouge et sans descendance après le meurtre d'Abel par Caïn ; l'Arche de Salomon amène à Galaad le hardi l'épée de David avec son baudrier et son fourreau	Perceval et Boorz voient un fuseau vert comme l'émeraude ; l'Arbre de Vie devient vert et avec descendance après l'engendrement et la conception d'Abel le juste ; l'Arche de Salomon amène à Galaad le vierge un lit comportant les trois fuseaux
Les dieux de la <i>Bataille de Mag Tured (Cath Maighe Tuireadh)</i> ¹²⁷⁷	Nuadu (mis à l'écart), Lug	Ogma (avec Dagda, contraints à des travaux matériels indignes de leur condition)	Bress (perd la royauté pour avoir attenté aux privilèges des nobles et des bardes, il n'y a besoin de lui ni pour le lait des vaches d'Irlande ni pour les moissons)
Les trois déesses dans l' <i>Iliade</i> ¹²⁷⁸	Hérè	Athènè	Aphrodite
Triade au chant IV de l' <i>Iliade</i> ¹²⁷⁹	le roi des rois : Agamemnon	un homme de guerre : Ménélas	le médecin, fils d'Asklépios : Machaon
Les trois péchés de Laomédon ¹²⁸⁰	il maltraite les ambassadeurs d'Héraclès et bafoue leur sainteté ; il viole le droit sacré	il refuse de donner la récompense promise à Héraclès pour avoir sauvé sa fille ; il viole la morale héroïque	il refuse de payer les dieux qui ont travaillé pour lui, Apollon et Poséidon ; il viole la loyauté économique
Les dénigrés et insolences d'Eurytos, roi d'Échalie envers Héraclès ¹²⁸¹	il lui reproche de s'être laissé traiter comme un esclave et non comme un homme libre ; c'est une offense à sa dignité d'homme, alors qu'il est de bonne naissance	il lui reproche de ne pas être le meilleur au tir à l'arc ; c'est une offense à son honneur d'archer, alors qu'il est homme de combat	il lui reproche d'avoir trop bu pendant un repas et de l'avoir jeté dehors ; c'est une offense qui se fonde sur la convivialité, la bonne chère et le vin, alors qu'il est homme de chair
La fondation de Troie et le Palladion ¹²⁸²	le Palladion est envoyé par Zeus, c'est un signe céleste fondant politiquement une cité	le Palladion a la forme d'une Athènâ en armes	Ilos reçoit une vache en gain, cette vache se couche à terre à l'endroit où Troie devra être fondée, elle est procurée par un oracle anonyme, elle est domestique et multicolore. Le roi de Phrygie offre avec la vache 50 jeunes gens et 50 jeunes filles

¹²⁷⁶ GRISWARD, J. H., « L'arbre Blanc... », (1983-1984), pp. 112 à 120, d'après *La Queste del Saint Graal*, roman du XIII^e siècle édité par A. Pauphilet, CFMA, Paris, 1923, pp. 210 à 226 (traduction d'E. Baumgartner, Paris, 1979, pp. 189 à 202).

¹²⁷⁷ LEVEQUE, P., « La Dépendance dans la Structure Trifonctionnelle Indo-Européenne », p. 57.

¹²⁷⁸ DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, (1985), pp. 15 à 30, esquisse 51 « Homerus uindicatus (le troisième chant de l'*Iliade*) ». (Nous citons la pagination de 1985 telle qu'elle est reprise dans l'édition de 2003, regroupant l'ensemble des Esquisses).

¹²⁷⁹ *Ibidem*, d'après Yoshida.

¹²⁸⁰ DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 31 à 37, esquisse 52 « Le triple péché de Laomédon », d'après l'*Iliade*, XXI, 441 à 460. Voir aussi « Les Trois Fonctions dans Quelques Traditions Grecques », in : *Hommages à Lucien Febvre*, 1953, Paris, Armand Colin, t. II, pp. 25 à 32 et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 58 à 62.

¹²⁸¹ DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 36 et 37, esquisse 52, d'après Sophocle, *Trachiniennes* 260 à 269.

¹²⁸² DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 38 à 41, esquisse 53 « Ilos, Ilion et le Palladion, d'après la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore, III, 12, 3 ; voir aussi SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 113 à 115.

La fondation d'Ilion ¹²⁸³	Kadmos devient le roi de cette ville par la volonté d'Athéna et Zeus lui donne pour femme Harmonie, fille d'Aphrodite et d'Arès	Kadmos tue le dragon (fils d'Arès) qui l'empêche de sacrifier la vache à Athéna, des dents du dragon naît une armée qui s'entre-tue	un oracle de Delphes (donc d'Apollon) enjoint à Kadmos de suivre une vache et de fonder une ville là où elle tombera de fatigue
Les trois mises à mort à la fondation de Rome (établissement de l'enceinte) ¹²⁸⁴	meurtre d'un homme, du rival politique, qui refuse de reconnaître le signe des auspices ; cela assure à Romulus l'existence impériale	sacrifice animal, d'un taureau, protégeant des agressions de l'extérieur : cela assure à Romulus la force	sacrifice animal, d'une vache, annonçant les fécondités de l'intérieur : cela assure à Romulus la prospérité
Les dix portes du monde des morts ¹²⁸⁵	la deuxième porte accueille les fondateurs des premières villes à murailles, ceux qui ont fait les lois et les codes ; un seuil est réservé aux artistes, disciples de Phoebus	la première porte accueille les guerriers (morts au combat ?)	la troisième porte accueille les paysans
Mort de Yima (Jamšīd) et répartition de son <i>x'arənah</i> (gloire royale) ¹²⁸⁶	un tiers va dans le dieu souverain (<i>Avesta</i>) ou un excellent ministre (<i>Dēnkart</i>)	un tiers va chez l'« Hercule iranien » <i>Kərəsāspa</i> - Garšāsp	un tiers va à Fēridūn, patron de l'agriculture et fondateur de la médecine
Les trois châtiments de Crésus ¹²⁸⁷	il est détrôné par Cyrus et envoyé au bucher pour vérifier s'il est aussi pieux qu'on le dit, pour sacrifier les « prémices » de la prise de la ville, ou pour accomplir un vœu	il perd une guerre pour n'avoir pas su la mener comme il le fallait, il accumule les erreurs de stratégie	son fils, Atys, juste avant son mariage et malgré les dispositions prises par Crésus, meurt lors de la chasse d'un sanglier sinistrant les paysans
Les trois feux à la mort d'Héraclès ¹²⁸⁸	la foudre de Zeus venant du ciel, qui met Héraclès chez les dieux	le feu du bûcher sur l'Œta, fait avec des bois de chêne et d'olivier, allumé avec une torche de pin par Philoctète et les compagnons de son choix	le poison, le sang du Centaure Nessos tué par Héraclès, qui provoque la brûlure interne d'Héraclès lorsqu'il revêt la tunique qui en est imprégnée par Déjanire, croyant qu'Héraclès ne l'aimait plus (Nessos, après avoir voulu la violer, lui avait fait croire que c'était un philtre d'amour)

¹²⁸³ DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 41 à 43, esquisse 53, d'après la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore, III, 4, 1 et 2. Voir aussi plus loin SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 335 à 337, qui utilise Euripide comme source de commentaire sur Kadmos.

¹²⁸⁴ DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 45 et 46, esquisse 53, d'après Tite-Live I 7, 2-3, Varron, *De la langue latine*, V 143 et Jean le Lydien, *Des mois*, IV, 73.

¹²⁸⁵ DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 51 à 54, esquisse 54 « Portes et fonctions », d'après Silius Italicus, *Puniques*, XIII, 323 à 339. Les portes suivantes accueillent les naufragés, les coupables, les femmes, les enfants et les vierges. Les deux dernières portes sont des sorties vers des lieux plus lumineux et célestes.

¹²⁸⁶ DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, p. 57, esquisse 55 « Le roman de Crésus » et p. 84, esquisse 57 « Adraste coupable et sauvé », d'après l'*Avesta*. Voir aussi **Mythe et Epopée...**, II³, 1982, pp. 282 à 298.

¹²⁸⁷ DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 60 à 70, esquisse 55 « Le roman de Crésus », d'après Hérodote, I, 34 à 87.

¹²⁸⁸ DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 72 à 76, esquisse 56 « Mort et testament d'Héraclès », et p. 84, d'après Sophocle, *Trachiniennes*, Diodore de Sicile, IV, 38 et Apollodore, *Bibliothèque*, II, 7, 7.

Les trois donations testamentaires d'Héraclès ¹²⁸⁹	sa personne (liée filialement à Zeus) et son immortalité sont prises au ciel par un nuage lors d'un coup de tonnerre ; réconciliation avec Héra et mariage avec sa fille Hébé	des armes emportées au bûcher d'après l'ordre de l'oracle de Delphes, Héraclès offre l'arc et les flèches à Poias qui allume le feu	Iole, aimée d'Héraclès, orpheline et malheureuse, est promise à Hyllus, fils aîné d'Héraclès et Déjanire
Adraste ¹²⁹⁰	roi éloquent, par humilité et sagesse, étant seul survivant, il demande à Thésée de remplir les devoirs religieux envers les morts en les enterrant	il détruit sa patrie par une guerre perdue	il marie ses filles avec des étrangers, mariages qui se montreront mauvais
Hécate (Hékatê) ¹²⁹¹	elle fait briller qui elle veut dans l'assemblée (lieu de décision politique et juridique), elle donne l'excellence ; au tribunal, elle siège à côté des respectables rois	elle fait s'illustrer qui elle veut dans la guerre, elle le fait héros, elle donne gloire et victoire ; elle assiste et sert les hommes engagés dans les concours sportifs de force et de vigueur	elle donne ou pas une bonne prise aux pêcheurs (avec Poséidon) ; elle augmente ou pas le bétail dans les étables (avec Hermès)
Les trois sortes de gens pour Pythagore ¹²⁹²	ceux qui viennent aux panégyries pour y voir des sites, des œuvres d'art, des exploits et des discours vertueux	ceux qui viennent aux panégyries pour la gloire que leur vaut leur force physique	ceux qui viennent aux panégyries pour le gain provenant de l'échange des marchandises
Math dans la quatrième branche du <i>Mabinogi</i> ¹²⁹³	il pratique la magie, il a une baguette d'enchantement (<i>hudlath</i>) et entend la moindre discussion murmurée	il est juste et pacifiste, même s'il doit parfois s'occuper de la guerre (éducation des trois garçons aux noms d'animaux)	il s'occupe de la prospérité et de fécondité (il cherche à obtenir les porcs de l'Autre Monde)

¹²⁸⁹ DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 76 à 79, esquisse 56, d'après Sophocle, *Trachiniennes* et *Philoctète* (Diodore de Sicile et Apollodore ne mentionnent chacun que deux des trois éléments : III et I chez Apollodore et III et II chez Diodore).

¹²⁹⁰ DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 80 à 86, esquisse 57 « Adraste coupable et sauvé », **Le Roman des Jumeaux...**, p. 269, esquisse 94 « Les trois malheurs de la fille d'Agamemnon », d'après Euripide, *Suppliants*, 219 à 249 ; Apollodore, *Bibliothèque*, III, 6, 1 ; 7,1 et Diodore de Sicile, IV, 65, 2 à 9. Voir aussi SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 327 à 330. B. Sergent a émis des réserves sur cette structure, réserves admises par G. Dumézil lui-même.

¹²⁹¹ DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 87 à 92, esquisse 58 « La triple Hécate », d'après HÉSIODE, *Théogonie...*, *Théogonie*, vv. 411 à 452. Voir aussi SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 203 à 208.

¹²⁹² DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 90 et 91, esquisse 58, d'après Héraclide du Pont, in *Le thème philosophique des genres de vie dans l'Antiquité classique*, 1956, p. 21 et 43 à 45.

¹²⁹³ DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 95 à 97, esquisse 59 « La quatrième branche du Mabinogi et la théologie des trois fonctions » ; une publication précédente du même travail in : *Rencontres de religions, Actes du colloque du Collège des Irlandais (juin 1981)*, Paris, Belles-Lettres, 1986, pp. 25 à 38. Voir aussi **Les Quatre Branches du Mabinogi et Autres Contes Gallois du Moyen Âge**, (1993), traduit par Pierre-Yves Lambert, pp. 95 à 118. Voir aussi CAREY, J., « A British Myth of Origins? », p. 25.

Les descendants de Dôn, sœur de Math ¹²⁹⁴	Gwydion est magicien (maîtrise et administration du sacré), Eveydd et Gilvaethwy détiennent les pouvoirs temporels (politique et administratif), dont l'autorité durant le <i>kylch</i> (visite, tournée des états par l'autorité)	les trois fils de Gwydion et de Gilvaethwy (seconde génération) : Hyddwn, le cerf, Hychtwn, le porc, Bleiddwn, le loup, tous trois guerriers	Amaethon est cultivateur (<i>amaeth</i> signifie « laboureur »), Govannon est forgeron (<i>govaint</i> (pl.) signifie « forgeron »), Aranrod, féconde, a enfanté deux jumeaux (Dylan et Llew)
Les trois péchés des Tarquins ¹²⁹⁵	le père fait tuer un chef latin lors d'une assemblée	le père et le fils prennent la ville de Gabies par trahison	le fils viole Lucrece
Totradz et les trois péchés de Soslan ¹²⁹⁶	Soslan disperse les offrandes funéraires déposées par la mère de Totradz sur son tombeau	Soslan tue Totradz par trahison ; Totradz, par un trou dans son tombeau, tue Soslan	Soslan réclame la livraison d'une jeune fille à une famille ne disposant plus de mâle adulte (Totardz est le petit frère de la fille convoitée)
Les trois péchés de Gwynn fils de Nudd ¹²⁹⁷	il tue Nwython, sort son cœur et le donne à manger à Keledyr, fils de Nwython, après quoi Keledyr devient fou	Gwythyr organise une bataille contre Gwynn, Gwynn la remporte injustement et capture des nobles chefs	il enlève Kreiddylat, fille de Lludd Llaw Ereint et femme de Gwythyr de Greidiawl
Les trois fils de Pratiṭā ¹²⁹⁸	Devāpi, qui se retire dans la forêt et devient brahmane	Bhālīka, un guerrier	Śāmtanu, qui rajeunit les vieillards et leur donne le bien-être ; il est prospère
Les trois fils de Śāmtanu ¹²⁹⁹	Bhīṣma, qui a étudié les <i>veda</i> , il célèbre mariages et funérailles mais devra renoncer au trône	Citrāṅgada, un guerrier brave et puissant, mais qui meurt sans descendance	Vicitravīrya, jeune et beau, mais qui succombera aux désirs après avoir tourmenté le cœur de toutes les femmes
Les hommes d'art en Irlande ¹³⁰⁰	les druides : harpiste, poète, historien, sorcier (satiriste), médecin, échanton	les guerriers : héros, champion	les artisans : bronzier, charpentier, forgeron

¹²⁹⁴ DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 99 à 101, esquisse 59. G. Dumézil voudrait placer Govannon le forgeron dans la colonne de la troisième pour son aspect technique. Pierre-Yves Lambert ne dit rien à ce sujet (pp. 95 à 98), mais nous préférons placer Govannon dans la deuxième colonne et tenter de trouver une répartition trifonctionnelle au sujet de chaque génération, étant donné que les enfants de Gwydion et de Gilvaethwy sont au nombre de trois et leurs états animaux pourraient être symboliques de chaque fonction. Ceci répondait au besoin d'homogénéité des représentants des trois fonctions. Nous proposons ici cette autre interprétation sans pour autant affirmer que celle de G. Dumézil est erronée.

¹²⁹⁵ DUMEZIL, G., **Heur et Malheur du Guerrier...**, (2^{ème} édition, 1985), pp. 105 à 114 ; **Le Roman des Jumeaux...**, p. 265, esquisse 94 « Les trois malheurs de la fille d'Agamemnon » et pp. 271 à 277, esquisse 95 « Les trois péchés des Tarquins, père et fils », d'après Tite-Live, I, 46 à 60.

¹²⁹⁶ DUMEZIL, G., **Heur et Malheur du Guerrier...**, pp. 115 à 124 ; **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 264, 267 et 269, esquisse 94, d'après **Le Livre des Héros...**, pp. 102 à 110, *Narty Kajjyta*, Orjonikidzé, 1946 (2^e éd. 1949).

¹²⁹⁷ DUMEZIL, G., **Heur et Malheur du Guerrier...**, pp. 124 à 126, d'après *Kullwch et Olwen*, traduction de J. Loth (*Les Mabinogion*, 1913, I, pp. 331 à 332). Arthur viendra atténuer les méfaits des trois péchés.

¹²⁹⁸ DUBUISSON, D., « La Préhistoire des Pāṇḍava », (1985), pp. 231 à 235, d'après le *Mahābhārata*, 1.95.45 ; 1.94.62 = 1.89.53 ; 9.40.10 = 9.39.10 ; 1.94.61 = 1.89.52 ; 2.53.5 = 2.49.5 ; 1.95.46 = 1.90.48 ; 1.100.13 = 1.94.11.

¹²⁹⁹ DUBUISSON, D., « La Préhistoire des Pāṇḍava », pp. 236 à 239, d'après le *Mahābhārata*, 1.100.35 = 1.94.32 ; 1.103.5 = 1.97.5 ; 1.103.6 = 1.97.6 ; 1.101.6-9 = 1.95.6-9 ; 1.102.66 = 1.96.53 ; 1.102.69 = 1.96.56 ; 1.119.3 = 1.110.3 ; 1.102.70 = 1.96.67 ; 1.102.69 = 1.96.56.

¹³⁰⁰ LE ROUX, F. et GUYONVARCH C.-J., **Les Druides**, (1986), p. 35. Nous émettrons quelques réserves au sujet des bronziers, des forgerons et des médecins.

Les trois classes en Irlande ¹³⁰¹	druï	flaith	goba (forgeron), cerd (bronzier) et saer (charpentier)
Les trois péchés du <i>file</i> (ou druide) Nede face au roi Caier ¹³⁰²	il prononce une satire injuste, il abuse de son sacerdoce pour s'emparer d'un poignard en obligeant le roi à braver un interdit ; il usurpe la royauté	il poursuit le roi en char et le tue, il lui inflige des ulcères honteux	il est adultère avec une épouse coupable, il viole la pureté du mariage royal
Les trois couleurs ¹³⁰³	blanc	rouge	noir
Le mythe de l'origine chez les Grecs ¹³⁰⁴	Deucalion, le Blanc	Pyrrha, la Rouge	Terre, la Noire
Le mythe de l'origine dans le monde nordique, les représentants de chaque classe ¹³⁰⁵	Jarl, cheveux blond pâle, joues brillantes, yeux perçants, né le dernier de parents nobles et jeunes « Père et Mère »	Karl le paysan libre, « roux, les joues roses, des yeux vifs », né le deuxième de parents paysans « Grand-Père et Grand-Mère »	Esclave, « noir de peau », né le premier de parents vieillards « Aïeul et Aïeule »
Héra ¹³⁰⁶	à Olympie, elle est la déesse de la confédération des 16 villes, sa couleur est le blanc, devant elle les Achéens prêteront serment à Agamemnon	mère d'Arès, elle est une armée à Elis et à Croton, elle protège les guerriers à Sicyone, elle met en déroute les ennemis pour le poète Lycophron, ses rituels comportent défilés militaires et jeux	déesse du mariage et donc de la reproduction, bien qu'elle soit inféconde, elle garde des traits pastoraux et agricoles
La course des régates ¹³⁰⁷	Cloanthe dirige la <i>scylla</i> , couleur de mer, et détient la <i>pietas</i> ; vainqueur, il reçoit une chlamyde d'or bordée de pourpre	Mnesthée conduiti la <i>rapide Pristis</i> , avec un équipage plein de <i>feu</i> ; il est rapide et possède la <i>uirtus</i> ou la <i>furor</i> , qualités des combattants ; second à l'arrivée, il reçoit une cote de maille	Gyaset son énorme navire la <i>Chimère</i> , regroupe la <i>jeunesse</i> dardanienne ; Sergeste et son navire évoquent également la richesse : <i>opes</i> ; derniers, ils reçoivent des bassins de bronze et coupes d'argent en relief pour l'un et une esclave travailleuse et mère de deux enfants qu'elle allaite pour l'autre
Les monolithes gravés du Soddo éthiopien ¹³⁰⁸	glaives ; ciel unitaire	végétal stylisé ; surface de la terre	perforation souterraine en rapport avec le crâne du défunt ; monde souterrain

¹³⁰¹ *Ibidem*, p. 36.

¹³⁰² *Ibidem*, pp. 121 à 123, d'après le *Glossaire de Cormac*, version du Codex B de Whitley Stokes (*Livre Jaune de Lecan*), *Three Irish Glossaries*, Londres, 1862, pp. XXXVI-XXXVIII et Kuno Meyer, *Sanas Cormaic, an Old Irish Glossary*, in *Anecdota from Irish Manuscripts* IV, Halle-Dublin, 1912, pp. 58 à 60.

¹³⁰³ HAUDRY, J., *La Religion Cosmique des Indo-Européens*, (1986), pp. 10 et 286 à 288. Ce n'est qu'après leur attribution symbolique que les trois couleurs ont été adaptées aux trois fonctions.

¹³⁰⁴ *Ibidem*, pp. 83 à 88, d'après Apollodore, *Bibliothèque*, 1, 45 et suivants et Ovide, *Métamorphoses*, 1, 313 et suivants. Deucalion et Pyrrha engendreront Hellen, ancêtre de toutes les branches de la race hellène.

¹³⁰⁵ HAUDRY, J., *La Religion Cosmique des Indo-Européens*, pp. 89 et 90, d'après le *Chant de Ríg* de l'*Edda*.

¹³⁰⁶ HAUDRY, J., *La Religion Cosmique des Indo-Européens*, pp. 155 et 156.

¹³⁰⁷ DEREMETZ, A., « D'Homère à Virgile ou le Retour aux Trois Fonctions », (1987), d'après VIRGILE, *Enéide*, V, 104 à 285.

¹³⁰⁸ LE QUELLEC, J.-L., « Les Trois Fonctions dans le Soddo en Ethiopie », (1987).

Les libations lors des festins communiels chez les Svanes ¹³⁰⁹	glorification des dieux	éloge des guerriers légendaires (dont le plus célèbre est K'ahan) (en cas de changement de demeure, il s'agira de Djgyrag, « saint Georges »)	libations adressées à la déesse Lamaria, patronne des femmes, des vaches, des produits laitiers, des céréales et du foyer ; elle assure nourriture et abondance
Prière ossète ¹³¹⁰	le Souverain Céleste le Grand Dieu ; Wastyrdji (« saint Georges ») ; Watsilla ; l'Esprit de Dieu	saint Georges et la guerre Tyhost le brutal ; Qaewy-Zaed, le Génie du village ; Ryny-Bar-Duag, le Génie des épidémies ; Rekom et Myka-Gabyrtae (« les Michel-Gabriel »)	Watsilla, génie des céréales le couple Tutyr/Faelvaera, le meneur de loups apparié au pasteur des moutons ; Sawy Dzuar (« Esprit noir »), qui administre les forêts sombres ; la Variole « mâle » Alardy ; le Feu, compagnon du soleil
Diverses triades comparées ¹³¹¹	Scandinavie	Odhinn, dieu souverain	Thôrr, dieu tonnant
	Germanie	Tîwaz-Wôdhanas	Thunraz
	César	Sol	Vulcanus
Thyeste et Atrée ¹³¹²	mouvement du soleil inversé par Zeus après la demande d'Atrée, consacrant sa royauté	conflit politico-judiciaire en Argos, Thyeste convoite le trône	toison acquise par Thyeste, incestueux
<i>La Chanson de Roland</i> ¹³¹³	Charlemagne se venge et demande l'aide de son dieu, qui arrête la course du soleil	conflit militaire en Espagne, Marsile tend un piège et tue l'arrière-garde de Charlemagne	Ganelon trahit les siens pour s'enrichir auprès de Marsile
Le bélier d'or ¹³¹⁴	Phrixos sacrifie le bélier à Zeus	la toison du bélier pend dans un bois consacré de la plaine d'Arès	Phrixos monte un bélier qu'Hermès change en or, bélier dont la toison sera célèbre
Jason et Péliâs chez Pindare ¹³¹⁵	Jason veut le sceptre du monarque et le trône pour rendre la justice	Jason rendra ainsi la justice sur un peuple de cavaliers	Jason laisse à Péliâs les brebis, les bœufs roux, les champs cultivés qu'il a volés à ses parents : la richesse
Enfants d'Atrée et de Thyeste ¹³¹⁶	Agamemnon, fils d'Atrée, préférant la souveraineté	Ménélas, fils d'Atrée, préférant le combat	Egisthe, fils de Thyeste, fuyant le combat et s'emparant du trône en séduisant Clytemnestre

¹³⁰⁹ CHARACHIDZE, G., **La Mémoire Indo-Européenne du Caucase**, pp. 83 à 91, d'après V. Bardavelidze, *Drevnejshçie religioznye verovanija gruzinskix plemen* (Croyances religieuses archaïques des tribus géorgiennes), Tbilissi, 1957, pp. 37 à 44.

¹³¹⁰ CHARACHIDZE, G., **La Mémoire Indo-Européenne du Caucase**, pp. 115 à 121, d'après B. Gatiev, *Sbornik svedenij o kavkazskix gorcax* (Recueil d'informations sur les montagnards caucasiens), IX, 3, Tiflis, 1876, pp. 57 et 58.

¹³¹¹ POUPARD, P., **Les Religions**, (1987 et 2004), p. 61.

¹³¹² MEZZADRI, B., « La Toison de Thyeste et le Soleil d'Atrée... », (1989), d'après EURIPDIE, **Electre**, 699 à 742.

¹³¹³ MEZZADRI, B., « La Toison de Thyeste et le Soleil d'Atrée... », d'après GRISWARD, J. H., « L'Or Corrupteur et le Soleil Arrêté ou la Substructure Mythique de la *Chanson de Roland* ».

¹³¹⁴ MEZZADRI, B., « Autour de Béliers d'Or : l'Investiture de Jason et d'Atrée », (1990), pp. 43 et 44, d'après APOLLONIOS DE RHODES, **Argonautiques**, II, 1143 à 1147 et 1268 à 1270.

¹³¹⁵ MEZZADRI, B., « Autour de Béliers d'Or : l'Investiture de Jason et d'Atrée » ; SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 265 et 266, d'après PINDARE, **Pythiques**, IV, 261 à 276.

¹³¹⁶ MEZZADRI, B., « Autour de Béliers d'Or : l'Investiture de Jason et d'Atrée », pp. 48 et 50, d'après HOMERE, **Iliade**, chant I, 226 à 230 et chant III.

Classes sociales chez les Celtes ¹³¹⁷	classe sacerdotale (prêtres ou "druides") ; bon roi : justice facile et bénigne, mauvais roi: justice inique et tracassière	classe guerrière (noblesse militaire ou <i>fláith</i>) ; bon roi : victoire militaire constante, mauvais roi : défaite militaire inéluçtable	classe productrice (artisans) ; bon roi : terre fertile, animaux féconds, mauvais roi : terre stérile, animaux refusant de procréer
Schéma de la tripartition indo-européenne ¹³¹⁸	classe sacerdotale, administration du sacré, régulation des rapports entre la société humaine et les puissances divines ou surnaturelles	classe guerrière, guerre et magie, force physique, violence, magie, ruse, tout cela en vue de la défense de la société	classe artisanale et productrice, artisanat, agriculture, élevage, commerce, cette classe dépend des deux autres, elle les honore et assure leur subsistance
Attributs de Dagda ¹³¹⁹	harpe aux airs de sommeil, du rire et de l'amour	massue, arme qui tue et ressuscite, elle permet aussi de tracer un sillon qui sert de frontière entre deux provinces	chaudron d'abondance, avec nourriture à satiété et instrument de résurrection
Les trois dieux fonctionnels celtiques ¹³²⁰	Jupiter / Dagda surveille la classe sacerdotale	Mars / Ogme surveille la classe guerrière	Minerve / Brigit surveille la troisième fonction pour assurer la subsistance des deux premières classes par son aspect féminin
La médecine celtique avec Apollon / Diancecht (Mac Oc) ¹³²¹	niveau sacerdotal avec la médecine <i>incantatoire</i>	niveau guerrier avec la médecine <i>sanglante</i> ou <i>chirurgicale</i>	niveau artisanal avec la médecine des <i>plantes</i>
La triade de Lucain dans <i>La Pharsale</i> ¹³²²	Esus « Optimus », le « meilleur », aspect sacerdotal de Jupiter	Taranis « foudre, tonnerre », aspect « terrible » ou « terrifiant » de Jupiter	Teutates « (chef) du peuple », en rapport avec ce que César appelait la <i>civitas</i>
Symbolisme des couleurs chez les Celts ¹³²³	blanc : couleur sacerdotale	rouge : couleur de la guerre et du savoir	bleu, vert et jaune : couleur de la classe productrice
Modes sacrificiels celtiques ¹³²⁴	sacrifice non-sanglant au bénéfice de la classe sacerdotale : pendaison, immersion, inhumation	sacrifice sanglant au bénéfice de la classe guerrière : immolation, crémation	oblation végétale ou libation au bénéfice de la classe productrice ou artisanale : lait, eau ou boisson fermentée
Les conséquences du recensement de David ¹³²⁵	trois jours de peste dans le pays	trois mois de fuite devant l'ennemi	trois ans de famine

¹³¹⁷ GUYONVARCH, C.-J. et LE ROUX, F., **La Civilisation Celtique**, (1990) pp. 93, 95 et 189.

¹³¹⁸ *Ibidem*, p. 270.

¹³¹⁹ *Ibidem*, p. 182. Voir aussi l'épisode des trois harpistes de Fraech, LE ROUX, F. et GUYONVARCH C.-J., **Les Druides**, pp. 143 et 293.

¹³²⁰ GUYONVARCH, C.-J. et LE ROUX, F., **La Civilisation Celtique**, pp. 189 et 190.

¹³²¹ *Ibidem*, p. 190. Ces deux derniers exemples démontrent que la médecine et Brigit ne pourraient pas tenir lieu de troisième fonction seulement : « En fait, l'examen fait ressortir que, dans le monde celtique au moins, la « troisième » fonction n'existe que par rapport aux deux autres. » (p. 191).

¹³²² *Ibidem*, pp. 192 et 193.

¹³²³ *Ibidem*, p. 200. G. Dumézil avait hésité à attribuer une quelconque couleur à la troisième fonction chez les Celtes (**Rituels Indo-Européens à Rome**, p. 45). Comparer avec les données relatives à l'Inde bouddhique, in : DUMEZIL, G., **La Courtisane et les Seigneurs Colorés...**, pp. 17 à 35 (esquisses 26 « Les seigneurs colorés... » et 27 « ... et la courtisane »). Voir également pour la couleur rouge chez Achille et Cúchulainn SERGENT, B., « Celto-Hellenica III : Achille et Cúchulainn », pp. 187 à 190.

¹³²⁴ GUYONVARCH, C.-J. et LE ROUX, F., **La Civilisation Celtique**, pp. 232 et 233.

¹³²⁵ WYATT, N., « David's Census and the Tripartite Theory », (1990), pp. 353 à 355, d'après 2 Samuel 24, 13 et 1 Chroniques 21, 12.

Oengus, évhémérisation de Lug ¹³²⁶	il joue de la harpe et compose des lais et des poèmes satiriques	il est habile dans l'art de manier les armes	il sait riveter les lances et les javelots
Panthéon des Kafir (nord-est de l'Afghanistan) ¹³²⁷	Mon (Mani), dieu qui combat les démons et les géants par sa sagesse, il est prophète (plus que d'autres dieux)	Gish (Giz), dieu de la guerre, il a formé le premier guerrier, un homme aux nerfs de fer, fier et rapide	Bagisht (Bagiz), dieu populaire, il aide les hommes bons dans leurs luttes pour la santé et le pouvoir, il donne la richesse
Les Lokapālas, gardiens des points cardinaux dans le <i>Mahābhārata</i> ¹³²⁸	Varuṇa, ouest, souveraineté	Indra, nord, guerre	Kubera, est, santé
Les trois fautes de Jason ¹³²⁹	meurtre de Pélias (marmite et épopée)	meurtre d'Apsyrtos	répudiation de sa femme Médée
Contestateurs parmi les Ulates au sujet du placement de Cúchulainn chez sa sœur Findchoem ¹³³⁰	Sencha le druide	Fergus le champion	Blai Briuga l'aubergiste
Le Roman de Joseph dans la <i>Bible</i> ¹³³¹	Pharaon, scène de grande magie	Potiphar, production de la paix improbable	Madame, scène de séduction + le Panetier et l'Echanson
Triade égyptienne ¹³³²	Râ, la Souveraineté	Horus, l'Ordre guerrier	Isis, la Fécondité
Suzanne ¹³³³	Daniel Dieu	Ioakim la Loi	les deux Anciens le Peuple
Joseph ¹³³⁴	Elohim l'a promu <i>père (ab)</i> pour Pharaon	Elohim l'a promu <i>maître (adôn)</i> de toute sa maison	Elohim l'a promu <i>régent (mashal)</i> de tout le pays d'Egypte
Esther ¹³³⁵	Xerxès	Haman Mardochée	Vasti et Esther Bigtan et Téresh (ou en grec : Gabatha et Tharra) le peuple

¹³²⁶ MILIN, G., **Le Roi Marc aux Oreilles de Cheval**, p. 78 (1991, voir aussi pp. 71 et 72). Nous aurions plutôt tendance, contrairement à G. Milin, à mettre dans la deuxième fonction les capacités d'artisan forgeron ou armurier, d'autant plus que d'autres traits caractérisent Oengus au niveau de la troisième fonction : sa beauté, sa faculté de soigner les chevaux, son agilité à la chasse. Il en résulte que les limites entre chaque fonction sont floues.

¹³²⁷ ALLEN, N. J., « Some Gods of Pre-Islamic Nuristan », (1991), d'après Shahzada Hussam-ul-Mulk, The cosmology of the red Kafirs, *Cultures of the Hindu Kush* (K. Jettmar [ed.]), Wiesbaden, 1974, p. 26 et Robertson, G., *The Kafirs of the Hindu-Kush*, Londres, 1896. Nous indiquerons à nouveau cette triade ci-dessous avec une présentation différente (DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 218 à 230, esquisse 89), et nous précisons ici la quatrième fonction, décelée par N. J. Allen, dans la ligne inférieure.

¹³²⁸ ALLEN, N. J., « Some Gods of Pre-Islamic Nuristan », pp. 148 et 149.

¹³²⁹ MEZZADRI, B., « Jason ou le Retour du Pécheur. Esquisse de Mythologie Argonautique », (1991), d'après APOLLONIOS DE RHODES, **Argonautiques**, IV, 230 à 561 ; **Argonautiques Orphiques**, 1029 à 1360 ; [Apollodore], *Bibliothèque*, I, IX, 26 et suivants ; Euripide, *Médée*, 11 à 23, 160 à 165, 576 à 587. Malheureusement, l'auteur utilise une source différente pour chaque fonction et cela ne soutient pas l'hypothèse.

¹³³⁰ SERGENT, B., « Celto-Hellenica III : Achille et Cúchulainn », (1992), pp. 149 et 155, d'après REES, A. et REES, B., **Celtic Heritage...** ; LE ROUX, F. et GUYONVARC'H C.-J., **Les Druides**, p. 111 et Le Roux, F., « La Conception de Cúchulainn. Commentaire du texte », in : *Ogam*, XVII, 1965, p. 405.

¹³³¹ LAMBERT, J., « La Dame et les Jumeaux... », (1992), pp. 116 et 189.

¹³³² *Ibidem*.

¹³³³ *Ibidem*, pp. 158 à 200, d'après Daniel 13.

¹³³⁴ LAMBERT, J., « La Dame et les Jumeaux... », p. 197, d'après Genèse 45, 8. Voir aussi le Psaume 105, 20 à 22.

¹³³⁵ LAMBERT, J., « La Dame et les Jumeaux... », pp. 200 à 206.

Les trois avantages du prince et les trois paris d'Elffin ¹³³⁶	être un roi puissant, doté des pouvoirs de l'âme ; avoir des bardes plus compétents et plus savants que Maelgwn	être un roi doté de la noblesse et de la force ; avoir les hommes les plus vaillants, les chevaux les plus rapides, les chevaux et les lévriers les plus beaux et les plus véloces	être un roi doté de beauté et de forme ; avoir une reine dont la beauté, la forme, la conduite, la sagesse et la fidélité sont des vertus par lesquelles elle surpasse toutes les dames et fils nobles du royaume entier
Bronze du Louristan du VIII ^e ou VII ^e s. avant J.-C., comparé avec le <i>Rg-Véda</i> ¹³³⁷	1 ^{er} registre central (haut) : deux personnages barbus semblables, à tête décorée symbolisant la puissance ; celui de gauche tient une longue tige avec des feuilles à une extrémité, l'autre extrémité baignant dans un récipient circulaire, il tient une autre plante touchant le sol dans sa main droite ; l'homme de droite tient aussi la plante baignant dans le récipient et de sa main gauche il tient la patte antérieure droite d'un bovidé dressé, représenté de profil → dieux souverains préparant le sacrifice de <i>soma</i> (végétal + lait)	2 ^{ème} registre central (milieu) : figure nue anthropomorphe et imberbe, courant vers la droite au milieu d'animaux sauvages (lions, oiseau) ; il tient dans chacune de ses mains la patte de deux capridés qui pendent la tête en bas → Indra et ses Maruts, Rudra ou Parjanya	3 ^{ème} registre central (bas) : personnage central, barbu, de face, les mains se rejoignant devant son ventre, avec une figure lui ressemblant (mais chauve et sans barbe) placée sur sa robe ; deux personnes l'encadrent de profil et le tiennent par un bras, ils portent une épée à la ceinture ; le personnage de gauche tient une plante du même type que celle du premier registre central → Nāsatya, admission au sacrifice de <i>soma</i> , service de rajeunissement
Les trois premières dynasties iraniennes ¹³³⁸	les Pešdadiens, mythiques, qui vivent dans le merveilleux et le sacré	les Kayanides, classe guerrière avec ses bons et ses mauvais aspects	une série de rois avec une reine, le moins mythique possible, comparables à un tiers-état ; Luhrāsp et Guštāsp
La fabrication de la femme d'or dans le <i>Kalevala</i> , chant X ¹³³⁹	la femme d'or	un poulain avec une crinière en or, une tête d'argent et les quatre sabots en airain	une brebis, au poil d'or, de cuivre et d'argent

¹³³⁶ **Les Quatre Branches du Mabinogi...**, (1993), « Histoire de Taliesin », pp. 341 et 342 et note 22, p. 402, d'après Patrick Ford.

¹³³⁷ DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, (1994) pp. 87 à 96, esquisse 79 bis « La promotion des jumeaux cassites ». (Nous citons la pagination de 1994 telle qu'elle est reprise dans l'édition de 2003, regroupant l'ensemble des Esquisses). Le bronze en question est une plaque conservée au Metropolitan Museum de New York (n°8), un dessin est publié par R. Dussaud, « Anciens bronzes du Louristan et cultes iraniens », in : *Syria*, t. XXVI, 1949, p. 213, figure 11, une photographie par R. Ghirshman, *Perse (Proto-iraniens, Mèdes, Achéménides)*, coll. : « L'univers des Formes », Paris, 1963, p. 70, figure 91.

¹³³⁸ DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 142 à 152, esquisse 83 « Luhrāsp et Guštāsp, héritiers des jumeaux divins », d'après S. Wikanker, « Sur le fonds commun indo-iranien des épopées de la Perse et de l'Inde », *La Nouvelle Clio*, 1950, I-II, 7, pp. 310 à 329.

¹³³⁹ DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 169 à 174, esquisse 84 « La fabrication de la femme d'or et du *sampo* : fabrications trifonctionnelles ? Discussion de N. Minissi à propos du *Kalevala* », suite à Minissi, N., « Per un'interpretazione funzionale del *Kalevala*. Principi per l'applicazione del metodo di Dumézil fuori dell'indoeuropeo », *Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi dell'Europa Orientale*, « Bibliotheca Enrico Damiani », 7, 1, Naples, 1986. G. Dumézil ne reconnaît pas de caractère trifonctionnel à cette suite de créations du forgeron.

Les trois fonctions dans le panthéon des Kāfirs ¹³⁴⁰	<i>Imrō</i> (Imrâ) : créateur et dieu souverain, vivant dans les nuées et les brumes, recevant les sacrifices des dieux <i>Mon</i> (Moni) : « vizir » d'Imrō, pehlevân (héros) et prayšambar (prophète) illuminant le monde avec son carquois d'or	<i>Giviš</i> (Gish) : dieu guerrier, vivant dans un château de fer et buvant le sang des ennemis, resté 18 mois dans le ventre de sa mère <i>Ūtr</i> , l'arc-en-ciel est la corde de son arc	<i>Bagišť</i> (Bagisht) : dieu de la richesse <i>Disāni</i> (Dizane) : (mère de Bagišť) en rapport avec la fécondité
Théologie des Thraces ¹³⁴¹	Dionysos	Arès	Artémis-Bendis
Les fils de Iapetos ¹³⁴²	Prométhée est intelligent, subtil, il tenta même de tromper Zeus (il échoua)	Atlas (à l'âme violente, il peut soutenir le Ciel, ses bras sont infatigables) et Ménoitos (orgueilleux, plein de folie, d'une force sans pareille) sont forts	Epiméthée est idiot, il a introduit chez lui une épouse (Pandôrâ) qui avait été faite par Zeus pour tromper les hommes
Les mariages des filles du Kaisar de Roum ¹³⁴³	mariage par don de la fille par le père au garçon de son choix, reconnu méritant (la fille est l'enjeu de l'épreuve, l'homme, un Kaisar, se vante d'avoir abattu le dragon ; le Destour préside au mariage, la permission de la mère est nécessaire) → troisième fille du Kaisar de Roum + Ahren	mariage par <i>svayaṃvara</i> (union libre officialisée, rapt civilisé – sans violence – et droit de décision – choix ou consentement – revenant à la fille, en tant que principale intéressée ; sans intervention du père) → Kitābūn (nom mythique : Nāhīd) + Guštāsp	mariage par achat, typique des <i>vaiśya</i> (forme épique et noble : la fille est l'enjeu de l'épreuve, l'homme, de bonne lignée, riche, se vante d'avoir abattu le loup ; négociation entre père et gendre, contre-prestation) → deuxième fille du Kaisar de Roum + Mirin
Electre chez Sophocle ¹³⁴⁴	le chœur lui conseille de rompre avec le culte de son père défunt	elle maudit le jour où son père a été égorgé par de lâches traîtres lors de la guerre de Troie	d'origine noble, elle est rabaissée au rang de servante et privée de nourriture
Electre chez Euripide ¹³⁴⁵	le tombeau d'Agamémnon est sans cesse profané, par négligence comme par acte délibéré	l'assassin de son père se montre en public sans être inquiété, en portant les signes du pouvoir sur la Grèce	elle porte des vêtements inappropriés à sa condition, elle ne vit plus au palais ; elle tisse elle-même ses vêtements, sous peine de rester nue ; elle cherche sa propre eau ; elle doit fuir la compagnie des femmes et les fêtes

¹³⁴⁰ DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 218 à 230, esquisse 89 « Les trois fonctions dans le panthéon des Kāfirs », avec l'aide d'une lettre de G. Morgenstierne de 1948. Les Kāfirs sont des Indiens isolés dans les montagnes de l'Afghanistan et du Pakistan. La notation entre parenthèses est celle de G. S. Robertson, *The Kāfirs of the Hindu-Kush* (Londres, 1896). K. Jettmar (*Die Religionen des Hindukush*, in coll. : « Die Religionen der Menschheit », Kohlhammer, Stuttgart, 1975) donne une autre répartition avec I : Imrā, II : Mon, III : Giš. Voir aussi ci-dessus ALLEN, N. J., « Some Gods of Pre-Islamic Nuristan », qui interprète le texte différemment, en greffant une double entité de quatrième fonction.

¹³⁴¹ DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 231 à 236, esquisse 90 « Note sur la théologie des Thraces », d'après l'ἱστορίας ἀπόδειξις (HERODOTE, **Histoires**), V, 7.

¹³⁴² DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 248 à 253, esquisse 92 « Les anti-Pāṇḍava grecs : les malheurs des fils de Iapetos, Prométhée II » ; SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 208 à 211, d'après HÉSIODE, **Théogonie...**, *Théogonie*, 507 à 616 et Apollodore, *Bibliothèque*.

¹³⁴³ DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 254 à 263, esquisse 93 « Les mariages des filles du Kaisar de Roum », d'après la section Luhrāsp du *ŠāhNāmeḥ* (ou Lohrasp dans FIRDOUSI, Abou'Ikasim, **Le Livre des Rois**, XIV : vol. IV, pp. 278 à 357). En réalité, c'est bien Guštāsp qui accomplit les deux autres grandes actions (tuer le loup et le dragon).

¹³⁴⁴ DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 265 à 267, esquisse 94 ; SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 331 à 333, d'après Sophocle, *Electre*, 201 à 212.

¹³⁴⁵ DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 268 et 269, esquisse 94 ; SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 333 et 334, d'après Euripide, *Electre*, 302 à 325.

La vertu selon Oreste ¹³⁴⁶	c'est la raison, d'où découle la conduite et le caractère et donc aussi la noblesse	ce n'est pas la force (les corps bien musclés mais vides de pensée ne servent qu'au décor de la place publique et la lance ne prouve pas la bravoure de celui qui la porte)	ce n'est pas la richesse (le fils d'un homme généreux peut être homme de rien ; le fils de gens pauvres peut être honnête)
Les trois ruses de la fille de Billingr ¹³⁴⁷	elle sait trouver les mots pour convaincre Óðinn d'attendre le soir pour venir la voir et coucher avec elle ; Óðinn est bafoué dans son intelligence	le soir, Óðinn arrive et une troupe de combat (<i>vígrótt</i>) l'attend ; Óðinn est bafoué dans sa force	le lendemain, Óðinn trouve une chienne (<i>grey eitt</i>) attachée au lit, à la place de la fille de Billingr ; Óðinn est bafoué dans sa lascivité
Isfandiār et la magicienne ¹³⁴⁸	Isfandiār joue de la guitare et chante, égayé par le vin qu'il bût dans la coupe d'or, la magicienne approche ; Isfandiār ordonne à la magicienne de rétablir la vérité sur son essence et sur sa forme, par une parole de contre-magie, ce qui lui permettra de la tuer	duel, Isfandiār met une chaîne autour du cou de la magicienne, il lui retire ainsi sa force au moment où elle se transforme en lion pour le dévorer	partage de gentillessexuelles, chants, appels à l'amour, belle apparence, coupe de vin
Les trois dons de Bragi à Loki ¹³⁴⁹	un anneau, <i>baugr</i>	une épée, <i>mækir</i>	un cheval, <i>marr, jór</i>
Les trois péchés d'Ulysse ¹³⁵⁰	lui et ses compagnons ont tué et mangé les troupeaux d'Hélios	il a aveuglé par ruse Polyphème, le fils de Poséidon	il se retrouve captif de la nymphe Calypso
Les trois exploits d'Ulysse ¹³⁵¹	il cache sa royauté sous l'aspect d'un mendiant	il remporte le défi que lui adresse le fils de Philomène	il retient les soldats dans le cheval de Troie contre les charmes féminins
Les trois fautes d'Agamemnon ¹³⁵²	il offense le culte d'Apollon en refusant de rendre Chryséïs, la fille de son prêtre	il pille la part d'honneur d'un guerrier (Achille)	il exige une part du butin de l'un des Achéens, il prendra Briséis à Achille

¹³⁴⁶ DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 269 et 270, esquisse 94 ; SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 330 et 331, d'après Euripide, *Electre*, 364 à 390.

¹³⁴⁷ DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 278 à 284, esquisse 96 « Les trois ruses de la fille de Billingr, Les trois fonctions : entre l'homme et la femme », d'abord publié dans *Ogam*, t. 35-36, 1983-1984, fasc. 1, *Etudes Indo-européennes*, 1, pp. 89 à 93, d'après l'**Edda**, *Lokasenna*, *Hávamál* (strophes 95 à 102 *alias* 96 à 103).

¹³⁴⁸ DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 281 à 284, esquisse 96, d'après le *ŠāhNāmeḥ*, à la fin du livre de Guštāsp (ou Guschtasp dans FIRDOUSI, Abou'lkasim, **Le Livre des Rois**, XV, 1750 à 1771, vol. IV, pp. 505 à 509). La présence de la guitare dans la première fonction est de notre fait.

¹³⁴⁹ DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, p. 309, esquisse 98 « Bragi I », d'après l'**Edda**, *Lokasenna*.

¹³⁵⁰ GIBEAU, G., « Homère et les Trois Péchés », (1994), pp. 78 à 85, d'après HOMERE, **Odyssée**, I, 1 à 21.

¹³⁵¹ GIBEAU, G., « Homère et les Trois Péchés », pp. 85 à 87, d'après HOMERE, **Odyssée**, IV, 242 à 344.

¹³⁵² GIBEAU, G., « Homère et les Trois Péchés », pp. 87 à 89, d'après HOMERE, **Iliade**.

Les talismans conquis par Sigurd-Siegfried ¹³⁵³	runes <i>VolsungaSaga</i> , chapitre 20 / <i>Sigdrifomál</i> (strophes 5 et suivantes) OU, d'après G. Dumézil, la compréhension du langage des oiseaux grâce au sang de Fáfnir	épée <i>VolsungaSaga</i> , chapitre 15 / <i>Reginmál</i> (prose précédant la strophe 15)	trésor <i>VolsungaSaga</i> , chapitre 19 / <i>Fáfnismál</i> (prose finale)
Lug et Apollon ¹³⁵⁴	Grèce : aède Irlande : harpiste, poète-historien	Grèce : archer Irlande : champion, héros	Grèce et Irlande : médecin
Les trois épreuves de Lleu ¹³⁵⁵	il ne reçoit pas de nom	il ne reçoit pas d'arme	il ne reçoit pas d'épouse
Les chevaux de l'Apocalypse ¹³⁵⁶	cheval blanc (λευκός), celui qui le monte tient un arc, on lui donne une couronne, il s'en va vainqueur	cheval rouge (πυρρός), celui qui le monte bannit la paix hors de la terre, tout le monde s'entre-égorge, on lui donne une grande épée	cheval noir (μέλας), celui qui le monte tient une balance, il prévient la famine ; cheval vert (χλωρός), celui qui le monte s'appelle la Peste (litt. : la mort) et l'Hadès le suit
Les trois grands monothéismes méditerranéens ¹³⁵⁷	islam ; clôture effective de l'attente prophétique, don du Livre de la Loi divine ; la double souveraineté ; paroles en troisième(s) personne(s)	christianisme ; Jésus accomplit l'attente messianique juive en la transgressant dans l'amour, la mort et l'insensé de la résurrection ; le guerrier non violent ; paroles en deuxième(s) personne(s)	judaïsme ; construction d'un peuple historique avec Moïse, les prophètes et l'attente messianique ; la Dame et les jumeaux ; paroles en première(s) personne(s)
Joseph dans l' <i>Histoire de Joseph</i> ¹³⁵⁸	Roi	Sauveur	Nourricier
Les dieux trois du Proche-Orient ¹³⁵⁹	le roi ; souveraineté, sagesse créatrice opposée au chaos ; El / Rê	le disque ailé ; guerre à tout ce qui menace l'ordre social ou national ; Ba'al / Horus	l'arbre de vie ; économie, permanence des cycles de fertilité humains, animaux et végétaux ; Ashérah (Astarté) / Hathor (Isis)

¹³⁵³ DUBUISSON, D., « Dumézil, les Nibelungs et les Trois Fonctions », (1994), d'après la *Chanson des Nibelungs*, traduite du haut allemand, présentée et annotée par Jean Amsler, Paris, Fayard, 1992 (Titre original : *Das Nibelungenlied*, version française intégrale d'après le Manuscrit B dit de « Saint Gall »). D. Dubuisson y critique méthodiquement les autres « trouvailles » trifonctionnelles de J. Amsler.

¹³⁵⁴ SERGENT, B., **Lug et Apollon**, (1995), pp. 31 à 33 et **Le Livre des Dieux...**, pp. 56 à 58, d'après *La Seconde Bataille de Mag Tured* et CALLIMAQUE, **Hymnes**, A Apollon.

¹³⁵⁵ SERGENT, B., **Lug et Apollon**, pp. 114 à 116 ; **Le Livre des Dieux...**, pp. 298 et 299, d'après Dumézil (1959, 283, n°1, 1985, III et Rees, 1961, 273, 275). Voir aussi au sujet de Cúchulainn : CAREY, J., « A British Myth of Origins? », p. 29, d'après C. O'Rahilly, ed., *Táin Bó Cúailnge: Recension I* (Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1976), lignes 540 à 824 et *Tochmarc Emire* (van Hamel, ed., pp. 16 à 68).

¹³⁵⁶ SAUZEAU, P. et A., « Les Chevaux Colorés de l'« Apocalypse », I : L'Apocalypse de Jean, Zacharie et les Traditions de l'Iran », (1995), d'après Apocalypse 6, 1 à 8, traduction utilisée par les auteurs de l'article : *La Bible de Jérusalem*.

¹³⁵⁷ LAMBERT, J., **Le Dieu Distribué...**, (1995), pp. 26, 81 à 97, 236 et 237 et 403 à 405 (table des matières). Nous ne souscrivons pas à cette présentation.

¹³⁵⁸ *Ibidem*, p. 54.

¹³⁵⁹ *Ibidem*, p. 67.

Les trois fonctions dans le christianisme ¹³⁶⁰	dénonciation de la souveraineté politique oppressive ; Père : aspect terrible du grand dieu	dénonciation des violences de mort ; Saint Georges ou Saint Michel : force militante du fils (ou fils lui-même)	dénonciation de l'accumulation des richesses ; Marie : vestiges de la vieille Ashérah
Les trois fonctions dans l'islam ¹³⁶¹	pouvoir des cheikhs sur les clans et les tribus, légitimé par la détention de la tradition et l'efficacité auprès du dieu	droit du dieu à se soumettre un peuple transethnique en lui donnant la liberté face aux autres pouvoirs	accès à la richesse pour la société arabe, provoquée par son commerce
La Bible Hébraïque et le peuple d'Israël ¹³⁶²	<i>Ketubim</i> (Ecrits 'historiques') ; Livre ; couches rédactionnelles yahviste-deutéronomiste-sacerdotale	<i>Nebî'im</i> (Ecrits 'prophétiques') ; Ville ; Saül-David-Salomon	<i>Tora</i> (Torah, Ecrits d'Enseignement) ; Peuple ; Abraham-Isaac-Jacob
Les trois péchés du guerrier David ¹³⁶³	il manque d'atteindre son roi	il tue par ruse	il commet l'adultère
Fonctions des monothéismes méditerranéens	exemple de Mitra (bienveillant, amical, aimable, bénéfique, prodiguant assurance et espérance, le plus aimé, associé à la non-violence, raisonnant, clair, réglé, calme sacerdotal, juriste et proche) – Varuna (justicier, rigoureux, dur, redoutable, facilement irritable et courroucé, inspirant crainte et pitié, assaillant, sombre, inspiré, violent, terrible, guerrier et magicien) ; Bagha, Aryaman – Dakessa, Amsa ; Yudisthira – Pandu ; Romulus – Numa ¹³⁶⁴	combat, conflit, guerre (en tant que moyen de la paix, qui divise pour unir), débat, exploits et force du héros guerrier ¹³⁶⁵	la troisième fonction est subdivisée en une figure souvent féminine (Draupadi, Anahita, Sarasvati) et un couple de jumeaux (les Nasatya, Harût et Marût, Haurvatat et Ameratat, Nakula et Sahadeva, les Asvin, Romulus et Remus, Castor et Pollux, Freyr et Njord) ¹³⁶⁶
Enseignements des anges déchus dans I Hénoch 8 ¹³⁶⁷	aux humains : la magie, la sorcellerie et l'astrologie	aux hommes : le secret de la fabrication des armes	aux femmes : l'art de se parer de bijoux et de se farder
Les trois fonctions dans l'histoire de Joseph ¹³⁶⁸	Pharaon	Potiphar	Joseph + l'Echanson (en charge des eaux et des boissons) et le Panetier (en charge des plantes et des nourritures)

¹³⁶⁰ *Ibidem*, p. 69.

¹³⁶¹ *Ibidem*, p. 70. Pour les trois monothéismes, le but de leurs prophétismes respectifs est de bousculer « les grands systèmes d'organisation de la Souveraineté, de la Militance, et de la Production » (p. 70), ce qu'il appellera plus loin les trois « fictions » (p. 75).

¹³⁶² *Ibidem*, pp. 84 à 88.

¹³⁶³ *Ibidem*, p. 92.

¹³⁶⁴ *Ibidem*, pp. 229 à 233, chapitre XII : « Les deux aspects de la souveraineté ».

¹³⁶⁵ *Ibidem*, pp. 185 à 196, chapitre IX : « La fonction guerrière ».

¹³⁶⁶ *Ibidem*, pp. 103 à 131, chapitre VI : « Examen critique de la troisième fonction ». Voir aussi du même auteur « La Dame et les Jumeaux... », pp. 124 à 129.

¹³⁶⁷ *Ibidem*, p. 113.

¹³⁶⁸ *Ibidem*, pp. 164 à 166, d'après Genèse 37 à 50. Jean Lambert ne précise pas que le Pharaon occupe la première fonction. Nous l'avons ajouté car il ne peut exister de deuxième et de troisième fonctions sans la première. Le Pharaon semble être, dans la présentation de J. Lambert, sous-entendu. Voir aussi du même auteur « La Dame et les Jumeaux... », p. 116.

Le procès de Jésus ¹³⁶⁹	devant les prêtres	devant le gouverneur	devant le peuple
Le pacte d'Allah ¹³⁷⁰	Prédication	Evangile	Thora
Synthèse des trois fonctions ¹³⁷¹	prêtres, magiciens, juristes, poètes, rois ; vérité, choses de l'esprit, morale, religion ; souveraineté, magie, droit	guerre et guerriers	fécondité, richesse, prospérité, bien-être matériel
Sacrifices d'animaux dans le <i>sautrāmaṇī</i> ¹³⁷²	Sarasvatī recevait un bélier	Indra recevait un taureau	les Aśvin recevaient un bouc
Les trois fautes chez Tullus Hostilius dans le combat d'Horace et les Curiaces ¹³⁷³	ses voisins les Albains abandonnent leurs cultes ancestraux	son allié Mettius Fufetius trahit Rome	son compatriote Horace tue sa sœur
Les trois conflits de Tullus Hostilius ¹³⁷⁴	il est en conflit avec Albe autour de la souveraineté sur le Latium	il est en conflit militaire avec Fidènes	il est en conflit avec les Sabins suite à des querelles économiques nées au marché de Lucus Feroniae
Les trois guerres et les trois triomphes de Tarquin l'Ancien ¹³⁷⁵	guerre contre les Etrusques, dont l'enjeu est l'autorité, symbolisée par la couronne d'or, le trône, le sceptre et le vêtement de pourpre	guerre contre les Sabins sur les bords de l'Anio (Vulcain, « feu dans l'eau »)	guerre contre les Latins, avec aspects économiques
Les Tarquins renoncement à leurs projets ¹³⁷⁶	transfert des autels de Terminus et Juventas	augmentation des centuries de cavalerie	achat des livres sibyllins que la vieille femme a amenés

¹³⁶⁹ LAMBERT, J., **Le Dieu Distribué...**, p. 199, d'après l'évangile de Jean.

¹³⁷⁰ LAMBERT, J., **Le Dieu Distribué...**, pp. 254 et 255, d'après le Coran, 9, 111.

¹³⁷¹ DUBUISSON, D. et COGET, J., **Les Indo-Européens, Une Pensée Trifonctionnelle**, (1996), 9°30'' à 11°16''.

¹³⁷² MALLORY, J. P., **À la Recherche Indo-Européens...**, (1997), pp. 151 à 153.

¹³⁷³ BRIQUEL, D., « Le Règne de Tullus Hostilius et l'Idéologie Indo-Européenne des Trois Fonctions », (1997), pp. 10 à 13, et « Tullus Hostilius et le Thème Indo-Européen des Trois Péchés du Guerrier », (2004), d'après Tite-Live, I, 22 à 31.

¹³⁷⁴ BRIQUEL, D., « Le Règne de Tullus Hostilius et l'Idéologie Indo-Européenne des Trois Fonctions », pp. 13 à 19 et « Tullus Hostilius et le Thème Indo-Européen des Trois Péchés du Guerrier », p. 32, d'après Tite-Live I, 30, 4 à 10 et Denys d'Halicarnasse 3, 31 à 34.

¹³⁷⁵ BRIQUEL, D., « Tarquins de Rome et Idéologie Indo-Européenne : (I) Tarquin l'Ancien et le Dieu Vulcain », (1998), pp. 379 à 392, d'après Tite-Live, 1, 17 et Denys d'Halicarnasse, III, 49 à 66.

¹³⁷⁶ BRIQUEL, D., « Tarquins de Rome et Idéologie Indo-Européenne (II) Les Vicissitudes d'une Dynastie », (1998), pp. 421 à 435, d'après Tite-Live, 1, 36, 2 à 8 ; 1, 55, 2 à 4 et 5, 54, 7 ; Aulu-Gelle, 1, 19, 1 ; Varron, cité par Lactance, *Institutions divines*, 1, 6, 10 et 11 et 1, 30, 27 ; Denys d'Halicarnasse, 3, 67 ; 3, 69, 3 à 6 et 4, 52 ; Servius, commentaire à l'*Enéide*, 6, 72 et 9, 448 ; Zonaras, 7, 11 ; Jean le Lydien, *Des mois*, 4, 47 ; Caton, fragment 24 Peter, cité par Festus, 160 L ; Ovide, *Fastes*, 2, 667 à 674 ; Florus, 1, 1 (1, 7) ; Augustin, *Cité de Dieu*, 4, 23 et 4, 29. (L'auteur avait déjà soulevé la question dans « Jupiter, Saturne et le Capitole ».)

Trois symboles de la souveraineté chez les Atrides et chez les Tarquins ¹³⁷⁷	sceptre : accession au trône du premier membre de la lignée des Atrides ; conclusion de la guerre entre Tarquin l' Ancien et les Etrusques	char : mise à mort du roi précédent par sa fille ; Servius Tullius meurt écrasé par le char de sa fille Tullia et Tarquin le Superbe, son mari, prend le pouvoir	bélier : symbole de discorde entre Atrée et Thyeste ; Tarquin le Superbe voit en songe Brutus, qui renversera son pouvoir, associé à un bélier
Principes des trois fonctions ¹³⁷⁸	exprime ce qui ressort de l'esprit	dépend de la force physique	dépend du nombre, de l'abondance
Les trois fonctions à Mycènes ¹³⁷⁹	classe de prêtres, fortement liée au <i>wanax</i> , le roi	classe guerrière, représentée par un <i>lâwagetâs</i> (chef des guerriers), <i>ra-wa-ke-ta</i>	classe productrice, le <i>dâmos</i> , <i>da-mo</i> , représentée par le <i>damokolos</i>
Les trois cadeaux reçus par *Augewâs ¹³⁸⁰	<i>wa-o</i> suivi d'une double hache dessinée (<i>lâbrus</i>) puis le chiffre 2 : culte	<i>qi-si-pe-e ... 2</i> , à comprendre par « deux épées » : puissance militaire	<i>pa-sa-ro ku-ru-so a-pi to-ni-jo₂</i> chaînes d'anneaux en or arrondis (ou à double suspension) : richesse
Les trois déesses de la fresque au pied du palais de Mycènes (sanctuaire, mur oriental) ¹³⁸¹	au centre, faisant face au spectateur, la déesse souveraine	à droite, regardant la déesse centrale, une déesse armée de ce qui pourrait être une lance	à gauche, regardant la déesse centrale, une déesse de la production agricole, tenant un épi de céréales (orge ?) et accompagnée d'un animal (veau ?)
Triade de héros descendants de Phôkos ¹³⁸²	Krisos, roi, fondateur et éponyme d'une cité des environs des Delphes, ayant des affinités stellaires, en rapport avec Apollon	Panopeus, guerrier <i>hubristês</i> , roi et fondateur d'une ville aux affinités guerrières, en rapport avec Arês et Athênâ	Epeios, artisan, technicien, non combattant, serviteur des vrais guerriers, constructeur du Cheval de Troie, en rapport avec Athênâ
Les trois fautes d'Achille ¹³⁸³	il défie Agamemnôn	il abandonne son poste de combattant	il désirait Khruseis (concupiscence)
Les trois péchés d'Agamemnôn ¹³⁸⁴	il refuse de rendre à Khrusês sa fille, alors qu'il se présente à lui en prêtre d'Apollon	il perd courage durant les affrontements	il préfère le butin ou la jouissance d'une fille plutôt que le succès de l'expédition

¹³⁷⁷ BRIQUEL, D., « Tarquins de Rome et Idéologie Indo-Européenne (II) Les Vicissitudes d'une Dynastie », pp. 435 à 450, d'après Varron, *LL*, 5, 159 ; Tite-Live, 1, 48 ; Denys d'Halicarnasse, 4, 39, 3 à 5 ; Ovide, *Fastes*, 6, 600 à 612 ; Valère-Maxime, 9, 11, 1 ; Silius Italicus, 13, 832 à 838 ; Florus, 1, 1 (1, 7, 2) ; Festus, 450 et 451 L ; *De vir. ill.*, 19 ; Zonaras, 7, 9, 328 et Accius, *Brutus*, fr. 1 et 2, éd. J. Dangel (= Cicéron, *De la divination*, 1, 44 et 45).

¹³⁷⁸ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, (1998), p. 12.

¹³⁷⁹ *Ibidem*, pp. 20 à 23, d'après LEJEUNE, M., « Prêtres et prêtresses dans les documents mycéniens », in : *Hommage à Georges Dumézil*, Collection Latomus, 1960, vol. 45, Bruxelles ; YOSHIDA, A., « La Structure de l'Illustration du Bouclier d'Achille », et « Survivances de la Tripartition Fonctionnelle en Grèce ». B. Sargent émet tout de même des réserves au sujet de cette répartition : p. 26 : « En somme, ce que je vois : une tripartition de type indo-européen au sommet ; mais pas de répartition réelle de la population en trois catégories homogènes aux précédentes. »

¹³⁸⁰ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 27 et 28, d'après la tablette PY Ta 716 d'Ano Englianos trouvée à Pylos, datée des environs de 1200 avant J.-C., d'après YOSHIDA, A., « Survivances de la tripartition fonctionnelle en Grèce ».

¹³⁸¹ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 32 et 33, d'après TAYLOR, W., « New Light on Mycenaean Religion », in : *Antiquity*, 1970, n°44, pp. 270 à 280.

¹³⁸² SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 68 à 72, d'après l'*Iliade* et un texte de Lykophrôn : *Alexandrà*.

¹³⁸³ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, p. 74, d'après le chant I de l'*Iliade*.

¹³⁸⁴ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 84, 300 et 301, d'après STERCKX, C. et BLAIVE, F., « Le mythe indo-européen du Guerrier Impie et la tradition celtique », in *Ludus Magistralis*, 1988, n°63, pp. 32 à 34 et HOLLARD, D., « La cuirasse d'Agamemnon, roi des Achéens », tapuscrit, 1997. Les événements sont tirés de l'*Iliade*, chants I, IX et XIV.

Les trois thèmes récurrents dans l' <i>Odyssée</i> ¹³⁸⁵	l'hospitalité (règle juridique essentielle des sociétés anciennes)	l'affrontement (guerrier, mettant en jeu la force physique)	la famille (reproduction des hommes)
Les prétendants dans l' <i>Odyssée</i> ¹³⁸⁶	inhospitaliers et récidives	rusés et utilisant des moyens bas d'attaque contre Ulysse	adultères dans la tentative
Les prétendants nommés dans l' <i>Odyssée</i> ¹³⁸⁷	Antinoos (<i>nóos</i> "esprit") : il est orgueilleux, agressif, insultant et tué par la première flèche d'Ulysse (Odusseus) lors du massacre des prétendants	Eurumakhos (<i>makhê</i> "combat") : il lance un tabouret à Ulysse lorsqu'il se présente en mendiant à son palais, il n'arrive pas à tendre l'arc et tire une épée avant d'être tué d'une flèche lors du massacre des prétendants	Amphínomos (* <i>nem</i> idée de distribution) et Ktésippos (<i>ktáomai</i> "posséder" et <i>híppos</i> "cheval") : ce dernier attaque Ulysse avec un pied de bœuf et possède beaucoup de biens
Les hommes changés en animaux par Circé (Kirkê) ¹³⁸⁸	lion (roi des animaux en Grèce, d'après les fables d'Esopé)	loup (féroce, symbole, parmi d'autres, de la guerre)	porc (anonyme, piétaille)
Les trois terres donneuses de blé dans l' <i>Odyssée</i> ¹³⁸⁹	Pylos, pays du sacrifice permanent, modèle de la piété. Nestor y règne (il était sage vieillard dans l' <i>Iliade</i> et conseiller des rois et des héros)	Ithaque, pays sans roi, où de jeunes nobles exercent un pouvoir tyrannique ; Ulysse doit se battre pour recouvrer sa royauté, avec ruse et force, il est aidé par Athênâ	Sparte, avec le palais mythique plein de trésors de Ménélas (roi cocu) et d'Hélène, lieu d'un mariage, lieu en liaison avec un autre pays riche, l'Égypte
Les trois fils de Priam dans l' <i>Aléxandros</i> d'Euripide (joué en 415) ¹³⁹⁰	Hector, le juste idéalisé	Déiphobe, brutal et avide de sang	Pâris, le prince berger, protégé d'Aphrodite
Les trois maris d'Hélène ¹³⁹¹	Ménélas : il était roi, seul ce mariage était légal, il est protégé par Hêrâ	Dèiphobos : il gagne Hélène à un concours, sans qu'elle ni les Troyens n'aient un mot à dire, il est protégé par Athèna	Pâris : ancien bouvier, il séduit Hélène et Aphrodite le protège
Les trois hommes de la déesse Aurore ¹³⁹²	Kleitos : appartient à une famille de devins	Képhalos : chasseur et combattant	Tîthônos : beau
Zeus dans le cycle troyen ¹³⁹³	accord avec Thémis (mariage de Thétis avec Pêleus)	don du Palladion	abus sexuel envers Elektrâ

¹³⁸⁵ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 85 et 86, d'après BADER, F., « L'art de la fugue dans l'*Odyssée* », in : *Revue des Etudes Grecques*, Paris, 1976, n° 89, pp. 18 à 39. Bernard Sergent refuse l'hypothèse de F. Bader.

¹³⁸⁶ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 86 et 87. B. Sergent reprend ici une idée de F. Bader dans même article, idée dont les fondements sont remis en question.

¹³⁸⁷ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 87 et 88, toujours d'après F. Bader. Amphínomos n'accomplit aucune action particulière et l'étymologie n'est pas certaine pour le rattacher à la troisième fonction. L'appréciation de B. Sergent se résume p. 88 : « Il est effectivement tentant de lire en cela une expression des trois fonctions. »

¹³⁸⁸ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 91 et 92, d'après Dio Chrysostome, VIII, 24 et 25.

¹³⁸⁹ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp.102 à 104, d'après Pierre Vidal-Naquet, « Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'*Odyssée* », in : *Le chasseur noir*, Paris, 1983, La Découverte/Maspéro, pp. 39 à 68.

¹³⁹⁰ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp.106 à 108, d'après Dumézil, « Les trois fonctions dans quelques traditions grecques », in : *Hommage à Lucien Febvre*, Paris, 1953, Armand Colin, t. II, pp. 25 à 32. B. Sergent reprend l'hypothèse en y ajoutant des réserves.

¹³⁹¹ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 108 à 113, d'après Stésichore et d'après une thèse non publiée de Miltos Hatsopoulos, *Le culte des Dioscures et la double royauté à Sparte*, Paris.

¹³⁹² SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 115 à 117, d'après Athénée, *Deipnosophistes*, XIII, 566 D.

¹³⁹³ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 117 à 129.

Les trois peuples (trois noms pour désigner les Grecs) ¹³⁹⁴	Argiens (<i>Argeïoi</i>), allusion à Argos, le centre politique de la Grèce dans l'épopée	Achéens (<i>Akhaioí</i> – <i>akhê</i> “plainte”), allusion à la douleur des guerriers grecs devant Troie	Danaens (<i>Danaoí</i>), évocation de l'eau
Habitants du royaume de Pélée en Thessalie dans le catalogue des vaisseaux ¹³⁹⁵	<i>Hellênes</i> , nom proche de celui des prêtres de Zeus à Dodone, Sellon ou Helloi	<i>Murmidónes</i> , les guerriers d'Achille devant Troie	<i>Akhaioí</i> , liés à Dêmêtêr Akhaiâ
Les races de l'Irlande : leur mode de disparition ¹³⁹⁶	catastrophe cosmique	combat	maladie
Une triade crétoise ¹³⁹⁷	Minôs	Talôs	Rhadamante
Les trois juges nommés par Zeus comparés aux trois juges iraniens ¹³⁹⁸	Minôs, surarbitre, originaire d'Asie Mithra	Aiakos, originaire d'Europe Sraoša (« l'obéissance, la discipline »)	Rhadamanthus, originaire d'Asie Rašnu (« celui qui est droit »)
Trois familles dotées par Zeus chez Hésiode ¹³⁹⁹	les Amuthaontides reçoivent l'intelligence (<i>noûn</i>)	les Aiakides reçoivent la force (<i>alkên</i>)	les Atrides reçoivent la richesse (<i>plouïton</i>)
La filiation d'Ouranos dans la <i>Théogonie</i> d'Hésiode ¹⁴⁰⁰	de Gaiâ, la Terre : les Titans (vv. 133-138), les Cyclopes (vv. 139-146) et les Hékatónkheires (vv. 147-153)	de Gaiâ lorsqu'elle reçut toutes les éclaboussures de sang lors de la castration du dieu par Kronos : les Erînúai (v. 185), les Géants (v. 185) et les Nymphes meliennes (v. 187)	de la mer où une blanche écume sort du membre divin : Aphrodite (v. 195)
Les descendants de Pontos ¹⁴⁰¹	Nêreus, loyal, équitable, honnête	Thaumas, qui a trois filles qui volent rapidement	Phorkus, aux descendants chtoniens et infernaux
Prométhée lance des imprécations contre Zeus ¹⁴⁰²	Zeus ne pourra pas le charmer avec une bonne éloquence, des mots de miel	les menaces ne lui feront pas peur	seul le paiement du prix de l'outrage et sa libération lui feront accepter d'aider Zeus

¹³⁹⁴ *Ibidem*, pp. 129 à 131, d'après la littérature épique postérieure à l'*Illiade* et d'après G. Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, 1979, p. 84 (traduction française : NAGY, G., **Le Meilleur des Achéens...**) et P. Sauzeau, qui classe les Danaens et les Argiens en deuxième fonction et ne peut obtenir ainsi une répartition cohérente d'après les données de l'*Illiade* : *Les partages d'Argos*, thèse en cours de publication, Lyon II, 1993, pp. 431 à 437.

¹³⁹⁵ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 130 et 131, d'après l'*Illiade*, II, 684 et D. Evans, « Dodona, Dodola, and Daedala », in : G. J. Larson (dir.), C. Scott Littleton et J. Puhvel (coéd.), *Myth in Indo-European Antiquity*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1974, p. 110.

¹³⁹⁶ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, p. 150, d'après le *Lebor Gabála*.

¹³⁹⁷ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 158 à 170, d'après le traité *Minôs* d'auteur inconnu.

¹³⁹⁸ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 170 à 179, d'après le *Gorgias* de Platon, 523 f à 524 a et Molé, M., « Le Jugement des morts dans l'Iran préislamique », in : *Le Jugement des Morts*, Paris, Le Seuil, in coll. : « Sources Orientales », n°4, 1961, pp. 162 à 170 ; Duchesne-Guillemin, J., *Les Religions de l'Iran Ancien*, Paris, PUF, 1962, p. 334 et Widengren, Geo, *Les Religions de l'Iran Ancien*, traduit de l'allemand par L. Jospin, Paris, Payot, 1968, p. 31. B. Sergent refuse toute interprétation trifonctionnelle de cette triade.

¹³⁹⁹ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 179 à 182, d'après une citation de Nicolas de Damas (*frg.* 203 M.-W.), et d'après Yoshida, A., « Survivances de la tripartition fonctionnelle en Grèce », p. 38.

¹⁴⁰⁰ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 193 à 199.

¹⁴⁰¹ *Ibidem*, pp. 199 à 203, d'après HÉSIODE, **Théogonie...**, *Théogonie*, vv. 233 à 239, 265 à 269 et 270 à 336.

¹⁴⁰² SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 211 à 215, d'après Eschyle, *Prométhée*, vv. 147 à 177.

Prométhée distribue les qualités existantes aux humains ¹⁴⁰³	Zeus détient l'art de gouverner les cités et charge Hermès de le leur transmettre	Prométhée ne peut avoir accès à la politique, puisqu'elle est située sur l'acropole, surveillée par les redoutables gardes du corps de Zeus	Prométhée vole le feu à Hêphaïstos et à Athênâ : les humains disposent ainsi de l'intelligence requise pour les besoins de la vie (Epiméthée donne des qualités aux animaux, mais oublie les humains)
Les combats de Zeus ¹⁴⁰⁴	combat contre Kronos et les Titans	combat contre Tûphaôn	combat contre Prométhée
Trois fils de Zeus ¹⁴⁰⁵	de Lêtô : Apollon (et Artémis)	d'Hêrê : Arês (et Hêbê et Eileithuiâ)	seul : Trîtogeneiâ (= Athênâ) et Hêrê, seule : Hêphaïstos
Le Bouclier d'Hêraklès du pseudo-Hésiode ¹⁴⁰⁶	chœur des Immortels avec Apollon et les Muses ; mariage dans une ville à sept portes avec de jeunes gens fêtant et faisant de la musique	affrontements de sangliers et de lions, combat des Centaures et des Lapithes, images d'Arês et d'Athênâ ; ville assiégée, sportifs (lutte, chasse, course)	port de pêche, Persée portant la tête de Méduse et poursuivi par les Gorgones ; travaux agricoles
La ville assiégée (II) dans le Bouclier d'Hêraklès du pseudo-Hésiode ¹⁴⁰⁷	les vieillards, réunis en dehors de la ville, prient les dieux pour leurs enfants	des hommes combattent en armure de guerre au dessus des Gorgones	les femmes crient et se lacèrent les joues, elles paraissent vivantes
Poème élégiaque de Tyrtée ¹⁴⁰⁸	royauté de Pélops, roi de Pisâ, éloquence d'Adrastos, roi d'Argos	force et puissance des Cyclopes, rapidité de Borée, le Vent du nord	beauté physique de Tithôn, richesse de Midâs, roi de Phrygie et richesse de Kinurâs, roi de Chypre
Un lydien chez Alkmân ¹⁴⁰⁹	ce n'est pas un maladroit (ou un ignorant) (<i>skaiôs</i>), ni un sage (<i>spôhoi</i>), mais un Lydien de Sardes (d'origine royale : un diplomate ?)	ce n'est pas un Thessalien (<i>Thessalôs génos</i>), ni un originaire d'Erusikhê (un guerrier Acarnanien)	ce n'est pas un paysan (<i>anêr agrêtos</i>), ni un pasteur (<i>poimên</i>)

¹⁴⁰³ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 211 à 215, d'après Platon, *Protagoras*, 321 d et Vernant, J.-P., « Prométhée et la fonction technique », in : *Journal de Psychologie*, 1952, pp. 419 à 429 ou **Mythe et Pensée chez les Grecs...**, pp. 185 à 195. Nous serions plutôt tenté (à première vue) de mettre Prométhée volant le feu dans la deuxième fonction et laisser la troisième fonction être occupée par Epiméthée.

¹⁴⁰⁴ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 215 à 221, d'après Apollodore, *Bibliothèque*, I, 6, 3 et Briquel, D., « Les adversaires de Zeus », in : *Ogam-Tradition celtique, Etudes indo-européennes* 1, 1983-1984 (paru en 1989), pp. 43 à 58.

¹⁴⁰⁵ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 234 et 235, d'après HÉSIODE, **Théogonie...**, *Théogonie*, 918 à 929 et Ramnoux, C., « Les femmes de Zeus : Hésiode, *Théogonie*, vers 885 à 955 », in : *Poikilia, en l'honneur de Jean-Pierre Vernant*, Paris, Ecoles des Hautes Etudes, 1987, p. 160.

¹⁴⁰⁶ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 236 à 238, d'après HÉSIODE, **Théogonie...**, *Le Bouclier*, vv. 168 à 313 et Yoshida, A., « La structure de l'illustration du Bouclier d'Hêraklès dans l'*Aspis* », in : *Bulletin of Seiki University*, n°7.1, 1970, Tokio, pp. 1 à 19.

¹⁴⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁰⁸ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 241 à 250, poème conservée dans l'*Anthologie* de Stobée, Tyrtée, *frg.* 9, 1 à 10 Diehl (= 12 Edmonds). Voir aussi SERGENT, B., « La représentation spartiate de la royauté », pp. 50 et 51 ; « Les trois fonctions indo-européennes en Grèce ancienne : bilan critique », in : *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Paris, 34^{ème} année, 1979, p. 1162.

¹⁴⁰⁹ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 251 et 252, d'après Alkmân, III, *frg.* 16 Page (= 8 Calame). B. Sergent considère cette répartition comme une hypothèse.

Les vertus chez Theognis ¹⁴¹⁰	la sagesse de Rhadamanthus, l'habileté de Sisuphos, fils d'Aiolos (Sisyphé) et la langue experte de Nestôr sont vaines	la rapidité des Harpuaï et des fils de Borée aux pieds agiles (Kalaïs et Zethês) est vaine	la richesse est la vertu qui compte le plus
Les qualités chez Xénophane ¹⁴¹¹	la science et la sagesse du philosophe seules sont utiles pour la cité ; un sportif n'apporte rien à la politique	un athlète (sport, force physique, course, lutte, boxe, hippisme) recevrait gloire et argent mais n'aiderait pas à la gouvernance de la cité	un sportif n'apporte rien à l'abondance des ressources, à l'enrichissement des greniers
Les qualités chez Simonide ¹⁴¹²	la vérité est toute puissance, la vertu (<i>alâtheia</i>) est la qualité prééminente, celui qui la possède est <i>esthlôs</i> : valeureux, honnête	un danger réside dans le désir de vaincre, l'amour de la victoire, le désir de dominer, l'ambition (<i>philonikía</i>)	deux autres dangers sont : la séduction du gain, le lucre (<i>kérdos</i>) et la séduction de l'amour (ruses d'Aphrodite)
Les trois atouts de Khromios fils d'Agêsidâmos dans la <i>Première Néméenne</i> ¹⁴¹³	la raison <i>phrên</i>	la force <i>sthénos</i>	la richesse <i>plôïtos</i>
Trois rois dans la <i>Huitième Néméenne</i> ¹⁴¹⁴	Aiakos (Eaque), roi-prêtre, aidé par Zeus	Aiâs Télamonide, fils d'Aikos, violent, massacreur, qui s'est tué lui-même	Kinurâs, riche
Ode à Khromios dans la <i>Neuvième Néméenne</i> ¹⁴¹⁵	la paix (en relation avec Zeus) permet le culte des dieux et les fêtes	la guerre est chose néfaste	la richesse matérielle (le profit) est malsaine

¹⁴¹⁰ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 253 à 255, d'après Theognis, *Elégies*, I, 699 à 718, 60 à 61 de l'édition des Belles Lettres, traduction de Jean Carrière et 313 à 315 Edmonds.

¹⁴¹¹ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 256 à 258, d'après un fragment d'élégie reproduit par Athénée de Naucratis, *Deipnosophistes*, X, 413 f ; = *frg.* 2 Diehl, Edmonds, et Dumont J.-P., Delattre, D. et Poirier, J.-L., *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, pp. 114 et 115.

¹⁴¹² SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 259 à 260, d'après Simonide, *frg.* 30 Page ; traduction de J. Schneider, 146 ; d'après *Pap. Oxyrh.*, 2432, édition princeps Lobel, II^e siècle.

¹⁴¹³ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, p. 267, d'après Pindare, *Première Néméenne*, 26 à 31.

¹⁴¹⁴ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 267 à 269, d'après Pindare, *Huitième Néméenne*, 7 à 27.

¹⁴¹⁵ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 269 et 270, d'après Pindare, *Neuvième Néméenne*, 27 à 24.

<p>Rois et femmes d'Argos dans la <i>Dixième Néméenne</i>¹⁴¹⁶</p>	<p>Danaos est le premier roi mythique d'Argos ; ses filles ont des trônes splendides ; Hérâ, poliade, est épouse de Zeus ; Persée accède à la royauté en décapitant la Gorgone et en ramenant à tête à Argos ; Epaphos, fils d'Iô (prêtresse d'Hérâ à Argos et de Zeus) et aïeul de Danaos, fonda une ville ; Hupermnestâ est fille, épouse, mère de roi et prêtresse</p> <p>Talaos, père d'Adrastos (connu pour son éloquence) et Lunkeus, successeur de Danaos, sont tous deux intelligents droits et justes</p>	<p>Athênâ, déesse de la guerre ; Diomédês, roi argien protégé par Athênâ (dans l'<i>Illiade</i>) est un héros de force, de barbarie ; Amphiarâos, fils d'Oiklês était un devin redoutable dans la guerre, foudroyé par Zeus</p> <p>Amphitruôn est vaillant, revêtu de ses armes d'airain, il a massacré les Têlêboens ; Zeus (le plus fort, le plus brave) prend la forme d'Amphitruôn pour approcher sa femme et engendrer Hêraklês</p>	<p>les femmes d'Argos sont belles, elles ont de beaux cheveux ; Alkmênê et Danaê séduisent Zeus</p> <p>Hêraklês est avec son épouse Hêbê (« Jeunesse »), la plus belle des déesses, qui se tient près de sa mère, celle qui garantit le mariage</p>
<p>Fête dionysiaque à Thèbes dans un fragment de dithyrambe¹⁴¹⁷</p>	<p>Artémis, Kadmos (roi fondateur de Thèbes) et son épouse Harmoniâ</p>	<p>Enûalios (identifié à Arès), Pallas Athênâ</p>	<p>Bromios (= Dionysos), Kubêlê (= Cybèle)</p>
<p>Zeus, Poséidon et l'opulence dans la <i>Cinquième Olympique</i>¹⁴¹⁸</p>	<p>Zeus sauveur, résidant au-dessus des Nuées et dans la grotte de l'Ida</p>	<p>Poséidon, protecteur des chevaux (de sport ou de guerre)</p>	<p>Psaumis, riche, aux nombreux enfants, âgé</p>
<p>Zeus, Hêraklês et Thêrôn d'Agrigente dans la <i>Seconde Olympique</i>¹⁴¹⁹</p>	<p>Zeus, souverain de Pisâ ;</p> <p>Thêrôn observe les préceptes religieux de l'hospitalité de façon juste</p>	<p>Hêraklês, fondateur des Jeux Olympiques ;</p> <p>Thêrôn est le rempart de sa cité</p>	<p>Thêrôn est le descendant d'une lignée vertueuse, riche et glorieuse</p>
<p>Les trois moyens d'anéantir une nation pour Darius (Dareios) et Atossâ dans les <i>Perses</i> d'Eschyle¹⁴²⁰</p>	<p>la sédition (révolte contre le souverain)</p>	<p>la défaite militaire</p>	<p>la maladie (ou la famine d'après certains manuscrits : <i>loimós</i> = peste ; <i>limós</i> = famine)</p>

¹⁴¹⁶ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 270 à 275, d'après Pindare, *Dixième Néméenne*, 1 à 20.

¹⁴¹⁷ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 275 et 276, d'après Pindare, *Isthmiques et fragments*, (Les Belles Lettres, 1961, pp. 148 et 149), *Dithyrambes*, II. B. Sargent insiste, p. 276 : « L'ensemble paraît trifonctionnel, dans l'ordre III, II, I, mais on ne saurait l'affirmer. »

¹⁴¹⁸ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 276 et 277, d'après Pindare, *Cinquième Olympique*, 17 à 24.

¹⁴¹⁹ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 277 et 278, d'après Pindare, *Seconde Olympique*, 1 à 12.

¹⁴²⁰ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 281 et 282, d'après Eschyle, *Les Perses*, 713 à 176.

La tripartie dans la tragédie eschyléenne, exemple des <i>Perses</i> ¹⁴²¹	souveraineté - chez les Perses : un Grand Roi au palais d'or, aux pouvoirs surhumains, puissant au point d'avoir soumis l'Asie ; - chez les Grecs : ni maître, ni roi-pasteur, ils ne sont ni esclaves, ni soumis	guerre - chez les Perses : arc, ruse fuyante, habileté, armée terrestre - chez les Grecs : lance, épée, combat ouvert, héroïsme, armée maritime	richesse et abondance - chez les Perses : l'armée est bardée d'or, les Perses sont issus de la lignée d'or, ils sont nombreux - chez les Grecs : la Grèce ne peut nourrir que peu d'hommes
Ensemble trifonctionnel dans les <i>Euménides</i> d'Eschyle ¹⁴²²	Zeus Sôtêr et Pankratês	Athênâ guerrière (associée à Arês)	Euménides fécondantes
La fondation de Tarente ¹⁴²³	l'enjeu est une question de souveraineté	elle implique la guerre	un fleuve et un bouc participent à l'intrigue
La mise à mort du roi Víkarr par Starkadhr ¹⁴²⁴	des boyaux se transforment en un nœud d'osier qui l'étrangle	par un coup de roseau qui se transforme en lance	le support terrestre (un billot) disparaît
Thèbes dans les <i>Sept contre Thèbes</i> ¹⁴²⁵	Etéoklès en est le roi	les guerriers l'ont défendue	la terre nourricière a nourri les guerriers
Appel du chœur aux divinités de Thèbes ¹⁴²⁶	Strophe 1 Zeus Strophe 2 Hêrà, Apollon ¹⁴²⁷	Athênâ, Poséidon, Arês Athênâ	Aphrodite, Apollon, Artémis Artémis
Les dieux protecteurs dans les <i>Suppliantes</i> d'Eschyle ¹⁴²⁸	les rois, masculins, âgés, conseillés par Zeus	les Aiguptides, jeunes hommes voleurs de femmes, caractérisés par la violence, soutenus par Arês	les Danaïdes, femmes nubiles, pour qui le mariage est sacré, vouées à Artémis. Les Suivantes des Danaïdes se placent sous la protection d'Aphrodite
Les dieux protégeant contre les dangers de la guerre dans <i>Œdipe à Colone</i> de Sophocle ¹⁴²⁹	Zeus, qui voit tout, maître souverain des dieux	Pallâs Athênâ	Apollon chasseur (<i>agreutâs</i>) et sa sœur (= Artémis) la compagne des faons à peau tachetée et aux pieds légers
Les trois moyens de Poluneikos pour s'emparer du pouvoir ¹⁴³⁰	la justice, la loi, la raison (<i>lógos</i>)	la force physique (<i>kheiròs</i>), l'exploit (<i>érgon</i>)	la séduction, la persuasion

¹⁴²¹ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 283 à 286, d'après Petre, Z., « Sur un schéma trifonctionnel dans les « Perses » d'Eschyle », in : *Revue Roumaine d'Histoire*, 1979, n°18.2.

¹⁴²² SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 286 à 294, en réponse à l'analyse de Strutynski, U., « The Three Functions of I.-E. Traditions in the « Eumenides » of Aeschylus », in : Puhvel (dir.), *Myth and Law among the Indo-Europeans, Studies in Indo-European Mythology*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1970, pp. 210 à 228.

¹⁴²³ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, p. 297, d'après Denys d'Halicarnasse, XIX, 1, 1 et 2.

¹⁴²⁴ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 301 et 302, d'après SAXO GRAMMATICUS, **La Geste des Danois...**, V, 5 et Ward, D., « The Threefold Death : An Indo-European Trifunctional Sacrifice ? », in : Puhvel (dir.), *op. cit.* ci-dessus, p. 140. Le texte a déjà été utilisé par DUMEZIL, G., **Mythe et Épopée...**, II, p. 30.

¹⁴²⁵ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 304 à 306, d'après Eschyle, les *Sept contre Thèbes*, 580 à 586 et d'après Miller, D. A., « The Three Kings at Colonos : a Provocation », in : *Arethusa*, n°19.1, 1986, p. 67, note 36. B. Sergent refuse de conclure à partir de là et à la suite de D. A. Miller, que toute l'œuvre soit bâtie sur un cadre trifonctionnel (p. 306).

¹⁴²⁶ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 306 et 307, d'après Eschyle, les *Sept contre Thèbes*, 110 à 172 et d'après Rose, C., communication personnelle à B. Sergent.

¹⁴²⁷ Le positionnement d'Apollon dans la première fonction (parce qu'il est l'interprète de Zeus) est dû à B. Sergent, contre l'avis de C. Rose, qui le verrait plutôt en troisième fonction.

¹⁴²⁸ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 307 à 311.

¹⁴²⁹ *Ibidem*, pp. 313 et 314, d'après Sophocle, *Œdipe à Colone*, 1085 à 1092.

¹⁴³⁰ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 314 et 315, d'après Sophocle, *Œdipe à Colone*, 1291 à 1298.

Les trois fonctions dans l'œuvre de Sophocle ¹⁴³¹	Kréôn, son nom signifie « maître », tyran, lâche, coupable du péché contre la parenté	Thésée, roi guerrier, héros typique, capable d'exploits initiatiques, il tua notamment le Minotaure	Œdipe, vieux, aveugle, coupable du péché d'hypersexualité
Les trois péchés de Kréôn ¹⁴³²	il agit contre une cité qui pratique la justice	il pratique la violence et l'enlèvement	il s'attaque à des suppliants protégés des dieux (Euménides)
Andromaque critique Sparte ¹⁴³³	paroles (<i>légontes... glôssê</i>)	meurtres (<i>phónoi</i>)	cupidité (<i>aiskhrokerdeis</i>)
La société athénienne dans les <i>Suppliantes</i> d'Euripide (ambitions et classes) ¹⁴³⁴	ambitions du pouvoir ; classe moyenne (seule sage : sauve les cités en maintenant les institutions)	ambitions militaires ; les pauvres (dangereux : sensibles aux démagogues qui les poussent à assaillir les possédants)	ambitions de la richesse ; les riches (classe inutile : âpres au gain)
Les conditions posées par Athênâ pour la restitution des corps des héros argiens ¹⁴³⁵	le trépied et la cuve (sur laquelle est inscrit le texte de l'alliance) sont déposés à côté d'Apollon à Delphes, ici garant du serment	Hêraklês (héros de force, revenant d'une expédition militaire) avait déposé un trépied sur lequel il faudra faire un sacrifice (c'est-à-dire garantir l'alliance sous son aspect militaire)	le couteau du sacrifice est enterré près des buchers des Sept chefs, allusion claire à Démêtêr
La déification d'Hélène ¹⁴³⁶	elle monte au ciel dans le palais de Zeus et auprès de son épouse Hêrâ	elle devient la compagne d'Hêbê, épouse d'Hêraklês	elle se rapproche des Dioscures, ses frères et ses compagnons de culte et de croyance
Les funérailles de Ménélas ¹⁴³⁷	un sacrifice animal aux dieux	des armes d'airain	de beaux fruits de la terre
Les dieux intervenant dans l'héroïsation de Kadmos ¹⁴³⁸	Apollon	Arês	Dionysos
Le retour d'Ulysse à Ithaque ¹⁴³⁹	il joue au prophète il reçoit de Pénélope un vêtement il recouvre son nom	il joue au lutteur il reçoit de Pénélope une arme il recouvre son arc	il joue au convive il reçoit de Pénélope des chaussures il recouvre son épouse

¹⁴³¹ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 315 à 317, d'après Miller, D. A., « The Three Kings at Colonus : a Provocation », in : *Arethusa*, 1986, n°19.1, pp. 49 à 77. B. Sergent cite également une autre interprétation faisant de Kréôn le représentant de la deuxième fonction et donc de Thésée celui de la première (Harrison, J., *Possible Evidence of the Three Indo-European Functions in the Oedipus Cycle of Sophocle*, Los Angeles, University of California, travail académique non publié, citée dans Miller, D., *op. cit.* ci-dessus, note 39). B. Sergent refuse ces deux interprétations : Œdipe est de toute façon roi.

¹⁴³² SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 318 et 319, d'après Sophocle, *Œdipe à Colone*, 913 à 923 et d'après Strutynski, U., « The Three Functions of I.-E. Traditions in the "Eumenides" of Aeschylus », in : Puhvel (dir.), *op. cit.* ci-dessus, pp. 210 à 228.

¹⁴³³ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 323 et 324, d'après Euripide, *Andromaque*, 450 à 452. B. Sergent qualifie cette mention de « discrète ».

¹⁴³⁴ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 324 et 325, d'après Euripide, *Suppliantes*, 233 à 245 et d'après D. Pralon, « Un Modèle tripartite dans la philosophie grecque du IVe siècle AC », in : **Cahiers pour un temps**, Georges Dumézil, 1981, p. 130 ; G. Dumézil avait déjà remarqué l'occurrence (**L'Oubli de l'Homme...**, p. 253, esquisse 72 « Hérodote et l'intronisation de Darius », note) sans l'approfondir autant que D. Pralon.

¹⁴³⁵ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 325 à 327, d'après Euripide, *Suppliantes*, 1185 à 1212.

¹⁴³⁶ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, p. 334, d'après Euripide, *Oreste*, 1683 à 1690.

¹⁴³⁷ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, p. 335, d'après Euripide, *Hélène*, 1254 à 1265.

¹⁴³⁸ SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 335 à 337, d'après Euripide, *Bacchantes*, 1330 à 1341.

¹⁴³⁹ MEULDER, M. « Séquences Trifonctionnelles Indo-Européennes dans l'Odyssée », (2002), p. 17, d'après HOMÈRE, **Odyssée**, XIII, 117 et suivants.

Arjuna au mariage de Draupadi ¹⁴⁴⁰	il se montre comme étant un brahmane et son nom aide à calmer le combat qui suit l'annonce de la décision du mariage	il réussit à manier l'arc et à atteindre la cible avec les flèches	il pourra se marier avec Draupadi
Lugh lors de sa première réception à Tara ¹⁴⁴¹	épreuve royale d'intelligence, le jeu d'échecs ; il joue les trois airs avec la harpe ¹⁴⁴²	épreuve de force, le jet de pierre	exposé de la polytechnicité
La statue de Mercure à Reims ¹⁴⁴³	il porte une lyre, c'est un musicien et un poète	il porte une massue, c'est un champion combattant	il porte une corne d'abondance et un caducée, c'est un dieu fructificateur
Sacrifices à Athéna d'après une inscription du V ^e siècle avant notre ère ¹⁴⁴⁴	en deuxième à Athéna Polias (« De la ville »), sur l'autel archaïque	en troisième à Athéna Nikê (« Victoire »), sur le nouvel autel	en premier à Athéna Hugiâ (« médicale »), dans l'ancien sanctuaire
La légende de Thann ¹⁴⁴⁵	Ubaldo, souveraineté, pouvoir spirituel	Engelhart, énergie guerrière	serviteur
Les trois périodes de vie adulte et les trois saisons de l'année ¹⁴⁴⁶	vieil homme = sacré ; printemps	jeune homme = force physique ; été	homme mature = fertilité et prospérité ; hiver
Les trois péchés d'Enée ¹⁴⁴⁷	il trahit sa patrie troyenne avec Anténor	il viole le droit de la guerre en s'attaquant sans motif valable au territoire du Roi Latinus	il abandonne Didon, la reine de Carthage
Les trois fonctions dans Phèdre, <i>Fables</i> , III, 18 : le paon se plaint auprès de Junon de ne pas avoir le chant du rossignol ¹⁴⁴⁸	le rossignol est doté du chant, le corbeau et la corneille de la faculté prophétique	l'aigle est doté de la force	le paon est doté de la beauté et de la richesse
Merlin ¹⁴⁴⁹	il est <i>rex</i>	il est chef de guerre	il vient au mariage de Gwendolena à la tête d'un troupeau d'herbivores

¹⁴⁴⁰ MEULDER, M. « Séquences Trifonctionnelles Indo-Européennes dans l'Odyssee », pp. 21 et 22, d'après le *Māhabhārata*, livre I.

¹⁴⁴¹ SERGENT, B., *Le Livre des Dieux...*, (2004), pp. 171, 267 et 299 à 301, d'après la *Seconde Bataille de Mag Tured*. La place de la lyre dans cette répartition se situe, selon l'auteur, dans le fait que Lug montre sa maîtrise de la harpe en jouant les trois airs, il passe ainsi une épreuve musicale, synthétisant les trois fonctions et ayant valeur universelle. Voir aussi **Lug et Apollon**, p. 74 et FROMAGE, H., « La Musique dans la Mythologie Celtique », p. 7.

¹⁴⁴² Au sujet des trois airs (sommeil, sourire et lamentation), voir aussi LE ROUX, F., « Le Dieu Druide et le Druide Divin... », p. 356, d'après la *Bataille de Mag Tured*, §§ 164 et 165 ; LE ROUX, F. et GUYONVARCH, C.-J., *Les Druides*, pp. 143 et 293 à 294 ; SERGENT, B., **Lug et Apollon**, p. 116 et MILIN, G., **Le Roi Marc aux Oreilles de Cheval**, p. 99.

¹⁴⁴³ SERGENT, B., *Le Livre des Dieux...*, p. 356. Voir aussi GRICOURT, D., HOLLARD, D. et PILON, F., « Le Mercure *Solitumaros* de Châteaubateau... ».

¹⁴⁴⁴ SERGENT, B., *Le Livre des Dieux...*, pp. 457 et 463, d'après Francis Vian, *La Guerre des Géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris, Klincksieck, 1952, pp. 251 et Bernard Sergent, « Les trois fonctions indo-européennes en Grèce ancienne : bilan critique », in *Annales, Economie, Sociétés, Civilisations*, Paris, 34, 1979, p. 1164.

¹⁴⁴⁵ BANDERIER, G., « La légende de Thann est-elle une Légende Trifonctionnelle ? » (2004).

¹⁴⁴⁶ LYLE, E., « Which Triad ? A Critique and Development of Dumézil's Tripartite Structure », (2004), p. 9. Nous restons très réservé sur la validité de cet article, qui tend à mettre en évidence le rapport au temps sous certains angles, mais qui l'ignore complètement sous d'autres (il ne paraît pas incohérent à l'auteur de faire apparaître dans le même ordre le jeune, le mature et le vieux en face de l'été, du printemps et de l'hiver). Nous n'avons pas non plus l'explication de l'opposition signalée p. 12 entre le mental et le martial.

¹⁴⁴⁷ BLAIVE, F., « Les Trois Péchés d'Enée, Mythologie Indo-Européenne et Tradition Extra-Homérique », (2005), d'après Darès le Phrygien, *L'histoire de la destruction de Troie*, 39 à 41, traduction de Gérard Fry in : *Récits inédits sur la Guerre de Troie*, Paris, 1998, pp. 283 à 285 pour la première fonction ; Denys d'Halicarnasse, *Antiquités Romaines*, I, 57 et 58, traduction de Valérie Fromentin et Jacques Schnaebeli, Paris, 1990, p. 87 pour la deuxième fonction et VIRGILE, *Enéide*, chant IV, pour la troisième fonction.

¹⁴⁴⁸ MEULDER, M., « Les Trois Fonctions Indo-Européennes dans Phèdre, *Fables* III, 18 », (2005). Les trois fonctions sont constituées par la réponse de Junon au paon.

¹⁴⁴⁹ SERGENT, B., « Merlin et Zarathoustra », (2005), p. 43.

Les triples morts ¹⁴⁵⁰		pendaison partielle à l'arbre ou à un pont		violent coup sur la tête		noyade	
Fonctions ¹⁴⁵¹		F4+	F1	F2	F3	F4-	
1. Frères dans le <i>Mahābhārata</i>		Bhīshma	Kṛpa	Citrāngada	Vicitravīrya	Vyāsa	
2. Romains associés		Rémus	Evandre	Lucumon/Hostilius	Tatius	Celer	
3. Phases dans le <i>Mahābhārata</i>		avec Gangā	guru	avec Rāma	marieur	maréchal	
4. Phases romaines		auspices	sacra	guerres	Sabin(e)s	tyran	
5. Maréchaux dans le <i>Mahābhārata</i>		Bhīshma	Drona	Karna	Salya	Asvatthaman	
6. Rois romains		Romulus	Numa	Tullus Hostilius	Ancus	Tarquin I, Servius, Tarquin II	
Les formes de mariage en Inde ¹⁴⁵²		mariage par don de la fille avec vêtements et bijoux, recommandé aux brahmanes		mariage par libre choix et mariage par rapt, affectés aux <i>kṣatriya</i>		mariage avec achat de la fiancée, pour les <i>vaiśya</i> et les <i>śūdra</i>	
Répartition de l'homme et de ses caractéristiques dans la société chez Platon ¹⁴⁵³	cité	philosophes		gardiens		producteurs	
	âme	partie pensante		partie agressive		partie désirante (désir de nourriture ou désir sexuel)	
	vertus	justice, modération, courage et science		justice, modération et courage		justice et modération	
Triade de peuples chez Platon ¹⁴⁵⁴		les Grecs, qui aiment la connaissance		les Scythes et les Thraces, qui aiment la guerre		les Egyptiens, qui aiment la richesse	
Les trois modes de l'éducation ¹⁴⁵⁵		le fait d'apprendre (<i>māthesis</i>), connaissance		l'exercice (<i>āskeis</i>), effort		la nature (<i>phūsīs</i>), possession	
Les trois fonctions chez les Āryas ¹⁴⁵⁶		Mitra préside aux alliances, Varuna maintient le Bon Ordre et la loi, Sūrya est le Soleil Incitateur (Savitar)		Indra est chef militaire, conquérant heureux, il incarne la violence nécessaire, Vāyu (le vent) est l'aspect spirituel de la violence, Rudra est archer et il préside à la chasse		Pūshan veille sur les troupeaux, les Nāsatyas ou Ashvins (cavaliers) sont les médecins cosmiques	

¹⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 45. Voir par exemple les prophéties de Merlin à ce sujet dans **Vie de Merlin, Attribuée à Geoffroy de Monmouth** ou traduction en français dans : MONMOUTH, G. de, **La Vie de Merlin**, 295 à 350 et 395 à 415 et dans *Merlin*, §§ 103 à 110, in : **Le Livre du Graal, I...**, pp. 672 à 679.

¹⁴⁵¹ ALLEN, N. J., « Romulus et Bhīshma. Structures Entrecroisées », (2005). Cet extrait de tableau est produit par l'auteur de l'article lui-même, p. 38, en sommaire de sa comparaison ; les lignes 1 à 4 correspondent aux lectures horizontales et les lignes 5 et 6 à une lecture verticale.

¹⁴⁵² MALAMOUD, C., **Féminité de la Parole...**, (2005), pp. 261 à 272, « Les Indo-Européens, les femmes et les chemins de la liberté », à propos de G. DUMEZIL, **Mariages Indo-Européens...**. Première publication dans *Le Temps de la réflexion*, N°I, octobre 1980, Paris, Gallimard, pp. 443 à 450.

¹⁴⁵³ BRISSON, L., « La Tri-fonctionnalité Indo-Européenne chez Platon », (2005), d'après Platon, *République*, III et *Timée*.

¹⁴⁵⁴ BRISSON, L., « La Tri-fonctionnalité Indo-Européenne chez Platon », p. 132, d'après Platon, *République*, IV, 435e à 436a.

¹⁴⁵⁵ BRISSON, L., « La Tri-fonctionnalité Indo-Européenne chez Platon », pp. 133 à 137, d'après Platon, *Ménon*, 70a4 et 81a5 à 81e2.

¹⁴⁵⁶ VARENNE, J., **Zoroastre, Le Prophète de l'Iran**, (2006), pp. 23 à 25.

Les dieux à ramures de cerf ou tricéphales ¹⁴⁵⁷	création, réalisée par les druides	destruction, accomplie par les guerriers	cohésion, garantie par les agriculteurs et les artisans
--	------------------------------------	--	---

TABLEAU SYNTHETIQUE DES TROIS FONCTIONS

II^{ème} partie : Nouvelles tripartitions proposées¹⁴⁵⁸

Zarathustra dans l' <i>Avesta</i> ¹⁴⁵⁹	il fut le premier Atharvan, il fit tourner le globe céleste avant que le déva et l'homme n'existent, il loua le premier la pureté du monde corporel, il professa la foi en suivant la loi d'Ahura et proféra la première conjuration contre les dévas ; d'une vie parfaite, il fut le premier croyant de la terre ; il promulgua tout manthra et toute maxime sainte, il était panégyriste et interrogeait la loi la plus parfaite ; il était sacrificateur	il fut le premier guerrier, destructeur des dévas	il fut le premier pâtre-cultivateur ; à sa naissance et à sa croissance se réjouirent et grandirent les eaux et les plantes, toutes les créatures annoncèrent son salut
Uttara fils du roi Bhūmiñjaya lors de la guerre de Virāta contre les Trigarta ¹⁴⁶⁰	Uttara est le fils du roi et doit abattre les ennemis avec son arc <u>dont il se sert comme de sa <i>vīnā</i></u> , sa victoire lui apportera la <u>gloire</u> , son emblème est un lion d'or	Uttara est un héros qui doit <u>abattre les ennemis avec son arc</u> dont il se sert comme de sa <i>vīnā</i> , <u>sa victoire</u> lui apportera la gloire, son char est tiré par des chevaux blancs	les vachers se sont fait enlever les vaches du roi et Uttara les ramènera, il sera le refuge du roi et des habitants du royaume
Brhannalā le cocher d'Uttara lors de la guerre de Virāta contre les Trigarta ¹⁴⁶¹	Brhannalā sait chanter, danser et jouer des instruments de musique variés	Brhannalā était le cocher de Pārtha, il devient celui d'Uttara	Brhannalā aidera Uttara à ramener les vaches du roi
Kṛiṣṇa comme incarnation de <i>Vishnu</i> et de l'amour ¹⁴⁶²	il joue de la flûte et il a du sang royal étant fils de Devakī, la sœur du roi Kamsa	il combattit avec courage et prit part à la guerre racontée dans le Mahābhārata	il a été élevé chez les bouviers

¹⁴⁵⁷ JOLIF, T., « Le Mystère Cernunnos : un aspect du « Mercure Gaulois » ? », pp. 3 et 4. Nous émettons néanmoins des réserves sur la qualité scientifique générale de la source de l'article, revendiquant un caractère plutôt ésotérique.

¹⁴⁵⁸ A partir de cette ligne, les triades proposées sont celles que nous ajoutons au dossier de la répartition trifonctionnelle. Si l'une ou l'autre de ces triades proposées a déjà fait l'objet d'une publication que nous n'avons pas mentionnée ci-dessus, nous ne pouvons que nous en réjouir et reconnaître la limite de notre étude. Que les auteurs les ayant publiées veuillent bien nous excuser de ces omissions involontaires.

¹⁴⁵⁹ *Avesta...*, traduction de C. de Harlez, t. III, pp. 31 et 32, Yesht XIII, 89 à 94, ou *Le Zend-Avesta*, traduction de J. Darmesteter, t. II, pp. 527 à 529, Yasht 13, 89 à 94. Voir aussi DUMEZIL, G., « La Préhistoire Indo-Iranienne des Castes », p. 113 et SERGENT, B., « Merlin et Zarathuštra », p. 43.

¹⁴⁶⁰ *Le Mahābhārata, Un Récit Fondateur du Brahmanisme...*, Livre IV, II. *La razzia sur les vaches de Virāta*, § 35, t. I, p. 818. Voir aussi le commentaire pp. 823 et 824.

¹⁴⁶¹ *Ibidem*, § 37, t. I, p. 820.

¹⁴⁶² DANIELOU, A., *Mythes et Dieux de l'Inde, Le Polythéisme Hindou*, p. 270, « Les avatara-s ou incarnations de *Vishnu*, *Krishna*, l'attirant, l'incarnation de l'amour ».

Sarasvatî comme l'une des épouses des trois dieux ¹⁴⁶³	elle est déesse de la Parole, le flot [du savoir], de l'éloquence, de la sagesse et du savoir, elle représente l'union de la puissance et de l'intelligence, elle est la patronne des arts plastiques et de la musique, elle a révélé à l'homme le langage et l'écriture, elle est la mère de la poésie ; ses attributs sont le luth (vînâ), un livre et un rosaire	ses attributs sont aussi parfois la flèche, la massue, l'épieu, le disque, la conque, la cloche et l'arc	elle est représentée sous la forme d'une femme gracieuse de couleur blanche avec deux ou huit bras ses attributs comptent la charrue
Pâris – Alexandre dans l' <i>Iliade</i> , critiqué par son frère Hector après qu'il eût enlevé Hélène ¹⁴⁶⁴	il joue de la cithare ; il est fils de Priam, roi de Troie	Hélène était la femme du guerrier Ménélas ; il parcourt les mers sur des nefes et participe à la guerre de Troie	il court les femmes ; il est beau (profitant des dons d'Aphrodite) ; il fait commerce avec les étrangers et ramène Hélène
Achille dans l' <i>Iliade</i> ¹⁴⁶⁵	il joue de la cithare au joug d'argent et chante, il est le <u>chef</u> des Myrmidons	il est le chef <u>des Myrmidons</u> et participe à la guerre de Troie	il offre un repas copieux à Nestor et à Ulysse, coupe la viande et la partage

¹⁴⁶³ *Ibidem*, pp. 397 et 398, « Les épouses des trois dieux, **Sarasvatî, le flot [du savoir,] la divinité de la science** ». Georges Dumézil avait déjà mis en avant les première et troisième fonctions de Sarasvatî, « fécondante et pieuse », dans le Rg Veda, in : **Tarpeia...**, pp. 94 à 97. Voir aussi DUCHESNE-GUILLEMIN, J., « L'Iran Antique et Zoroastre », p. 645, où l'auteur compare Sarasvatî avec Anāhitā, dont le nom complet rappelle trois fonctions : l'humidité (III), la force (II) et l'absence de tache (I).

¹⁴⁶⁴ HOMERE, **Iliade**, in coll. : « Folio », pp. 80 et 81, chant III (VIII^e siècle avant J.-C.). Voir aussi DUMEZIL, G., **L'Oubli de l'Homme...**, pp. 15 à 30, esquisse 51 « Homerus uindicatus (le troisième chant de l'*Iliade*) ». Cette esquisse tend également à voir dans Pâris les trois fonctions, ainsi que la répartition tripartite des trois personnages Priam, Hector et Pâris.

¹⁴⁶⁵ HOMERE, **Iliade**, pp. 188 et 189, chant IX.

<p>Le bouclier d'Achille façonné par Héphæstos dans l'<i>Iliade</i>¹⁴⁶⁶</p>	<p>ville en paix avec mariages : festins, épousées, clarté des torches, chant d'hyménée, jeunes danseurs, flûtes (<i>aulos</i>) et cithares (<i>phorminx</i>) ;</p> <p>ville en paix avec jugement : dispute entre hommes au sujet de la vengeance d'un mort, jugement par les Anciens en cercle sacré avec le bâton des hérauts et deux talents d'or pour celui qui dira l'arrêt le plus droit</p>	<p>ville en guerre : deux armées qui ont le choix : détruire totalement ou se partager le butin ; la ville se défend ; les défenseurs vont à un aguets, deux bergers, jouant de la flûte, viennent avec leurs troupeaux, ils sont tués dans un piège et la bataille à proprement parler s'ensuit</p>	<p>scènes agraires : jachère meuble, champ fertile, laboureurs, distribution de vin, terre noire ;</p> <p>domaine royal en moisson, ramassage du blé à peine coupé par les enfants, observation par le roi joyeux portant son sceptre ;</p> <p>préparation du repas par les hérauts (bœuf sacrifié), les femmes apportent la farine ; vignoble abondant, vendange par les enfants dont l'un joue de la <i>phorminx</i> et chante et les autres tapent le sol des pieds ; troupeau de vaches, allant de l'étable à la pâture, attaque d'un taureau par des lions ; pacage à brebis ;</p> <p>nouvelle place de danse, à l'image du Labyrinthe, avec des jeunes garçons et filles, portant couronnes et épées, faisant la course et regardant des acrobates</p>
<p>Ulysse dans l'<i>Odyssee</i>¹⁴⁶⁷</p>	<p>il est roi d'Ithaque, il prend son arc et s'en sert <u>comme il jouerait de la phorminx</u></p>	<p>il était guerrier, <u>il prend son arc et s'en sert</u> comme il jouerait de la phorminx et <u>relève le pari</u> imposé par Pénélope, il a gardé toute sa force</p>	<p>il chassait sur les terres d'Autolykos avec ses enfants, il relève le pari imposé par <u>Pénélope, son épouse, pour la récupérer</u>, il offre un « repas » aux Achéens à la suite de sa réussite du pari</p>
<p>Phémios et les prétendants au mariage avec Pénélope dans l'<i>Odyssee</i>¹⁴⁶⁸</p>	<p>Phémios (= le révélateur) est épargné par Ulysse, il est le joueur de phorminx embauché par les prétendants, petits roitelets d'Ithaque, pour égayer leurs festins</p>	<p>les prétendants seront abattus par Ulysse</p>	<p>les prétendants dilapident les richesses de la maison d'Ulysse et convoitent Pénélope</p>
<p>Apollon dans l'<i>Hymne Homérique</i>¹⁴⁶⁹</p>	<p>dans son bas âge, il est habillé de blanc et d'or et nourri d'ambrosie ;</p> <p>il joue de la lyre et donne des oracles au nom de Zeus</p>	<p>il porte un glaive d'or, il est vigoureux, sait se servir d'un arc et se débat avec volonté ;</p> <p>il revendique son arc recourbé</p>	<p>il est immortel, allaité par Thémis, nourri au nectar et à l'ambrosie ;</p> <p>sa chevelure est vierge, il est beau ;</p> <p>Délos se couvre d'or et fleurit</p>

¹⁴⁶⁶ *Ibidem*, pp. 386 à 390, chant XVIII, 478 à 617. Voir aussi YOSHIDA, A., « La Structure de l'Illustration du Bouclier d'Achille » et SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 62 à 68.

¹⁴⁶⁷ HOMERE, **Odyssee**, situation générale, chant XIX et fin du chant XXI. Voir aussi MEULDER, M. « Séquences Trifonctionnelles Indo-Européennes dans l'Odyssee ».

¹⁴⁶⁸ HOMERE, **Odyssee**, situation générale, chants XVII, XXII et XXIII.

¹⁴⁶⁹ **Hymnes Homériques**, *Hymne à Apollon*, (I), A Apollon Délien, 127 à 132 (VI^e siècle avant J.-C. ?).

Hermès dans l' <i>Hymne Homérique</i> ¹⁴⁷⁰	il construit la lyre (24 à 29) avec la carapace de tortue (39 à 67) ; il institue des sacrifices (112 à 141) ; il donne la lyre à Apollon (496) ; il invente aussi la syrinx (511 à 512) ; Apollon le fait dieu prophétisant (527 à 528) et lui offre les Destinées (552 à 563) ; → lyre, prophétie	il produit le premier feu (108 à 111) ; il est rusé : ingénieux et subtil (13), intelligent (49 à 51), rusé (64 à 66, 75 à 78, 155, 405, 439, 463, 514), à l'habile réponse (260), à la tête pleine de ruses et de tromperies (282), esprit ingénieux (436) ; il cherche à tromper avec ses artifices et ses paroles rusées (316 à 317), médite des ruses (359 à 360), nie avec art et savoir-faire (190) ; → ruse	il vole les vaches d'Apollon (68 à 107), Zeus lui accorde le règne sur les différents animaux (567 à 573) ; Apollon lui donne un fouet brillant pour garder le troupeau (497 à 499) et le reconnaît comme fondateur de l'échange (514 à 520) ; il lui donne encore une baguette d'or à trois feuilles, qui lui assure opulence, richesse et protection (530 à 532) ; → échange, fertilité, abondance
Apollon, les Muses et Zeus chez Hésiode ¹⁴⁷¹	Apollon et les Muses font que les citharistes et les chanteurs existent Zeus fait que les rois existent	Apollon est un archer	(Ø)
Apollon chez Pindare ¹⁴⁷²	il rend des oracles, il a donné la cithare aux hommes	il fait peur aux fauves, il fait régner l'horreur de la guerre civile et suscite la concorde	il domine les fauves, il a donné les remèdes pour guérir les maladies cruelles
Comportement à avoir face aux Lydiens pour ne pas craindre de révolte ¹⁴⁷³	recommandation d'apprendre aux enfants le jeu de la cithare et des instruments à cordes	interdiction de posséder des armes de guerre	recommandation d'apprendre aux enfants le commerce
Apollon chez Euripide ¹⁴⁷⁴	Apollon est un docte joueur de lyre, il s'empara de l'oracle divin et du trépied et redonne confiance aux humains dans les oracles, il prophétise, son temple est le centre du monde	Artémis, la fille de Lêtô et sœur d'Apollon est une bonne tireuse à l'arc, Apollon est le tueur de Pythô à Délos	beau et jeune, Apollon est un dieu aux cheveux d'or, l'eau vive ruisselle de sa couche
Pâris chez Euripide ¹⁴⁷⁵	il jouait des airs d'une syrinx d'Olympos	il choisit Hélène et provoqua la guerre entre la Grèce et Troie	il était bouvier en Ida
Orphée, Musée, Hésiode et Homère chez Aristophane ¹⁴⁷⁶	Orphée enseigne les mystères et le refus du meurtre ; Musée enseigne la guérison des maladies et les oracles	Homère enseigne l'ordre des batailles, les vertus guerrières et les équipements des hommes	Hésiode enseigne les travaux des champs, les saisons, les labours

¹⁴⁷⁰ **Hymnes Homériques**, *Hymne à Hermès* (I).

¹⁴⁷¹ HÉSIODE, **Théogonie**..., *Théogonie*, 94 à 96 (début du VII^e siècle avant J.-C.).

¹⁴⁷² PINDARE, **Pythiques**, V, II, 60 à III, 69 ou 80 à 92 (début du V^e siècle avant J.-C.).

¹⁴⁷³ HERODOTE, **Histoires**, Livre I, Cléo, 155 (V^e siècle avant J.-C.).

¹⁴⁷⁴ EURIPIDE, **Les Troyennes**..., *Iphigénie en Tauride*, 1234 à 1283 (daté de – 414).

¹⁴⁷⁵ EURIPIDE, **Iphigénie à Aulis**, 543 à 586 (fin du V^e siècle avant J.-C.).

¹⁴⁷⁶ ARISTOPHANE, **Les Grenouilles**, 1030 à 1036 (fin du V^e siècle avant J.-C.), ici dans la bouche d'Eschyle, voir aussi la traduction inédite de Sylvie Brunet chez BRUNET, P., « Le Corps d'Orphée », p. 20.

Platon compare les sciences ¹⁴⁷⁷	musique (art de la flûte et des instruments à cordes)	art du pilote et du stratège	médecine et agriculture
<i>Hymne de Callimaque à Zeus</i> ¹⁴⁷⁸	Zeus : Rois, chefs des cités, justice ; aèdes et joueurs de lyre (Phoibos)	Zeus : gardiens des villes ; hommes d'armes, soldats (Arès)	Zeus : richesse et bonheur ; marins, artisans (Héphaïstos) et chasseurs (Artémis Chitôné)
<i>Hymne de Callimaque à Apollon</i> ¹⁴⁷⁹	les enfants jouent de la cithare et dansent pour lui, sa lyre est d'or, le chant est son bien, il construit des autels	il donne des murs solides à ses fidèles, il est archer, son arc et son carquois sont d'or, l'arc est son bien	il donne l'amour et la vieillesse, guérit les maladies et les pleurs, il est la richesse, reste toujours jeune et accorde l'abondance et la fertilité
Orphée dans les <i>Argonautiques</i> d'Apollonios de Rhodes ¹⁴⁸⁰	Chant I il joue de la lyre (31) et il est roi (34) ; il chante sur un accompagnement de lyre une cosmogonie et une théogonie (494 à 515) ; il rend hommage à Artémis sur sa lyre et en chantant (569 à 572) ; il institue le culte à Rhéa avec danse, boucliers contre épées, rhombes et tambourins (1132 à 1141)	il participe à l'expédition des Argonautes (24-31) ; il participe au combat involontaire et sans le savoir contre les Dolions, qui avaient accueilli les Argonautes juste auparavant (1027 à 1077)	il charme les rochers, les eaux et les arbres (26 à 31) ; il partage un repas (450 à 459) ; les poissons suivent son bateau comme des moutons un berger jouant de la flûte (572 à 579) ; Rhéa apprécie l'hommage et fertilise le Dindymon (1140 à 1152)
	Chant IV <u>il joue de la cithare pour défendre les Argonautes contre les attaques des Sirènes (885-919) ;</u> il célèbre l'union de Jason et de Médée <u>avec sa cithare et sa voix (1121 à 1200)</u>	<u>il joue de la cithare pour défendre les Argonautes contre les attaques des Sirènes (885-919)</u>	<u>il célèbre l'union de Jason et de Médée avec sa cithare et sa voix (1121 à 1200) ;</u> il propose aux Hespérides des présents, des libations et des banquets si elles procurent à boire aux Argonautes (1411 à 1421)

¹⁴⁷⁷ PLATON, *Philèbe*, 56, A à B, (V^e – IV^e siècle avant J.-C.), Platon compare les quatre sciences en ce qu'elles utilisent toutes les conjectures pour essayer d'avancer, ce qui les rend imprécises et peu sûres.

¹⁴⁷⁸ CALLIMAQUE, *Hymnes*, I, *Hymne à Zeus*, 68 à 90 (première moitié du III^e siècle avant J.-C.). Comparer avec la fin de la *Théogonie* d'Hésiode, relevée par SERGENT, B., **Les Trois Fonctions Indo-Européennes en Grèce Ancienne...**, pp. 234 et 235, d'après C. Ramnoux, « Les femmes de Zeus : Hésiode, *Théogonie*, vers 885 à 955 », in : *Poikilia, en l'honneur de Jean-Pierre Vernant*, Paris, Ecoles des Hautes Etudes, 1987, p. 160.

¹⁴⁷⁹ CALLIMAQUE, *Hymnes*, II, *Hymne à Apollon*, 9 à 64.

¹⁴⁸⁰ APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, chants I et IV, le vers est précisé entre parenthèses (III^e siècle avant J.-C.). L'institution du culte à Rhéa est fait pour expier le combat involontaire contre les Dolions.

Amphion, Zéthos et la construction des remparts de Thèbes sur le manteau de Jason dans les <i>Argonautiques</i> d'Apollonios de Rhodes ¹⁴⁸¹	Amphion dirige les rochers avec sa <i>phorminx</i>	ils sont pleins d'ardeur ; ils construisent les murailles de Thèbes	Zéthos porte la cime d'une montagne sur son épaule
	Amphion et Zéthos deviennent rois de Thèbes ¹⁴⁸²	Amphion et Zéthos construisent les murailles de Thèbes, système de défense et de protection contre les attaques des Phlégyens ¹⁴⁸³	Amphion et Zéthos sont, à l'origine, des bergers
Rencontre des Argonautes avec les Bébryces ¹⁴⁸⁴	des sacrifices aux dieux sont célébrés, des hymnes leur sont chantés avec un accompagnement sur la <i>phorminx</i> d'Orphée	combat entre Pollux et Amycos puis entre les Argonautes et les Bébryces	Amycos détient des bœufs dans une étable et une bergerie, objets de convoitise pour beaucoup, les animaux seront capturés par les Argonautes ; on soigne les blessures et on festoie à l'issue du combat
Orphée chez Diodore de Sicile ¹⁴⁸⁵	Orphée est le fils d'Œagre, un Thrace, il surpasse tous ceux que l'on connaît en culture, en chant et en poésie grâce à un poème merveilleux, il a appris tout ce que les mythes ont à dire sur les dieux, sa renommée lui attribuait la capacité de charmer les bêtes sauvages et les arbres par sa musique, il a voyagé en Egypte, où il a approfondi ses connaissances sur les dieux et leurs rites ainsi que sur les poèmes et les chants ; il a extasié Perséphone avec ses chants et l'a persuadée de l'aider à ramener son épouse de l'Hadès	il a participé à l'expédition des Argonautes	par amour pour sa défunte épouse, il est descendu en Hadès
Apollon chez Horace ¹⁴⁸⁶	l'épaule d'Apollon est parée d'une lyre, la prière le touchera	l'épaule d'Apollon est parée d'un carquois, il enverra la guerre et les larmes loin du peuple et de César	il enverra les misères de la famine et de la peste loin du peuple et de César

¹⁴⁸¹ *Ibidem*, chant I, 721 à 768. Voir aussi VIAN, F., **Les Origines de Thèbes...**, pp. 242 à 244 pour le rôle d'Amphion et de Zéthos dans l'origine de la cité.

¹⁴⁸² VIAN, F., **Les Origines de Thèbes...**, p. 73, d'après Phérécyde, *FGH* I, 3 F 41.

¹⁴⁸³ VIAN, F., **Les Origines de Thèbes...**, pp. 72 et 73, d'après HOMERE, *Odyssée* et Phérécyde, X.

¹⁴⁸⁴ APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, chant II, 1 à 163.

¹⁴⁸⁵ DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique*, IV, XXV, 2 à 4 (milieu du I^e s. avant J.-C.).

¹⁴⁸⁶ HORACE, *Odes et Epodes*, *Odes*, « Livre premier », XXI, 9 à 16 (seconde moitié du I^e s. avant J.-C.).

Les trois Champs dans l' <i>Enéide</i> ¹⁴⁸⁷		Les Champs-Elysées	Les Champs des Guerriers	Les Champs des Pleurs
Les Champs-Elysées dans l' <i>Enéide</i> ¹⁴⁸⁸		certains chantent ou écoutent un chœur chanter, accompagné d'Orphée avec son instrument à sept cordes ; le fondateur de Troie, Dardanus, est présent, avec la descendance de Teucer ; les prêtres, les poètes et les artistes (dont les paroles sont dignes de Phébus) sont regroupés autour de la Sibylle et d'Enée	certains jouent et se mesurent en force ; les chevaux des guerriers paissent dans la plaine, les chars et armes des guerriers sont là sans consistance ou plantés en terre	espaces riants, aimables prairies, bois fortunés, demeures bienheureuses, soleil et étoiles brillent ; les chevaux paissent, les armes des soldats sont fichés en terre ; certains partagent un repas joyeux
Orphée chez Ovide ¹⁴⁸⁹	Livre X	il va chanter devant Perséphone et Hadès sa ferme volonté de retrouver Eurydice ; les Euménides, Perséphone et Hadès sont sensibles à son chant (les dieux acceptent sa demande) ; il loue Jupiter puis chante la mythologie	les paroles de son chant lui assurent sa protection dans le monde des morts	il pleure Eurydice ; son chant fait pleurer les ombres ; les supplices de Tantale, d'Ixion, de Tityos, des Danaïdes, et de Sisyphe s'arrêtent ; il ramène toutes sortes d'arbres sur un plateau découvert
	Livre XI	chantre de Thrace, il chante et joue d'un instrument à cordes, il est fils d'Apollon	les femmes des Ciconiens, bacchantes et Ménades, l'attaquent avec un thyrses et des pierres, il se défend avec sa voix et avec le son de sa lyre	il attire les forêts, les bêtes sauvages et les rochers, il retrouve son épouse dans le séjour des morts

¹⁴⁸⁷ VIRGILE, *Enéide*, VI, 440 à 534 et 637 à 678 (la composition de l'épopée s'étale entre 27 et 19 avant J.-C. environ).

¹⁴⁸⁸ *Ibidem*, VI, 637 à 678.

¹⁴⁸⁹ OVIDE, *Métamorphoses*, Livre X, « Orphée et Eurydice », 1 à 161 et Livre XI, Mort d'Orphée, 1 à 66 (début du I^{er} siècle après J.-C.).

<p>Orphée dans les <i>Argonautiques Orphiques</i>¹⁴⁹⁰</p>	<p>il chante sous l'inspiration des Muses en s'accompagnant de sa cithare (1-6) ; il a révélé les mystères de Bacchus et d'Apollon (7-11) ; il a généré le Discours Sacré des Egyptiens (43-45) ; il chante la cosmogonie en face de Chiron (419-441) ; il passe les roches Kyanées sans dommage <u>grâce à ses incantations</u> et à sa cithare, qui soumet l'abîme (680-711) ; il <u>invoque le sommeil, universel souverain</u> des dieux et des hommes, sur le dragon <u>en jouant de la cithare</u> (988-1021) ; il charme les Sirènes (ou les Argonautes) <u>en jouant de la cithare</u>, elles arrêtent de chanter, lâchent leur flûte et leur lyre et poussent d'affreux gémissements (1264-1290)</p>	<p>il guide les Argonautes derrière Jason en quête de la toison d'or et les motive en cas de besoin (251-265) ; il passe les roches Kyanées <u>sans dommage</u> grâce à ses incantations (680-711) ; il dompte l'<u>ardeur du puissant dragon gardien</u> de la toison d'or en jouant de la cithare (988-1021) ; il charme <u>les Sirènes</u> (ou les Argonautes) en jouant de la cithare, elles sont prises de stupeur (1264-1290)</p>	<p>il charme les arbres, les pierres, les bêtes et les oiseaux avec sa cithare (70-74 et 431-439) ; il <u>passé les roches Kyanées</u> sans dommage grâce à ses incantations et à sa cithare, qui soumet l'abîme (680-711) ; il invoque le <u>sommeil, universel souverain, pour qu'il jette ses charmes</u> sur le dragon en jouant de la cithare (988-1021) ; il <u>charme</u> les Sirènes (ou les Argonautes) en jouant de la cithare, elles meurent, leurs corps, auparavant beaux, se changent en pierres (1264-1290)</p>
<p>Chiron dans les <i>Argonautiques Orphiques</i>¹⁴⁹¹</p>	<p>il rend la justice (381) ; il joue de la cithare ou de la phorminx d'Hermès pour révéler ses enseignements (382-384) ; il éduque Achille (385-388)</p>	<p>il chante le combat des Centaures contre les Lapithes (415-418)</p>	<p>il guérit les maladies (381) ; Il reçoit et nourrit les Argonautes (399-405)</p>
<p>Osiris d'après Plutarque¹⁴⁹², qui explique pourquoi Osiris fut identifié à Dionysos par les Grecs</p>	<p>il donna les lois et enseigna comment honorer les dieux, il utilisait la musique</p>	<p>il apporta la civilisation sans avoir recours aux armes (sauf cas exceptionnel et rare)</p>	<p>il enseigna l'agriculture aux Egyptiens</p>
<p>Statues d'Apollon, de Zeus et d'Aphrodite d'après Saloustios¹⁴⁹³</p>	<p>Apollon accorde une lyre (ou Dionysos comparé à Zeus)</p>	<p>Athéna porte ses armes</p>	<p>Aphrodite est nue, harmonieuse et belle (ou Asclépios comparé à Apollon ou les Charites comparées à Aphrodite)</p>

¹⁴⁹⁰ **Argonautiques Orphiques**, traduit par Francis Vian. La datation pose problème. Nous savons que ces Argonautiques sont postérieurs à Apollonios de Rhodes (III^e s. avant J.-C.), certainement entre Quintus de Smyrne (III^e siècle après J.-C.) et Nonnos de Panopolis (V^e siècle après.-C.) d'après le traducteur. Les chiffres entre parenthèse indiquent les vers de référence.

¹⁴⁹¹ *Ibidem*.

¹⁴⁹² PLUTARQUE, **Isis et Osiris**, 13, 356 A et B (fin du I^{er} – début du II^e siècle après J.-C.).

¹⁴⁹³ SALOUSTIOS, **Des Dieux et du Monde**, VI, 4 (IV^e siècle après J.-C.).

Orphée et Amphion, chanteurs et civilisateurs ¹⁴⁹⁴	le chant peut amener à l'usage de la raison, de la colère ou de clémence, <u>le chant (incantations préliminaires)</u> guérit les maladies du corps, la musique trouve son origine dans l'Âme du monde, d'où vient aussi la vie	on sonne l'ordre d'assaut et de retraite, le chant stimule et apaise l'ardeur guerrière et la vaillance	ils charment les animaux et les rochers, le chant <u>guérit les maladies du corps</u> , il procure plaisir et émotions jusqu'aux Barbares
Orphée comparé aux chamanes des « sociétés primitives » ¹⁴⁹⁵	chantre, poète	civilisateur	médecin
Tigrane dans l' <i>Histoire de l'Arménie</i> de Moïse de Khorène ¹⁴⁹⁶	il fut, de tous les rois de l'Arménie, le plus intelligent ; il éleva haut la nation arménienne ; il avait noble stature ; les anciens le célébraient en chantant accompagnés par le <i>p'andir</i> , il était éloquent, juste et équitable, ni jaloux ni méprisant	il fut le roi le plus puissant et le plus vaillant ; il aida Cyrus à renverser les Mèdes ; il retint les Grecs sous son obéissance ; il fut courageux, les fantassins montèrent désormais sur les chevaux, les frondeurs devinrent des archers, ceux qui portaient des massues portèrent alors des glaives et des lances, les soldats nus furent recouverts de boucliers et d'armures de fer ; il avait de larges épaules, des jambes puissantes	il élargit les frontières jusqu'à leur plus grande extension ; il accumula de l'or, de l'argent, des pierres précieuses, des vêtements et des étoffes pour embellir le peuple ; il apporta la paix et prospérité, donnant à chacun beurre et miel ; il était blond, avec des cheveux bouclant à leur extrémité, le visage coloré, le regard doux, les pieds jolis ; il était sobre, modéré dans les plaisirs de la chair

¹⁴⁹⁴ MACROBE, *Commentaire au Songe de Scipion*, II, 3, 8 à 11 (V^e siècle après J.-C.).

¹⁴⁹⁵ ELIADE, M., *Images et Symboles...*, p. 217, l'auteur compare en effet Orphée avec les chamanes et avec Jésus, nous adaptons à la tripartie.

¹⁴⁹⁶ MOÏSE DE KHORENE, *Histoire de l'Arménie*, (V^e siècle après J.-C., date peu sûre), I, 24 ; pp. 142 et 143. Certains faits attribués par Moïse de Khorène à Tigrane I^{er} (123-95 avant J.-C.) sont en réalité à concéder à son successeur Tigrane II (95-55 avant J.-C.) (Voir la note 1, pp. 351 et 352, au sujet des actions de Tigrane II au livre II de l'*Histoire de l'Arménie*, 14). Cette confusion n'entame en rien la répartition trifonctionnelle des caractéristiques de Tigrane I^{er} d'un point de vue littéraire ou narratif.

David de Sassoun ¹⁴⁹⁷		il devient roi de Sassoun, son ancêtre l'avait fondée, il reconstruit le couvent qu'avait fondé son ancêtre et que le Mélik de Missir avait détruit ; il joue du grand luth de Mehèr (son père) et du cor de Mehèr au moment de partir attaquer le Mélik de Missir, après avoir reçu la protection divine (la Croix des Batailles)	il combat contre le Mélik de Missir et contre les troupes qu'il lui envoie, il revêt les armures de son père, étant le seul à pouvoir les porter, il monte le Poulain Djalali (déjà poulain de son père), étant le seul capable de le faire	il était berger, bouvier et chasseur (il utilise alors l'ancien arc de son père, étant le seul à pouvoir y tendre la corde facilement)
Le bas-relief de Trèves ¹⁴⁹⁸		le personnage porte une lyre à neuf cordes	il porte une épée attachée à sa ceinture	il a un vêtement de berger et ses cheveux bouclés rappellent les poils de mouton
Isfendiar ¹⁴⁹⁹	30 à 35	il est le petit fils du Kaisar ¹⁵⁰⁰ , c'est un prince	il est un guerrier, un cavalier ¹⁵⁰¹ vaillant	
	212 à 230	il est fils du roi Guschtasp	il utilise une épée	
	408 à 419	il est protégé par Dieu	il gagne une bataille contre Bidirefsch le	
			Chinois, avec son cheval et son épée indienne ; il vaincra les Turcs avec sa lance	
	457 à 463		Guschtasp le met à la tête de 50 000 cavaliers d'élite et d'une aile de l'armée, car il a un cœur de lion et une poitrine de tigre	
	636 à 665	il prend dans sa main le drapeau impérial, ses cinq frères illustres sont dignes du trône et égaux du roi ; il demande à l'armée d'avoir confiance en la religion du maître du monde ; il recevra le trône et la couronne au retour de la bataille (+ 957 à 972 et 1202 à 1207)	il revêt son armure de combat, se place au centre de l'armée, comme un vaillant lion	

¹⁴⁹⁷ **David de Sassoun...**, chant III, 1^{ère} partie. (L'épopée de David de Sassoun est une compilation de textes issus de la tradition orale et recueillis – environ cinquante fragments et variantes – à partir de 1870 en Arménie ; l'ensemble des variantes – due à l'Académie d'Erèvan – a été publié en 1939 ; F. Feydit a travaillé sur une version harmonisée et cohérente pour nous donner une traduction française, un peu plus tard.)

¹⁴⁹⁸ FLEISCHHAUER, G., **Etrurien und Rom**, p. 121, figure 66, début du VI^e siècle après J.-C., 14 x 10,5 cm., Berlin, Staatliche Museen, n°2497.

¹⁴⁹⁹ FIRDOUSI, Abou'lkasim, **Le Livre des Rois**, chant XV. Les chiffres correspondent à la numérotation du texte en arabe. Firdousi vécut des environs de 930 aux environs de 1020.

¹⁵⁰⁰ Au même moment, Nahid, la mère d'Isfendiar, donne aussi naissance à Beschouten, un autre guerrier. Tous deux sont « semblables à des lunes brillantes ».

¹⁵⁰¹ Isfendiar est encore décrit comme cavalier en 200 à 204, 377 à 380, 666 à 671, 743 à 748, 960.

	666 à 671	c'est un maître de la prudence	c'est un héros au corps d'éléphant, doué d'une force terrible, portant une lance, qui massacre les Turcs (+ 722, 760 à 767)	
	729 à 745	il apporte la tête de Bidirefsch à son père	il tue Bidirefsch et lui coupe la tête, il récupère le cheval de Zerir et son drapeau	
	768 à 783	les Turcs acceptent la religion d'Isfendiar	il fait grâce aux Turcs et aux Chinois	
	833 à 871	Gushtasp envoie Isfendiar convertir tous les pays à la vraie foi ; il y parvient et Gushtasp envoie le Zendavesta de Zerdouscht dans ces pays ; le monde est épuré, la terre brille comme le paradis (+ 3074 à 3083)	Isfendiar se présente devant Gushtasp avec sa massue à tête de bœuf et son casque de Keïanide ¹⁵⁰² ; il part avec toute son armée et personne n'ose l'attaquer ; personne ne craint plus personne, les cavaliers protègent tous les pays	les pays convertis ne payent plus le tribut à Gushtasp ; aucun homme ne manque d'or ni d'argent, le monde entier est cultivé et couvert de moissons, les laboureurs sont occupés aux travaux de la terre
	952 à 993	Gushtasp, sur de fausses informations, le destitue	il est envoyé, enchaîné par des forgerons, en haut d'une montagne dans une forteresse, vers le château de Gunbedan	
	1297 à 1304	il demande une cuirasse de roi et une tunique de Pehlewan	il se libère de ses chaînes, fait amener son destrier et apporter son casque et son épée ; il fait venir les forgerons pour qu'ils réparent son armure	son destrier a beaucoup maigri, il le fait laver et nourrir
	1424 à 1455	il est le vaillant maître du monde	il est à la tête d'une grande armée, une massue à tête de bœuf accrochée à la selle	
	1527 à 1535	il reçoit un trône et une couronne incrustée de pierreries dignes d'un roi, de la part de Gushtasp	il rejoint une armée prête au combat pour venger ses sœurs	
	1730 à 1754 ¹⁵⁰³	il feint de prier en s'accompagnant du <i>tanbour</i>	il se débarrasse de la magicienne e utilisant une chaîne	il charme la magicienne en lui faisant boire un vin parfumé de musc contenu dans une coupe

¹⁵⁰² Sa tête brille comme la lune sous ce casque.

¹⁵⁰³ Voir aussi au sujet de cet épisode la répartition trifonctionnelle soulevée par DUMEZIL, G., **Le Roman des Jumeaux...**, pp. 281 à 284.

1559 à 1990		il tue les deux loups, un couple de lions, un dragon, la sorcière Ghoul, un simourgh (un oiseau puissant), il traverse les neiges et l'eau du château d'airain et tue Kergsar, le prisonnier qui le guidait à travers les sept stations	
1991 à 2272			il rentre dans le château d'airain déguisé en marchand, ses sœurs le reconnaissent
2188 à 2217		il tue Ardjasp	il libère ses sœurs
2218 à 2223	il rétabli la majesté et la gloire du trône de Gushtasp		
2466 à 2507	il demande le trône à Gushtasp	les hommes de guerres sont rassemblés devant le roi lors de la demande d'Isfendiar	
2507 à 2523	Gushtasp lui promet le trône en cas de victoire	Isfendiar dont combattre Rustem ; Gushtasp lui promet l'armée en cas de victoire	Gushtasp lui promet le trésor en cas de victoire
2589 à 2617		il forme et emmène une armée dans le Zaboulistan pour aller contre Rustem	
3176 à 3271			Isfendiar et Rustem boivent du vin et partagent un repas
3388 à 3455		Isfendiar et Rustem se combattent	
3753 à 3765	Rustem, pour l'amadouer, promet à Isfendiar de se tenir devant lui comme un esclave ; les riches cadeaux qu'il lui promet seront ornement de sa couronne, dignes d'un roi	Rustem, pour l'amadouer, promet à Isfendiar de rassembler tous les hommes du Zaboulistan pour détruire ses ennemis	Rustem, pour l'amadouer, promet à Isfendiar de lui donner des milliers de bijoux, des bracelets, des chaînes et des boucles d'oreilles, mille jeunes esclaves, mille belles jeunes filles de Khallakh
3772 à 3842	la flèche de Rustem est empoisonnée, magique, et incantée	Rustem envoie une flèche mortelle vers Isfendiar	la flèche de Rustem est faite de tamaris, d'après le conseil du Simourgh

Feux perpétuels dans le temple de Minerve ou Brigitte (Brigit, fille de Dagda) en Angleterre ¹⁵⁰⁴	déesse de la poésie et de la sagesse, patronne des bardes et des poètes, femme de science et de sagesse	sa sœur (Brigitte était aussi son nom) pratique l'art de travailler le fer, patronne des forgerons ou déesse du feu, femme de forge	sa sœur (Brigitte était encore son nom) pratique l'art d'appliquer les sangsues, patronne des médecins, femme de médecine
Finan à l'église de Brigitte ¹⁵⁰⁵	il va aux cieux	il triomphe du monde et des démons	il est guéri de ses maladies du corps
Le roi Bres dans la mythologie irlandaise médiévale ¹⁵⁰⁶	le roi Bres supprime l'activité des poètes, bardes, satiristes, harpistes, musiciens, cornistes, jongleurs et des fous de sa cour	Bres supprime les jeux des athlètes et des champions lors desquels sont réalisés les exploits	Bres supprime les festins, les chefs des Túatha Dé Dánann ne peuvent plus « graisser leurs couteaux » ni boire de bière
Lug Samildanach dans la mythologie irlandaise médiévale ¹⁵⁰⁷	Lug est de souche royale, harpiste, poète, historien, sorcier, médecin ¹⁵⁰⁸ et échanson	Lug est forgeron ¹⁵⁰⁹ , champion et héros	Lug est charpentier et artisan
Craiftine dans la mythologie irlandaise médiévale lors de la bataille entre les Túatha Dé Dánann et les Fomoire ¹⁵¹⁰	Craiftine, le sage, joue d'une harpe à neuf cordes	Craiftine joue et endort les soldats dont le héros royal Lug	Craiftine joue pour divertir son maître dans l'abondance d'un festin arrosé de bière
Les trois airs de la harpe de Craiftine et Labraid Moen ¹⁵¹¹	la musique de sa harpe rend la parole à Moen (= « le Muet »), qui devient alors Labraid Loingsech (= « il parle l'exilé »), qui peut alors prétendre à la royauté	la musique de Craiftine plonge l'armée adverse (à la forteresse de Dind Rig, en Leinster) dans un sommeil de mort (air du sommeil)	la musique de Craiftine endort la mère de Moriath et elle crée l'harmonie entre Moen et Moriath de Morea qui vont se marier (air du sommeil)

¹⁵⁰⁴ FRAZER, J. G., **Le Rameau d'Or**, t. *, « Le Roi Magicien dans la Société Primitive », p. 398, d'après J. Rhys, *Celtic Heathendom*, Londres et Edimbourg, 1888, pp. 73 à 77 ; P. W. Joyce, *Social History of ancient Ireland*, Londres, 1903, I, pp. 260 et suivantes. Voir aussi REES, A. et B., **Celtic Heritage...**, p. 30 ; ELIADE, M., **Histoire des Croyances et des Idées Religieuses**, vol. II, § 170, « L'héritage indo-européen », p. 143 ; GUYONVARC'H, C.-J., **Textes Mythologiques Irlandais I**, p. 135, « Notes explicatives » au sujet de la Mort Tragique des Enfants de Tuireann (Oidhe Chloinne Tuireann), où le traducteur voit aussi la tripartite, d'après Whitley Stokes, *Three Irish Glossaries*, Londres, 1862, p. 8 ; *Cormac's Glossary*, Calcutta, 1868, p. 23, cf. le texte correspondant, avec des variantes mineures, du *Yellow Book of Lecan*, édité par Kuno Meyer, *Sanas Cormaic*, in *Anecdota from Irish Manuscripts IV*, Halle, 1912, p. 15 § 150 ; VRIES, J. de, **La Religion des Celtes**, pp. 86 à 88 ; LE ROUX, F., « La Religion des Celtes », pp. 799 à 801, « Minerve – Brigit – Goibniu » ; « Le Dieu Druide et le Druide Divin... », p. 360 ; STERCKX, C., « Une Formule Païenne dans des Textes Chrétiens de l'Irlande Ancienne » (déjà cité pour Brigide) ; GUYONVARC'H, C.-J. et LE ROUX, F., **La Civilisation Celtique**, pp. 183 et 187 à 190 ; LE ROUX, F. et GUYONVARC'H, C.-J., **Les Druides**, p. 143 et SERGENT, B., **Le Livre des Dieux...**, pp. 452 à 454, 459, 463 et 557. Egalement orthographiée Brigide, cette sainte se retrouverait de plus en Wallonie avec ses aspects originaux trifonctionnels, voir COUSSEE, B., **Légendes et Croyances en Avesnois**, pp. 90 et 91.

¹⁵⁰⁵ Life of Maedoc of Ferns (II), LXXV, §§ 253 à 255, in : PLUMMER, C., **Bethada Náem nErenn, Lives of Irish Saints**, vol. II, p. 267.

¹⁵⁰⁶ GUYONVARC'H, C.-J., **Textes Mythologiques Irlandais I**, pp. 49 et 50, § 36 de la *Seconde Bataille de Mag Tured*, « Cath Maige Turedh », ainsi que le commentaire du traducteur à la page 93. La seule source de ce texte est le manuscrit Harleian 5280, publié avec des lacunes en 1891 par W. Stokes. Voir aussi LEVEQUE, P., « La Dépendance dans la Structure Trifonctionnelle Indo-Européenne », pp. 55 à 57. Georges Dumézil donne la traduction d'Arbois de Jubainville de ce même passage dans **Servius et la Fortune...**, p. 232.

¹⁵⁰⁷ GUYONVARC'H, C.-J., **Textes Mythologiques Irlandais I**, pp. 51 et 52, §§ 53 à 74 de la *Seconde Bataille de Mag Tured*, « Cath Maige Turedh », ainsi que le commentaire du traducteur à la page 93. Voir aussi REES, A. et B., **Celtic Heritage...**, pp. 34 et 35 ; LE ROUX, F. et GUYONVARC'H C.-J., **Les Druides**, pp. 33 à 35 et SERGENT, B., **Lug et Apollon**, pp. 117 et 118.

¹⁵⁰⁸ Le traducteur pense, à la page 93, que la capacité de Lug à savoir pratiquer la médecine relève de la première fonction, relative au sacerdoce, ce avec quoi nous pouvons nous accorder.

¹⁵⁰⁹ Le traducteur pense, à la page 93, que la capacité de Lug à savoir forger relève de la troisième fonction, relative à la production ou à l'artisanat, ce à quoi nous avons plus de réticences à souscrire.

¹⁵¹⁰ GUYONVARC'H, C.-J., **Textes Mythologiques Irlandais I**, pp. 61 et 62, §§ 11 et 19 et 20 de la *Bataille de Mag Tured* (Do Chath Mhuighe Tuireadh Ann So), ainsi que le commentaire du traducteur à la page 95. La source de cette deuxième version du même évènement, toute différente, se trouve dans le manuscrit 24 P 9 de la Royal Irish Academy de Dublin, daté de 1561-1562 et écrit dans un irlandais prémoderne, folios 65 à 97, dont le texte a été publié en 1945 par B. O'Cuiv. Au sujet de Craiftine musicien, voir aussi LE ROUX, F. et GUYONVARC'H, C.-J., **Les Druides**, p. 294 et MILIN, G., **Le Roi Marc aux Oreilles de Cheval**, pp. 85 à 102, d'après le *Panegyrique de Saint Colomba (Amra Choluimb Chille)*, in Whitley Stokes, « The Bodleian Amra Choluimb Chille ».

¹⁵¹¹ MILIN, G., **Le Roi Marc aux Oreilles de Cheval**, pp. 92, 93 et 97 à 102, d'après le *Panegyrique de Saint Colomba (Amra Choluimb Chille)*, in Whitley Stokes, « The Bodleian Amra Choluimb Chille », texte irlandais et traduction anglaise, in *Revue Celtique*, t. XX, 1899, pp. 30 et suivantes et 428 et suivantes et d'après J. Vendryès, « La destruction de Dind Rig », in *Etudes Celtiques*, VIII, 1, 1958, pp. 14 à 16.

Cûchulainn ¹⁵¹² (Héros irlandais) (Sétanta est son nom avant qu'il ne devienne Cûchulainn)	rois et druides, bardes et bouffons rediront les exploits de Sétanta (5)	guerriers en arme rediront les exploits de Sétanta (5)	conducteurs de chars rediront les exploits de Sétanta ? ¹⁵¹³ (5)
	le Druide Cathbad lui donne son nouveau nom : Cûchulainn (Dogue de Cûlainn) (14)	il joue avec des fils de guerriers à des jeux de guerre (11)	il tue le molosse qui garde la maison de Cûlainn et devient le gardien de ses biens et de ses troupeaux (14)
	le Druide Cathbad prédit que celui prendra les armes ce jour-là aurait une gloire immortelle mais un destin bref (17)	il prend les armes, le char et les chevaux du roi Conor (18) et tue les trois fils de Nectan (21)	trois fois cinquante vierges nues essaient de calmer la fureur de Cûchulainn avec de l'eau froide ; triomphe, banquet (22 à 23)
	il devient le disciple de la sorcière Scathach, qui habite en Albion (34)	il combat l' Amazone Aiffé pour protéger Scathach et exige d'elle la paix (35)	il exige d'Aiffé qu'elle lui donne un fils (35)
	il retrouve son ami et ancien précepteur Fergus rallié à l'armée d'Irlande mais refuse de le combattre (55 et 56)	il repousse les attaques des soldats de Mève, de l'armée d'Irlande (53), il peut guérir ses blessures toutes les nuits après les combats grâce à un baume donné par le dieu Lugh son parrain (58)	il repousse l'offre de Mac Rûdh qui donne 12 troupeaux de bœufs et 80 jeunes vierges (54), et l'offre de Finnabar la fille de Mève et d'Aillill qui se donne pour épouse (54 et 55)
	il tue Ferdiad, son ancien compagnon avec sa lance <u>magique</u> Gae Bolg (72)	il combat avec Ferdiad, son ancien compagnon et le tue avec sa <u>lance magique</u> Gae Bolg (63 à 73)	il tue Ferdiad, <u>son ancien compagnon</u> avec sa lance magique Gae Bolg (72)
	le dieu Lugh aux longs Bras, parrain de Cûchulainn le rejoint, le soigne et l'assiste (78)	il combat contre la fée Morrigan qui se change en génisse, anguille et loup (81)	il guérit les plaies qu'il a infligées à la Morrigan (83)
	Fergus s'arme de l'épée magique Caldahog, forgée au Pays des Sorciers par Leti (96) Conor se défend contre cette épée avec son bouclier ovale Occain (97) Le bruit des coups de l'épée contre le bouclier motive Cûchulainn à partir à leur rencontre pour délier le combat (97 à 98)	combat entre les troupes de Fergus, Mève et Aillill contre les Ulates assistés de Cûchulainn (95 à 99) Cûchulainn ramasse le glaive d'Aillill et abat la cime de trois sommets rocheux pour signer sa victoire (100)	la Guerre pour le Taureau Brun prend fin (100) ¹⁵¹⁴
	le Dieu de la Jeunesse Angus promet à Cûchulainn que ses forces reviendront (105)	Cûchulainn reçoit en vision les coups de deux femmes qui le clouent au lit dès son réveil et pendant un an (103 à 104)	Cûchulainn revigoré rencontre Fand dans l'Île des Délices et reste auprès d'elle un an par amour mais veut rejoindre Emer sa femme après cette période (112 à 113)

¹⁵¹² ROTH, G., **La Geste de Cûchulainn, Le Héros de l'Ulster...**, datée des environs du début de notre ère ; les pages sont indiquées entre parenthèses dans le tableau. La source littéraire utilisée ici n'est qu'une compilation moderne autour du héros, chaque événement ne peut faire appel à un autre événement pour compléter la tripartie que difficilement, mais la relation reste possible.

¹⁵¹³ Les conducteurs de chars sont-ils des conducteurs de machines de guerre, donc des guerriers, ou des conducteurs de chars de marchandise, donc des commerçants ? La question ne se résout pas facilement, tellement elle est mal posée (elle tente de justifier une idée préconçue) et tout cela ne peut nous assurer de la stabilité de la répartition trifonctionnelle à cet endroit.

¹⁵¹⁴ En effet, le sujet central de la narration est suscité par la différence entre les possessions de Mève et de son mari Aillill : le roi son mari détenait un superbe taureau dont Mève fut jalouse, elle voulut donc trouver de quoi réparer cette différence de richesse, elle trouva le Taureau Brun, mais sa convoitise suscita une guerre durant laquelle se déroulèrent entre autres les événements relatés dans le présent tableau.

	il tue son fils caché Conlach avec sa lance <u>magique</u> Gae Bolg (128)	il tue son fils caché Conlach avec sa <u>lance</u> magique Gae Bolg (128)	il tue <u>son fils caché Conlach</u> ¹⁵¹⁵ avec sa lance magique Gae Bolg (128)
	les trois filles de Catalin apprennent les secrets magiques (134)	les trois filles de Catalin reçoivent chacune une lance merveilleuse forgée en Orient et destinée à tuer un roi (134)	Mère adopte les trois filles de Catalin (134)
	le Druide Cathbad veille sur Cûchulainn pour lui faire oublier le son de la harpe de la Sorcière Marfa (139 à 140)	les filles de Catalin simulent le bruit de la bataille pour tromper Cûchulainn (139)	Cûchulainn reste dans la salle des Festins à Emania avec de la musique et des femmes (138 et 140)
	Cûchulainn doit aller dans la Vallée du Grand Silence avec des druides pour écouter des chants qui le protégeront (140)	Cûchulainn fuit le combat en se réfugiant dans la Vallée du Grand Silence (142)	Cûchulainn va festoyer avec des femmes (dont Niameh) dans la Vallée du Grand Silence (142)
	les druides crient pour étouffer les bruits de la malédiction (146 à 147)	les filles de Catalin simulent le bruit de la bataille pour tromper Cûchulainn (146)	les femmes crient pour étouffer les bruits de la malédiction (146 à 147)
	les filles de Catalin donnent leur lance magique aux ennemis de Cûchulainn, Lugad, Eric et Cûroi (159)	Cûchulainn mène son dernier combat tel un forgeron (157 à 159)	Cûchulainn mène son dernier combat tel un moissonneur, le champ devient rouge du sang des guerriers tués (158 à 159)
Tristan inventeur des arts primitifs ¹⁵¹⁶	il joue de la harpe et chante	il est habile comme Oengus dans les arts des forgerons et des armuriers	il excelle à la chasse, il fut le premier à pêcher à la ligne et à mettre un brachet pour chasser le gibier
Tristan et Yseut chez Thomas de Bretagne ¹⁵¹⁷	Yseut envoie un joueur de vielle pour tenir Tristan informé de son état et le faire venir	Tristan et Kaherdin participent avec brio aux jeux à la cour du roi d'Angleterre : escrime, lutte, sauts, joutes, lancers d'armes, vengeant leur honneur	Tristan et Yseut sont animés d'un amour mutuel

¹⁵¹⁵ Conlach est le fils que Cûchulainn a eu avec Aiffé, qui est revenu à l'âge de sept ans en respectant les trois promesses imposées par son père : ne pas révéler son nom ou son origine, ne pas s'humilier et ne pas refuser un combat quelque soit l'adversaire, voir p. 35. Le problème est que les trois fonctions ne sont pas homogènes dans la nature des symboles.

¹⁵¹⁶ MILIN, G., **Le Roi Marc aux Oreilles de Cheval**, pp. 71 et 72, d'après Marie de France, *Lai du Chèvrefeuille*, vers 112 et 113 ; Gottfried von Strassburg, *Tristan*, vers 3505 à 3684 et Eilhart von Oberg, *Tristrant*, vers 4530 à 4545. L'auteur compare ici Oengus et Tristan. Voir « Oengus » dans ce même tableau, ainsi que les détails sur Tristan dans chacune des sources citées par G. Milin.

¹⁵¹⁷ Thomas, *Tristan et Yseut*, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 129 à 212, (fin du XII^e siècle).

Tristan et Iseut chez Béroul ¹⁵¹⁸	1-37 38-87	Tristan est de souche royale, il est le neveu du roi Marc, Iseut est mariée avec le roi ; Tristan se réconcilie avec le roi, qui lui autorise l'accès à sa chambre ;	Tristan a tué le Morholt ;	Iseut, vierge, aime Tristan ; elle a guéri sa blessure ;
	549-596			
	597-646		l'amour de Tristan et Iseut pourrait conduire à une guerre avec les trois félons ;	
	691-785		Tristan perd du sang d'une ancienne blessure dans la chambre du roi, leur amour est démasqué, suite à un piège ; Gouernal lui apporte des armes ;	
	931-1024	Tristan s'échappe en sautant du haut de la chapelle ;		Yvain le lépreux reçoit Iseut pour la punir, mais la remet à Tristan ; Tristan chasse à l'arc avec Husdent en lui apprenant à ne pas aboyer ;
	1115-1199			
	1524-1668			
	1669-1716 2002-2091	Marc, ayant rejoint les amants dans la forêt, profite de leur sommeil pour échanger son anneau avec celui d'Iseut ;	Gouernal tue l'un des trois félons ; Marc échange son épée avec celle de Tristan ;	
	2092-2179			le breuvage d'amour bu par Tristan et Iseut ne fonctionne plus au bout des trois ans ; Tristan donne à Iseut son chien Husdent ;
	2753-2938	Tristan rend Iseut à Marc, elle lui donne son anneau, Marc lui donne de l'argent ;		
	3080-3124		Marc chasse les trois félons de son royaume (Godoïne, Ganelon et Denoalain) ;	
	3615-3658			Tristan se déguise en mendiant et lépreux, il se poste près du gué ;
	3873-4016		Tristan porte Iseut sur son dos pour traverser le gué ; les trois félons sont expulsés de la cour ;	
	4066-4259 4348-4398	Iseut fait réunir tout le monde pour prêter serment	Tristan tue Denoalain par l'épée et	le contenu du serment est que seuls Marc et Tristan ont été entre ses jambes

¹⁵¹⁸ BEROUL, *Tristan et Iseut*, d'après le manuscrit ms. fr. 2171, f° &-32, Paris, Bibliothèque Nationale, (écrit vers 1150-1190), les chiffres de la colonne adjointe indiquent approximativement les numéros des vers.

			Godôïne avec son arc ¹⁵¹⁹	
Tristan chez Marie de France ¹⁵²⁰	Tristan est mis à l'écart du royaume de Marc à cause d'une dénonciation calomnieuse ; il réintègre la cour ; il sait bien jouer de la harpe, il compose un lai pour préserver les mots de l'oubli	Tristan s'expose à tous les dangers, au péril de sa vie ; les barons sont convoqués à Tintagel et Tristan en profite pour rejoindre le cortège	Tristan aime la reine, il se cache dans la forêt, chez les paysans et les pauvres gens, il transmet un message à la reine en le gravant sur une branche de coudrier	
Tristan dans <i>La Folie de Tristan</i> , Version d'Oxford ¹⁵²¹	Tristan, arrivé blessé en Irlande dans sa barque, essaye de se distraire avec sa harpe, on le fait venir à la cour, la reine le guérit et Tristan lui enseigne quelques lais ; il se vante de savoir bien s'accompagner de la harpe et de la rote en chantant juste ; il aime une reine ; Tristan rappelle les faits à Yseut pour se faire reconnaître : le bannissement par le roi Marc ; la récupération d'Yseut des mains du chevalier d'Irlande grâce à la rote, les réconciliations avec Marc	Tristan a été blessé par Morholt, dont l'épée était empoisonnée ; il l'a tué ; il se vante de savoir chasser les loups, les ours, les sangliers, avec des faucons il prend des chevreuils et daims, avec l'épervier des renards, avec l'émerillon des lièvres et avec le hobereau des chats sauvages ; il manie le bâton pour se battre ; Tristan rappelle les faits à Yseut pour se faire reconnaître : les blessures rouvertes ensanglantant les draps, la capture d'Yseut par le chevalier irlandais et sa harpe, le roi Marc les trouva endormis dans la forêt avec une épée entre eux deux	Tristan aime Yseut ; aucun médecin ne pouvait soigner la blessure de Tristan, sauf la reine d'Irlande, Yseut ; il se vante d'aimer une reine ; Tristan rappelle les faits à Yseut pour se faire reconnaître : leurs rencontres amoureuses clandestines, l'amour du chevalier irlandais pour Yseut, ils se cachaient dans la forêt avec le chien Husdent	

Une édition et une traduction plus précises sont livrées dans **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 3 à 121.

¹⁵¹⁹ Le manuscrit de Bérout s'arrête ici, il n'y est pas fait mention de la harpe, qui, dans d'autres textes, n'apparaît que lorsque Tristan recouvre son droit envers Yseut. Malgré cela, l'auteur de *l'Introduction* à la traduction du texte, que nous utilisons, résume l'histoire de Tristan et Yseut et parle de Tristan en ces termes : « Il (= Tristan) lui (= Yseut) enseigne à jouer de la harpe durant son séjour puis revient à la cour de son oncle. » Cet épisode est placé par Philippe Walter juste après l'arrivée de Tristan en Irlande après sa blessure due au combat contre le Morholt, alors qu'il est soigné par Yseut.

¹⁵²⁰ *Le Lai du chevrefeuille*, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 213 à 216, (fin du XII^e siècle).

¹⁵²¹ *La Folie de Tristan*, version d'Oxford, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, 327 à 372, pp. 225 et 226 ; 503 à 528, pp. 230 et 231 et 715 à 894, pp. 235 à 240 (dernier tiers du XII^e siècle).

Tristant chez Eilhart d'Oberg	sa jeunesse et son éducation ¹⁵²²	Kurnewal lui a appris à jouer de la harpe, chanter avec art, s'exprimer avec distinction, tenir ses promesses, être loyal et courtois, faire preuve de discernement, savoir ce qu'est le bien et l'honneur	Kurnewal lui a appris à jouer avec les autres enfants, maîtriser son corps, lancer les pierres, courir, sauter, pratiquer la lutte, lancer le javelot, manier le bouclier en selle, frapper de l'épée dans les combats	Kurnewal lui a appris à faire preuve de largesse, servir les dames en mettant sa personne et ses biens à leur disposition
	son combat contre Morholt ¹⁵²³	Tristant est le neveu du roi Marck ; Isald est la nièce de Morholt, roi d'Irlande ; on met dans la barque de Tristant sa harpe	Tristant combat seul contre Morholt et le tue, son épée est abîmée durant le combat ; on met dans la barque de Tristant son épée	Tristant souffre d'une blessure empoisonnée que lui a infligée Morholt ; Isald connaît la médecine ; elle soignera Tristant à son arrivée en Irlande
	son combat contre le dragon ¹⁵²⁴	Tristant et ses hommes sont accueillis au château du roi d'Irlande en reconnaissance de la mort du dragon ; la victoire de Tristant contre le dragon lui fait remporter Isald (pour la donner comme épouse à son roi)	il tue le dragon, mais il est fortement brûlé ; son épée, dont il manque un morceau récupéré par Isald suite au combat contre Morholt, le trahit	il est recueilli et soigné par Isald, qui devient sa compagne ; la mère d'Isald donne à Brangene le philtre d'amour

¹⁵²² Eilhart d'Oberg, *Tristant*, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, « Comment Tristant vint au monde, tiré du ventre de sa mère, et quelle éducation il reçut », p. 265, (daté de 1190 au plus tard).

¹⁵²³ *Ibidem*, « Tristan combattit contre Morholt, le second mourut, le premier perdit connaissance » et « Le poison rendit Tristant très malade. Isald lui rendit la santé », pp. 274 à 280.

¹⁵²⁴ *Ibidem*, « Tristant abattit le dragon, mais l'épée ébréchée le trahit », pp. 285 à 294.

Tristan chez Gottfried de Strasbourg	son éducation ¹⁵²⁵	il étudie les sciences et les langues dans les livres, il apprend plus que les autres enfants, il joue de toutes sortes d'instruments de musique à cordes	il apprend à chevaucher en portant le bouclier et la lance, à guider sa monture, la faire sauter, voler ou galoper ; il s'exerce à lutter, courir, sauter, lancer le javelot, chasser avec des chiens et chasser à courre	il est devenu maître en passe-temps courtois, il est beau
	son combat contre Morolt ¹⁵²⁶	Tristan est le neveu du roi Marke ; Isolde est la sœur de Morolt et la femme du roi d'Irlande, Gormon ;	Tristan combat seul contre Morolt et le tue, son épée est abîmée durant le combat	Tristan souffre d'une blessure empoisonnée que lui a infligée Morolt ; Isolde connaît la médecine, sa fille homonyme aussi
	son combat contre le dragon ¹⁵²⁷	Tristan joue de la harpe pour se faire secourir ; il enseigne tous les arts à Isolde (la fille) ; la victoire de Tristan contre le dragon lui fait remporter Isolde (pour la donner comme épouse à son roi)	Tristan tue le dragon ; il doit livrer un duel contre le sénéchal, qui se vante d'avoir tué le dragon ; Isolde (la fille) découvre que l'épée de Tristan est celle qui a tué Morolt ; le duel est évité grâce à la langue prélevée sur le dragon par Tristan et présentée comme preuve devant le roi	Isolde (la mère) soigne Tristan, empoisonné par l'épée de Morolt ; elle et sa fille le soignent après son combat contre le dragon ; Tristan emmène Isolde (la fille) pour qu'elle devienne l'épouse du roi Marke

¹⁵²⁵ Gottfried de Strasbourg, *Tristan et Isolde*, II. « La jeunesse de Tristan », 1. « Enfances », 2043 à 2148, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 416 à 418, (premier tiers du XIII^e siècle).

Pour une numérotation précise des vers : GOTTFRIED VON STRASSBURG, **Tristan**.

¹⁵²⁶ *Ibidem*, III. « Les exploits de Tristan », 2. « Le Combat contre Morolt », 5845 à 7230, pp. 465 à 483.

¹⁵²⁷ *Ibidem*, 7231 à 8225, pp. 483 à 495 et 5. « Le Combat contre le Dragon », 8897 à 11366, pp. 503 à 534.

Tristram chez Frère Robert	son éducation ¹⁵²⁸	on lui enseigne le savoir des livres, les sept arts principaux, toutes sortes de langues et sept sortes d'instruments à cordes ; il n'est pas de plus savant, de plus intelligent ni de plus sage que lui ; son père adoptif l'honore pas toutes sortes de divertissements	il n'est pas de plus vaillant ni de plus doué que lui ; son père lui donne des chevaux excellents	il n'est pas de plus magnanime, de plus généreux ni de plus courtois que lui ; son père lui donne de riches équipements
	son combat contre Mórold ¹⁵²⁹	Tristram est de souche royale ; Ísönd est la fille d'Ísodd, reine d'Irlande ; arrivé chez Ísodd, Tristram se fait connaître par son jeu de harpe	il décide d'attaquer seul Mórold ; il laisse un éclat de son épée dans le crâne de Mórold	Mórold blesse Tristram et sa blessure est empoisonnée ; Ísodd connaît la médecine et soigne Tristram
	son combat contre le dragon ¹⁵³⁰	la victoire de Tristram sur le dragon lui fait remporter Ísönd (pour la donner comme épouse à Markis)	Tristram tue le dragon ; le sénéchal revendique aussi la victoire et s'oppose à Tristram en duel ; Tristram est reconnu grâce à l'éclat de son épée perdu lors de son combat avec Mórold	Tristram est empoisonné par la langue du dragon qu'il garde come preuve de sa victoire ; Ísodd et Ísönd ramènent Tristram et le soignent après son combat avec le dragon

¹⁵²⁸ Frère Robert, *La Saga de Tristram et d'Ísönd*, XVII, « Education de Tristram », in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, p. 799, (composée au début du XIII^e siècle).

¹⁵²⁹ *Ibidem*, XXVI à XXX, pp. 815 à 825.

¹⁵³⁰ *Ibidem*, XXXVI à XLV, pp. 833 à 847.

<i>Sire Tristrem</i>	son éducation ¹⁵³¹	Rohand le fidèle lui enseigne tous les genres de chants	Rohand le fidèle lui enseigne les jeux des différentes nations	Rohand le fidèle lui enseigne les us et coutumes d’hier et d’aujourd’hui ; Tristrem va à la chasse et est un très bon veneur
	son combat contre Moraunt ¹⁵³²	il tue Moraunt, qui est le frère de la reine d’Irlande ; puisqu’il a libéré le pays, il deviendra roi après Mark	il tue Moraunt et laisse un fragment brillant de son épée dans sa cervelle ; il est blessé et empoisonné durant le combat	il libère le pays du tribut exigé par Moraunt ; personne ne peut soigner sa blessure, excepté la reine d’Irlande à Dublin
	son combat contre le dragon ¹⁵³³	Tristrem promet à Ysonde de l’emmener auprès du roi Mark pour l’épouser et sauve ainsi sa peau	Tristrem attaque le dragon comme un lion ; le sénéchal revendique la victoire, il devra s’opposer en duel avec Tristrem, mais abandonnera ; Ysonde découvre que le tueur du dragon est Tristrem, le tueur de Moraunt, son oncle, par le fragment de l’épée	Ysonde est la récompense pour qui tuera le dragon ; Tristrem met la langue du dragon, prise comme preuve de l’exploit, dans sa chausse, il en est empoisonné ; Ysonde et sa mère soignent Tristrem après le combat
Tristan et Yseut chez Gerbert de Montreuil ¹⁵³⁴		Tristan joue de la vielle et du flageolet (il joue alors le « Lai du Chèvrefeuille », composé avec Yseut)	Tristan se bat contre les meilleurs joueurs, c’est un bon chasseur ; il se fait prendre comme guetteur par le roi Marc	Tristan aime Yseut
La troupe de Tristan chez le roi Marc de Cornouailles ¹⁵³⁵		la démonstration des compétences prend l’allure d’une démonstration musicale ; la démonstration musicale est tout à fait concluante ;	il promet en échange un grand service : protéger la population et les tours en cas de besoin ; les chevaliers disent n’avoir jamais entendu si douce musique	Tristan demande de quoi être logé et de l’argent ; le roi accepte de garder les membres de la troupe de Tristan

¹⁵³¹ *Sire Tristrem*, 276 à 451, extrait, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, Poème traduit du moyen anglais, p. 926, (composé vers le début du XIV^e siècle).

¹⁵³² *Ibidem*, 771 à 1254, pp. 934 à 938.

¹⁵³³ *Ibidem*, 1442 à 1804, pp. 940 à 945.

¹⁵³⁴ Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval, Tristan Méneestrel*, in : **Tristan et Yseut, Les Premières Versions Européennes**, pp. 975 à 1010, (composé entre 1226 et 1230).

¹⁵³⁵ *Ibidem*, 3900 à 3919, p. 988.

Tristan et Iseut ¹⁵³⁶	1	Tristan est de souche royale, il est élevé à la cour de son oncle Rohalt, il ramena la princesse d'Irlande à sa cour ;	Tristan naquit dans un contexte de guerres, il est éduqué au combat par le sage Gorvenal, il tua le Chevalier de la mer, se défit du dragon, conquiert la princesse d'Irlande ;	Tristan est né de Blanche fleur, l'aubépine juste éclore quand elle quitta la terre, il ramena la princesse d'Irlande à la cour de son oncle ;
	3	il apprend à imiter les sons de la nature, à chanter, composer et jouer de la harpe et de la rote avec Gorvenal, Tristan déteste le mensonge, a le cœur droit et aide les pauvres ;	il apprend à manier les armes, il apprend la hardiesse ;	il apprend les secrets de la terre avec les femmes ;
	4	<u>il joue de la harpe devant le roi Marc en Cornouailles pour apaiser ses angoisses ;</u>		il joue de la harpe devant le roi Marc en Cornouailles <u>pour apaiser ses angoisses ;</u>
	5		le roi Marc fait Tristan chevalier, il combat et tue Rivalen ;	
	7	Tristan calme sa propre douleur <u>en jouant de la harpe ;</u>		Tristan <u>calme sa propre douleur</u> en jouant de la harpe ;
	8	Tristan joue de sa harpe divine pour Iseut et lui enseigne son art (11 et 12) ;	Iseut est la nièce de Morholt, tué par Tristan (11) ;	Iseut est belle, elle accueille et guérit Tristan (8) ;
	9	Tristan est roi de Loonais (12) ; il aurait tué le Morholt par magie ¹⁵³⁷ ;	il aurait <u>tué le Morholt</u> par magie (9) ;	
	12			Tristan déclare publiquement qu'Iseut sera l'épouse du roi Marc ;
	13			Tristan et Iseut boivent suite à l'erreur de Brangien le boire amoureux ;
	14			Marc épouse Iseut, mais Tristan et Iseut restent de jeunes amoureux, Brangien remplace Iseut dans le lit de nocces ;
	15		Iseut ordonne la mort de Brangien, cet ordre ne sera pas exécuté ;	
	16	Un baron irlandais arrive chez Marc et joue de la harpe, plus loin, Tristan joue de la rote pour Iseut ;	Un baron irlandais veut combattre contre Marc mais abandonne ;	Un baron irlandais demande Iseut en salaire de sa musique, car l'Irlande ne connaît plus la joie ni le soleil sans elle, il l'enlève puis la confie à Tristan qui joue de la rote et ramène Iseut le lendemain au château de Marc ;

¹⁵³⁶ **Le Mythe de Tristan et Iseut**, le chiffre de la colonne adjointe indique le numéro du chapitre. L'adaptation moderne de Michel Cazenave que nous utilisons est basée sur des manuscrits des XII^e et XIII^e siècles.

¹⁵³⁷ Ce sont les propos des barons et des comtes à la cour du roi Marc au sujet de Tristan.

¹⁵³⁸ Déduction de « Deux feux blêmes y dansent sur les tombes du cimetière... », pp. 178 et 179.

	17			Kariado surprend Tristan et Iseut nus dans le même lit et les dénonce à Marc ;
	18		Marc demande au nain Frocin de trouver un moyen de démasquer le secret de Tristan et Iseut par une blessure ;	
	19		Arthur, Lancelot, Gauvain, Keu et Mador de la Porte rendent vaine cette tentative ;	
	20		Marc oblige Tristan à quitter son royaume ;	
	21			Tristan et Iseut se retrouvent dans le verger du château ;
	22		Tristan demande à récupérer ses armes laissées chez Marc ;	Marc espionne Tristan et Iseut, il ne peut rester invisible et échoue dans sa tentative de prouver leur culpabilité ;
	23		Marc autorise Tristan à revenir dans son royaume ;	Iseut ment à Marc au sujet de la rencontre dans le verger, il la croit ;
	24		Marc demande au nain de fomenter un nouveau piège pour déjouer Tristan ;	Marc, poussé par les barrons, soupçonne à nouveau Tristan et Iseut d'entretenir une relation ;
	25		Tristan perd du sang d'une ancienne blessure : c'est la preuve qu'il est passé par le lit d'Iseut peu auparavant, le roi Marc le fait prisonnier ;	Tristan et Iseut se retrouvent dans la nuit ;
	26	Tristan s'échappe de la garde qui le mène au bûcher en passant par une église ;	Gorvenal rejoint Tristan dans sa fuite et lui rapporte son épée ;	Tristan et Gorvenal tentent à deux de rejoindre Iseut pour la sauver ;
	27		<u>Ivain le lépreux prend Iseut pour lui infliger un supplice bien pire que le bûcher ;</u>	Ivain le lépreux <u>prend Iseut</u> pour lui infliger un supplice bien pire que le bûcher ; Tristan retrouve Iseut et l'enlève à Ivain avant qu'ils n'arrivent à la tourbière des lépreux ;
	30			Husdent, le chien de Tristan, est libéré par Marc, il retrouve Tristan au Morois ;
	31		Gorvenal tue Guénelon, l'un des trois ennemis directs de Tristan ;	
	32		Tristan <u>a inventé un arc d'aubour</u> qui lui sert pour chasser le daim ;	Tristan a inventé un arc d'aubour <u>qui lui sert pour chasser le daim</u> ;
	33	le roi Marc échange son anneau avec celui d'Iseut endormie ;	le roi Marc retrouve Tristan et Iseut endormis, l'épée de Tristan est posée	Tristan et Iseut doivent fuir le Morois, même si les bêtes des bois ont été leurs

			entre eux deux et empêche Marc de les tuer dignement, il la prend et met la sienne à sa place ;	compagnes ;
34	l'amour de Tristan et Iseut devient coupable ;			au bout de trois ans, le philtre d'amour cesse d'agir ;
35	Tristan et Iseut se rendent chez frère Ogrin, qui les absout et conseille à Iseut de se remettre à Marc, Iseut donne son anneau d'or et de jaspé à Tristan ;		le roi Marc fait abattre les deux autres barons ennemis de Tristan ¹⁵³⁸ ;	Tristan sait parler aux oiseaux, il donne son chien à Iseut qui rejoint Marc ;
36	Iseut est à nouveau à la cour du roi Marc ; Godoïne et Denoalen poussent Marc à obliger Iseut de prêter serment sur sa fidélité au roi par le Dieu tout-puissant ;		les barons détestent toujours Iseut ; Godoïne et Denoalen sont expulsés du royaume de Marc ;	la lumière revient au royaume de Marc et la terre chante Dieu ;
37	Iseut n'accepte de faire le serment qu'en présence d'Arthur, de sa suite, de Gauvain, de Perceval et de Lancelot ;			
38				Iseut demande à Tristan de se présenter près du lieu du serment déguisé en lépreux ;
39			Iseut impose à Tristan déguisé en lépreux de la faire traverser une tourbière ;	il s'y présente avec cliquettes et crécelles ;
40	toutes les reliques du royaume sont rassemblées pour le serment d'Iseut ;			
42			Tristan tue les deux félons Godoïne et Denoalen sur la route qui mène à la chambre d'Iseut ;	Tristan et Iseut se retrouvent dans la chambre d'Iseut ;
43			Tristan devient un mercenaire vagabond ;	ils se quittent à nouveau ;
44			il aide Hoël, duc de Carhaix à se défaire de ses assaillants ;	
45	Iseut aux Mains Blanches est la fille du duc Hoël ;			Tristan se marie avec une autre Iseut, Iseut aux Mains Blanches ;
46				Iseut apprend le mariage de Tristan avec Iseut aux Mains Blanches ;
47				Tristan raconte la vérité à Kaherdin, le frère d'Iseut aux Mains Blanches ;
48				Tristan tente de retrouver Iseut, elle s'aperçoit de présence grâce aux oiseaux

	49		un soldat démasque Tristan et Kaherdin grâce au sanglier, l'emblème de son bouclier ;	et l'invite à l'accompagner au château ; Brangien empêche Tristan de revoir Iseut à cause de la lâcheté de Kaherdin, son amant ;
	50			Tristan peut revoir Iseut avant de retourner à Carhaix ;
	51	déguisé, à la cour de Marc et devant le roi hilare, Tristan raconte toute la vérité sur lui et Iseut, il dit jouer de la rote ;	Tristan dit savoir sauter des falaises et se servir d'un arc contre ses ennemis ;	il dit savoir chanter comme une mésange, un rossignol, Iseut ne le reconnaît pas et s'en va, enragée ;
	52			Iseut ne reconnaît Tristan qu'avec l'aide de son chien Husdent ;
	53	Tristan, mourant, demande à Kaherdin de chercher Iseut et lui prête l'anneau en or ;	Tristan combat en Bretagne et se fait empoisonner par son adversaire	Iseut aux Mains Blanches soigne Tristan mais découvre son secret ;
	54			Iseut vient veiller Tristan mais un orage puis un manque de vent l'empêchent d'aborder la côte ;
	55	Iseut aux Blanches Mains trompe Tristan en lui disant que le drapeau est noir, Tristan meurt de désespoir		un vent se lève et ramène Iseut vers Carhaix, la nef de Kaherdin porte un drapeau blanc annonçant le retour d'Iseut, Iseut arrive, apprend la mort de Tristan, le rejoint et meurt également

<p>Merlin chez les Celtes Bretons¹⁵³⁹</p>	<p>il était roi et prophète, il dirigeait légalement le peuple des Demetae et chantait l'avenir pour les chefs ;</p> <p>sa sœur Gwendydd lui envoie un serviteur jouant de la cithare qui le calme et le ramène à la cour de Rydderch son beau-frère qui est obligé de l'enchaîner pour le maintenir calme ;</p> <p>les capacités de voyance de Merlin sont testées et libéré, il retourne dans la forêt ;</p> <p>il a le droit de vivre en forêt près de sa sœur, pouvant faire de l'astronomie et des prophéties qui sont consignées par 70 scribes puis il retrouve Taliesin ;</p> <p>il est <i>rex</i></p>	<p>il prit part au combat avec Peredur et Rodarcus contre Gwynedd, chef des Venedotiens, mais suite à la perte de trois frères du chef, il abandonna la troupe guerrière ;</p> <p>il brise le crâne du nouveau fiancé de sa femme avec une corne de cerf ;</p> <p>il est encore fait prisonnier par Rydderch ;</p> <p>il est chef de guerre</p>	<p>il s'enfuit après la bataille dans la forêt et y vit comme une bête sauvage ;</p> <p>il apprend dans les astres que sa femme va se remarier et retourne en ville avec un grand troupeau de cerfs et de daims ;</p> <p>il vient au mariage de Gwendolena à la tête d'un troupeau d'herbivores</p>
--	--	---	---

¹⁵³⁹ MARKALE, J., *L'Épopée Celtique en Bretagne*, pp. 115 à 121. Ces trois dernières occurrences se trouvent toutes dans le cycle de l'histoire de Merlin.

<p>Merlin¹⁵⁴⁰</p>	<p>Merlin le Breton est roi des Démètes et devin chanteur (20) ;</p> <p>un messager de Rodarchus (le mari de Ganieda, la sœur de Merlin) joue de la lyre et chante, il parvient ainsi à approcher Merlin et à calmer sa folie (165-214) ; de retour à la cour de Rodarchus, on joue à nouveau de la cithare pour calmer Merlin (225) ;</p> <p>il prophétise la mort par pendaison (295-350 et 395-415)¹⁵⁴¹</p> <p>il demande à Gwendolene de lui faire construire une maison d'observation des étoiles pour la prophétie (550-580)</p>	<p>il accompagne Pérédur (chef des Vénètes) Rodarchus (roi des Cumbres) au combat contre Guannolé (roi d'Ecosse) (30) ;</p> <p>trois frères de Pérédur meurent au combat et Merlin s'en attriste, il jeûne pendant trois jours (35-70) ;</p> <p>il prophétise la mort par brisure du cou (295-350 et 395-415) ;</p> <p>il prend un bois du cerf qu'il montait pour tuer le nouveau mari de Gwendolene mais se fait capturer (465-480)</p>	<p>il se réfugie seul dans la forêt, mange de l'herbe, des racines, des plantes, des fruits et des mûres, il court avec les animaux, il devient homme des bois (70-85) ;</p> <p>Rodarchus fait enchaîner Merlin pour ne pas qu'il s'enfuît, celui-ci désire avant tout la forêt de Calédonie avec ses richesses naturelles que les cadeaux de Rodarchus (220-250) ;</p> <p>il prophétise la mort par noyade (295-350 et 395-415) ;</p> <p>il se rend au second mariage de Gwendolene avec un troupeau d'animaux sauvages (415-465)</p>
<p>L'Ile d'Avallon ou des Pommiers chez les Celtes Bretons¹⁵⁴²</p>	<p>neuf sœurs gouvernent par une douce loi, Morgane en est la plus puissante, elle enseigne les mathématiques à ses sœurs, Thiton se distingue à la cithare</p>	<p>l'île est le refuge du roi Arthur, blessé à la bataille de Camblan</p>	<p>toute végétation y est naturelle et il n'est pas nécessaire aux habitants de la cultiver, les moissons sont riches, pommes et raisins couvrent les forêts, on y vit plus de cent ans, Morgane, qui surpasse ses sœurs en beauté, y enseigne l'art des plantes et de la guérison, c'est elle qui soigna Arthur</p>

¹⁵⁴⁰ **Vie de Merlin, Attribuée à Geoffroy de Monmouth...** (texte latin rédigé en 1148) et traduction en français dans : MONMOUTH, G. de, **La Vie de Merlin**, d'où est tirée une numérotation allant de cinq en cinq sans que cela ne nuise à la précision.

¹⁵⁴¹ Déjà signalé par SERGENT, B., « Merlin et Zarathustra », p. 45.

¹⁵⁴² **Vie de Merlin...**, 908 à 940.

Merlin dans le <i>Livre du Graal</i> ¹⁵⁴³	enfant, il a l'intelligence et la mémoire d'un équipède (démon), il connaît le passé (actions et paroles) (34) et l'avenir (35) ; il dicte à Blaise le récit sur Joseph d'Armathie (39) ; il est l'homme le plus sage de la terre (70 et 77) ; il prophétise la mort par pendaison (104 et 107)	il prophétise la mort par brisure de nuque (103 et 107) ; il supervise la bataille de Salesbières (aux côtés d'Uter et de Pandagron contre les Saxons) (111 à 117)	il vit parmi les bêtes sauvages (84 à 86) ; il prophétise la mort par noyade (107)
Høtherus dans la <i>Geste des Danois</i> ¹⁵⁴⁴	il joue de la harpe, de la lyre, du sistre, du luth et des instruments à cordes, il crée des émotions et ne laisse pas indifférent par sa musique	il est robuste, sait nager, tirer à l'arc, pratiquer la lutte et est habile dans ces sports ; il a une force naturelle faisant de lui un champion	il est bien avancé pour son âge et a beaucoup de richesses personnelles ; Nanna, fille de Gevarus est amoureuse de lui
Høtherus et Balderus dans la <i>Geste des Danois</i> ¹⁵⁴⁵	Høtherus rencontre les vierges de la forêt (des nymphes) qui lui révèlent le projet de Balderus	Balderus veut tuer Høtherus pour satisfaire son amour pour Nanna ; Høtherus est à la chasse ; les vierges de la forêt peuvent décider de l'issue d'un combat	Balderus tombe amoureux de Nanna ; Høtherus est à la chasse ¹⁵⁴⁶
Høtherus s'empare de l'épée et du bracelet magiques ¹⁵⁴⁷	Høtherus prend les objets magiques à Mimingus	Gevarus enseigne comment se défaire de Balderus, dont le corps est d'une solidité surnaturelle : par l'épée de Mimingus (assurant le succès à la guerre)	Høtherus demande la main de Nanna à Gevarus ; le bracelet de Mimingus lui donnera la fortune matérielle

¹⁵⁴³ *Merlin*, in : **Le Livre du Graal...**, pp. 569 à 805, la compilation du **Livre du Graal** a été réalisée entre 1225 et 1230. Le chiffre entre parenthèses indique le paragraphe.

¹⁵⁴⁴ SAXO GRAMMATICUS, **La Geste des Danois...**, pp. 99 et 100, Livre Troisième, chapitre II, § 1 et 2. Le texte original et perdu daterait de la fin du XII^e siècle et a été rédigé en latin. Une étude comparant Balderus, Høtherus et d'autres héros hindous a été livrée par HILTEBEITEL, A., « The "Mahābhārata" and Hindu Eschatology ».

¹⁵⁴⁵ SAXO GRAMMATICUS, **La Geste des Danois...**, p. 100, Livre Troisième, chapitre II, § 3 et 4.

¹⁵⁴⁶ La mention « Høtherus est à la chasse » peut être relative aux deuxième et troisième fonctions, puisqu'elle fait usage d'armes et qu'elle concerne la nourriture.

¹⁵⁴⁷ SAXO GRAMMATICUS, **La Geste des Danois...**, p. 101, Livre Troisième, chapitre II, § 5.

Høtherus combat contre Thor et Balderus ¹⁵⁴⁸	Høtherus devient roi du Danemark à l'issue de la bataille et assujetti les Suédois	il combat et gagne contre Thor en coupant le manche de son gourdin ravageur ; il se sert des objets magiques pour mener la bataille ; les soldats ralliés à la cause de Høtherus se chargent de couler la flotte ennemie ; Balderus s'enfuit	Høtherus épouse Nanna
Høtherus combat contre Balderus ¹⁵⁴⁹	Høtherus rencontre les trois nymphes ; il leur prouve son statut de citharède en jouant sur une lyre qu'on lui présente	Høtherus reçoit la nourriture habituellement réservée à Balderus et qui augmente les forces physiques, pour Baldeurs elles rajoutent le poison de trois serpents ; Høtherus perce le flanc de Balderus, qui mourra trois jours plus tard	les trois nymphes préparent la nourriture pour Høtherus et pour Balderus
Starcatherus critique Hatherus ¹⁵⁵⁰	sa place est parmi les serviteurs ; il fuit la lumière	Hatherus tente de s'emparer de l'épée de Starcatherus ; il n'a jamais le courage de prendre les armes pour verser le sang sur le champ de bataille	Hatherus est un bouvier qui garde un troupeau et surveille des bêtes dans les champs en jouant du chalumeau ; sa place est près de la marmite graisseuse et près de l'âtre ; il est esclave de sa tente ; il est moins qu'un chiot léchant les déchets et les pelures

¹⁵⁴⁸ *Ibidem*, pp. 104 et 105, §§ 10 à 12.

¹⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 109, chapitre III, §§ 6 et 7. Høtherus mourra au combat à la fin du chapitre IV.

¹⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 351, livre huitième, chapitre VIII, § 8.

<p>Volker dans la <i>Chanson des Nibelungen</i>¹⁵⁵¹</p>	<p>Volker le hardi est un joueur de vielle, seigneur de noble naissance, lui et ses hommes sont habillés comme des rois (XXIV) ; il exprime ses pensées avec art (XXV) ;</p> <p>il joue de la vielle et chante devant Gotelinde, la femme du margrave Ruedeger (XXVII)</p>	<p>il supporte Hagen (XXV) ; il est guerrier, il conduit la troupe, son armure est de couleur éclatante, il a un fanion rouge à la hampe de sa lance (XXVI) ;</p> <p>il accompagne Hagen pour des faits d'armes ; Kriemhild pense qu'il est plus fort que Hagen, déjà très réputé ; Volker a une longue épée, nommée aussi archet (XXIX) ; il menace de son épée (son archet) les Huns, héros de Kriemhild, puis endort les plus soucieux parmi eux avec le jeu de sa vielle (XXX) ; il est l'initiateur d'un behourd (championnat sportif et guerrier) (XXXI) ; il fait résonner son archet et tire de sa vielle des accents sauvages, lui et Hagen sont en fureur ; il va porter secours à Dancwart, frère de Hagen : il traverse toute une salle en jouant de la vielle (= de son épée) ; il se bat comme un sanglier sauvage, ses coups d'archet</p>	<p>tout au long de la troisième partie de la chanson (XXIII à XXXIX), le but, pour Kriemhild, est de se venger et de savoir où est le trésor des Nibelungen ; Volker le sait mais ne le dira pas avant de mourir ;</p> <p>il connaît les chemins et les routes (XXVI) ;</p> <p>il tient des propos plaisants à destination des femmes et flatte la fille de Ruedeger, le margrave de Pöchlarn (XXVII) ;</p>
--	--	--	---

¹⁵⁵¹ **La Chanson des Nibelungen, La Plainte**, traduit du moyen-haut-allemand par Danielle Buschinger et Jean-Marc Pastré, textes de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle. Les chiffres romains entre parenthèses indiquent l'aventure dans laquelle l'événement cité dans le tableau est conté.

		<p>sont rouges, ses mélodies <u>tuent</u>, les crins de son archet sont <u>frottés à la colophane rouge</u> (XXXIII) ;</p> <p>avec vaillance, il effraie et repousse les Huns en lançant des javelots (XXXIV) ;</p> <p>il se défend contre Iring en lui brisant son bouclier, il tue le landgrave Imfrid (XXXV) ;</p> <p>Wolfhart promet de détruire la vielle de Volker mais Volker tue Wolfhart, mais Hildebrand, un guerrier de Dietrich, tue Volker par vengeance (XXXVIII)</p>	<p>Hagen dit à Gunther, le roi des Burgondes, que Volker mérite l'or et l'argent royal (XXXIII)</p>
<p>Gunnar dans l'<i>Edda</i> de Snorri Sturlusson¹⁵⁵²</p>	<p>Gunnar, dans la fosse aux serpents, joue de la harpe avec ses orteils pour charmer les reptiles</p>	<p>avec Hogni, il doit combattre contre Atli, fils de Budli et frère de Brynhild, il sera fait prisonnier dans une fosse</p>	<p>Atli avait caché l'or de l'héritage de Fafnir dans le Rhin</p>
<p>Gunnar dans l'<i>Edda</i> Poétique¹⁵⁵³</p>	<p>Gunnar est un roi, il joue sur la harpe que Gudrún lui aurait donnée</p>	<p>Gunnar combat contre des guerriers qui le prennent comme prisonnier dans une fosse</p>	<p>Gunnar réussit à préserver sa richesse</p>
<p>Gunnar dans l'<i>Edda</i> Poétique¹⁵⁵⁴</p>	<p>Gunnar joue de la harpe avec ses orteils et invoque l'aide de la puissante</p>	<p>les poutres cassent, les nobles meurent</p>	<p>les femmes pleurent, les hommes sanglotent</p>
<p>Egghér dans l'<i>Edda</i> Poétique¹⁵⁵⁵</p>	<p>Egghér joue de la harpe</p>	<p>il est le gardien de la sorcière, son nom signifie « le gardien de l'épée » ; un coq, dont le nom signifie « guetteur », chante à côté de lui, tout comme un autre coq chante au séjour des morts sous terre</p>	<p>il est « berger, bouvier »</p>
<p>Hugleik¹⁵⁵⁶</p>	<p>il gouverna tranquillement le pays ; sa suite comprenait des jongleurs (<i>leikarar</i>), des joueurs de harpe (<i>harparar</i>), de gigue (<i>gígjarar</i>) et de viole (<i>fiðlarar</i>), des sorciers (<i>seiðmenn</i>) et des magiciens</p>	<p>il n'était pas un homme de guerre ; il fut tué par Haki (un roi de la mer aidé par douze champions et par Starkad le Vieux) lors d'une bataille</p>	<p>il était très riche et avide de biens ; il était soutenu par les frères Svipdag et Geigad lors de la bataille¹⁵⁵⁷</p>

¹⁵⁵² SNORRI STURLUSON, *L'Edda, Récits de Mythologie Nordique*, pp. 124 et 125, 6^{ème} chapitre de l'*Art Poétique*, « Skaldskaparmal » (première moitié du XIII^e siècle). Voir aussi *L'Edda Poétique*, p. 364, strophes 28 à 30 de la *Lamentation d'Oddrún*, « Oddrúnargrátr ».

¹⁵⁵³ *L'Edda Poétique*, p. 373, strophes 34 du *Chant d'Atli*, « Atlakvida ».

¹⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 390, strophes 66 à 67 des *Dits Groenlandais d'Atli*, « Atlamál ».

¹⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 543, strophes 42 et 43 de la *Prédiction de la Prophétesse*, « Völva ».

¹⁵⁵⁶ SNORRI STURLUSON, *Histoire des Rois de Norvège... Histoire des Ynglingar*, Vingt-deuxième chapitre, rédigée vers 1230. Cette notice est la seule qui contient la mention d'un instrument de musique à cordes dans la première partie de l'*Histoire des Rois de Norvège...*

¹⁵⁵⁷ Nous mentionnons ces deux frères au cas où ils pourraient être comparés aux Açvin ou aux Dioscures. La suite du texte donne : « Le roi Haki franchit alors le rempart de boucliers qui protégeait le roi Hugleik et le tua ainsi que ses deux fils. ».

Mördr la Viole dans les sagas islandaises ¹⁵⁵⁸	musicien, connaisseur des lois, puissant chef	contexte de batailles, trahisons, pillages et combats	il a une fille belle, courtoise et accomplie ; contexte de recherche de richesses et de terres fertiles
Taliesin chez les Celtes Bretons ¹⁵⁵⁹	il est <u>barde</u> de la nature, il a été l'instructeur de Heli et de Henoch, il le restera sur le monde entier jusqu'au jugement, il a été à la cour des Danois avant la naissance d'Odin, il était avec son roi dans la mangeoire de l'Anesse, il a été barde avec sa harpe auprès du roi du Danemark et pour les légions (ou Lleon) de Norvège ; il a étudié la sagesse à l'ermitage de Gildas, la météorologie et l'Ile d'Avallon	il a été le gardien de l'ouvrage de la Tour de Nimrod, il a été dans la Citadelle d'Arianrod, il a contemplé la destruction de Sodome et de Gomorrhe, il a été dans les chaînes un an et un jour à la cour de Cynvelyn ; il délivre son chef Elffin détenu par le roi Maelgwn	il est barde <u>de la nature</u> , nul ne sait si son corps est animal ou poisson
Soslan ¹⁵⁶⁰	Soslan joue de la <i>fændyr</i> à deux cordes, qu'il a trouvé dans le château des sept géants, avec cet instrument, il charme les bêtes sauvages, les oiseaux, les murs du château des sept géants et les montagnes ; pour constituer sa dote, il utilise un anneau magique livré par Satana pour construire un château de fer noir	il porte une épée et un arc, c'est un combattant, il se bat contre les sept géants ; la dot comprend les quatre feuilles de l'arbre Aza qu'il faut aller chercher au Pays des Morts par la force	il chasse un cerf au poil d'or ; il trouve Atsyruhs et désire se marier avec elle ; la dot comprend trois cent bêtes qu'il doit attirer en jouant d'un chalumeau que lui a donné Æfsati

¹⁵⁵⁸ **Sagas Islandaises**, *Saga de Njáll le Brûlé*, « Brennu-Njáls Saga », chapitre premier, p. 1203.

¹⁵⁵⁹ **Les Quatre Branches du Mabinogi...**, *Histoire de Taliesin*, pp. 346 et 347 (milieu du XI^e siècle pour les *Mabinogion*, première attestation au XVI^e siècle pour l'*Histoire de Taliesin*). Voir aussi REES, A. et B., **Celtic Heritage...**, pp. 230 et 231. MARKALE, J., le signale également dans **L'Épopée Celtique en Bretagne**, pp. 105 à 107 et 119 à 121, d'après un Manuscrit de William Harris de Môn (1758) conservé à la Library of Welsh School de Londres. Édité dans la *Myvyrian Archaeology of Wales* (1, 17).

¹⁵⁶⁰ DUMEZIL, G., **Le Livre des Héros...**, pp. 116 à 134, « Soslan au Pays des Morts ». Les Nartes habitent le Caucase, leur tradition orale a été fortement influencée par le christianisme. Voir aussi **Romans de Scythie et d'alentour**, pp. 134 à 137 et SPERBER, D. et SMITH, P., « Mythologiques de Georges Dumézil », pp. 567 à 569. Les « trois péchés du guerrier » sont décelables aussi chez Soslan : **Le Roman des Jumeaux...**, p. 264, esquisse 94 « Les trois malheurs de la fille d'Agamemnon », d'après la dernière édition de **Heur et Malheur du Guerrier...** ; VIELLE, C., **Le Mytho-Cycle Héroïque dans l'Aire Indo-Européenne...**, p. 172.

Batradz ¹⁵⁶¹	Batradz joue de la <i>fændyr</i> pour tuer son ennui	Kurdalægion, le forgeron, prépare le fourneau pour tremper Batradz afin de le fortifier	le charbon adapté à la trempe doit être fait à partir de serpents-dragons, Batradz est jeté dans la mer pour refroidir, l'eau s'évapore puis revient, les poissons manquent de périr mais se raniment et peuvent à nouveau nager
Siegfried dans l' <i>Anneau du Nibelung</i> ¹⁵⁶²	Siegfried essaye de comprendre le langage des oiseaux et de l'imiter en soufflant dans un roseau, grâce au sang de Fafner, il y parviendra et un oiseau lui dira son avenir ; les trois oiseaux ont fait une prédiction au sujet de Siegfried ; Hagen lui fait boire une boisson qui <u>annule l'effet du philtre d'oubli</u> et Siegfried se souvient de sa première rencontre avec Brünnhilde, <u>fille de Wotan</u> , puis il meurt	n'arrivant pas à imiter le chant des oiseaux, il souffle dans son cor (son olifant) et réveille le monstre Fafner avant de l'abattre ; les trois oiseaux ont prédit la mort de Siegfried, il sera tué par Hagen ; Siegfried a appris à forger le métal avec Mime et répare Notung, le glaive magique avec lequel il tuera Fafner ; il s'empare de l'anneau et du heaume et tue Mime, le Nibelung qui l'a élevé ; Hagen lui fait boire une boisson qui annule l'effet du philtre d'oubli et Siegfried se souvient de sa première rencontre avec Brünnhilde, fille de Wotan, <u>puis Hagen le tue</u>	les vassaux, Gunther, Hagen et Siegfried partagent un repas avec le gibier qu'ils ont abattu, Siegfried n'apporte rien car il n'a rencontré que les trois filles du Rhin ou trois oiseaux sauvages, qui lui ont prédit sa mort dans la journée, il sera tué après avoir avoué qu'il était en possession du trésor des Nibelungen ; Hagen lui fait boire une boisson qui annule l'effet du philtre d'oubli et <u>Siegfried se souvient de sa première rencontre avec Brünnhilde, fille de Wotan, puis il meurt</u>
Les fils de Lémek dans la Genèse, 4, 19 à 22 ¹⁵⁶³	Youbal, fils d'Ada, père de tous ceux qui jouent de la lyre et du chalumeau אָבִי כָּל־תַּפְּשׁ כְּנֹר וְעוּבָב	Tubal-Caïn, fils de Tsilla et frère de Naama, forge tous les outils de bronze et de fer לִטֵּשׁ כָּל־חַרְשׁ נְחֹשֶׁת וּבְרִזָּל	Yabal, fils d'Ada, père de ceux qui habitent dans des tentes et ont des troupeaux אָבִי יִשָּׁב אֹהֶל וּמִקֵּנָה
Les fils de Lémek dans le Commentaire rabbinique de la Genèse ¹⁵⁶⁴	Youbal, joue de l'orgue et de la flûte	Tubal-Caïn a perfectionné le meurtre de Caïn en forgeant l'outil ; Naamah, sa sœur, jouait du tambourin pour les idoles	Yabal, provoque Dieu en secret

¹⁵⁶¹ DUMEZIL, G., *Le Livre des Héros...*, pp. 188 et 189, « Batradz trempe son corps d'acier ». Voir aussi *Mythe et Epopée...*, I, pp. 486 à 490 ; SPERBER, D. et SMITH, P., « Mythologiques de Georges Dumézil », pp. 562 à 569 et l'analyse de certaines variantes (ne mentionnant pas la *fændyr*) dans *La Courtisane et les Seigneurs Colorés...*, pp. 107 à 113, esquisse 36 « Les biens propres des familles nartes ». La mort de Batradz revêt des aspects trifonctionnels comparables à ceux d'Héraclès, voir la note p. 79 dans *L'Oubli de l'homme...*

¹⁵⁶² WAGNER, R., *Siegfried*, Acte II, Scène 2 (pp. 173 à 177) pour la tentative d'imitation du chant des oiseaux par Siegfried avec un pipeau et *Crépuscule des Dieux, Götterdämmerung*, Acte III, Scène 2 (pp. 253 à 271). La création de la Tétralogie eut lieu à Bayreuth en août 1876.

¹⁵⁶³ Les termes en français des citations bibliques sont repris de la Nouvelle Bible Segond.

¹⁵⁶⁴ *Genesis Rabbah, The Judaic Commentary to the Book of Genesis...*, par J. Neusner, Parashah XXIII: III, Genesis 4: 17-26, pp. 256 et 257.

Les fils de Lémek dans les légendes juives ¹⁵⁶⁵	Youbal inventa la musique pour jouer dans les temples aux idoles	Tubal-Caïn fournit les instruments permettant de mener des guerres ; Naamah, sa sœur, appelait les fidèles à rendre hommage aux idoles en jouant de la cymbale	Yabal est le premier homme à ériger des temples pour des idoles
Les fils de Lémek dans le <i>Targum du Pentateuque</i> ¹⁵⁶⁶	Youbal était <i>le chef de tous ceux qui s'adonnent au chant avec la cithare et la flûte</i>	Tubal-Caïn était <i>le chef de tout artisan expert dans le travail du bronze et du fer ; Naamah, sa sœur, était maîtresse en cantilènes et chansons</i>	Yabal était <i>le chef de tous ceux qui demeurent dans des tentes et des propriétaires de bétail</i>
Les fils de Lémek dans <i>La Postérité de Caïn</i> de Philon d'Alexandrie ¹⁵⁶⁷	Jubal, « celui qui incline de divers côtés » ; il est le langage proféré, frère de la pensée, et donc il est insensé, il n'arrive pas à dire de choses fermes et équilibrées, contrairement à la parole de Dieu qui est la voie royale ; il est le père qui a enseigné l'usage de la harpe et de la cithare, donc du langage et de tout ce qui est musique	Thubal, (la terre – sous-entendue –) « tout entière » ; il travaillait au marteau et forgeait le bronze et le fer ; l'âme d'un homme attiré par les plaisirs du corps et les biens matériels est comme martelée sur une enclume ; ses descendants entretiennent les guerres	Jobel, « celui qui altère, qui modifie », il déplace les bornes que la nature a fixées ; par la sottise, l'impuissance à se dominer, l'injustice et les vices, il a altéré les beautés divines de la prudence, de la maîtrise de soi, de la justice et des vertus ; il est le père de ceux qui habitent sous des tentes et qui élèvent du bétail, mais les bestiaux sont les sensations irrationnelles, leurs éleveurs sont amis des plaisirs et des passions, à la différence des bergers ; il est père de ceux qui sont pleins d'ardeur pour tout ce qui est sensible et privé d'âme
Les fils de Lémek dans le <i>Livre des Antiquités Bibliques</i> du Pseudo-Philon ¹⁵⁶⁸	Iobal, fils d'Ada, le premier à enseigner toute mélodie sur les instruments, il joue du kinnor (cyneram), de la cithare (cytharam) et de tout instrument de douce mélodie (organum), et à corrompre la terre	Tobel, fils de Sella et frère de Miza et Theffa, il montre aux hommes les arts du plomb, de l'étain, du fer, de l'airain, de l'argent et de l'or, les hommes commencent à faire des images et à les adorer	Iobab, fils d'Ada, père de tous ceux qui habitent sous les tentes et qui gardent les troupeaux
Les descendants de Caïn, les fils de Lémek chez Théophile d'Antioche ¹⁵⁶⁹	Jubal est l'inventeur du psaltérion et de la cithare	Thobel fut un artisan en bronze et en fer	Obel fut un éleveur vivant sous la tente

¹⁵⁶⁵ GINZBERG, L., **The Legends of the Jews**, t. I, Bible Times and Characters from the Creation to Jacob, The Ten Generations, The descendants of Cain, pp. 117 et 118, d'après Midrash Bereshit Rabbah, ed. Wilma 1887- 23. 2-3 ; Yashar Bereshit, 10b ; Yerushalmi Yebamot 6, 7c ; Yalkut I, 47 ; ps.-Philo, 2 ; Theophilus, II, 30.

¹⁵⁶⁶ **Le Targum du Pentateuque**, t. I, p. 107, Add. 27031, Genèse 4, 19 à 22, origine incertaine.

¹⁵⁶⁷ PHILON D'ALEXANDRIE, **De Posteritate Caini**, §§ 73 à 123 (I^{er} siècle après J.-C.).

¹⁵⁶⁸ *Livre des Antiquités Bibliques*, II, 1 à 10, in : **La Bible, Ecrits Intertestamentaires**, pp. 1236 et 1237, traduction de Jean Hadot. Le texte a dû être rédigé en hébreu ou en araméen au milieu du I^{er} siècle avant J.-C., et la traduction est assurée à partir d'un texte latin du II^e ou III^e siècle, lui-même élaboré à partir d'une traduction grecque.

¹⁵⁶⁹ THEOPHILE D'ANTIOCHE, **Trois Livres à Autolykos**, livre II, 30, voir aussi McKINNON, J. W., **Musique, Chant et Psalmodie**, p. 44 (seconde moitié du II^e siècle).

La descendance de Caïn dans le <i>Roman pseudo-clémentin</i> ¹⁵⁷⁰	Caïn était le premier menteur ; il n'était pas calme <u>pour commander</u> ; la descendance de Caïn jouait des harpes et des cithares	Caïn était le premier meurtrier ; <u>il n'était pas calme</u> pour commander ; la descendance de Caïn faisait la forge d'armes guerrières	La descendance de Caïn était adultère ; la descendance de Caïn est motivée par le goût des voluptés
Les fils de Lamech selon Didyme l'Aveugle ¹⁵⁷¹	Joubal, inventeur du psaltérion et de la cithare, pratique la jouissance qui trompe les oreilles par la musique	Thobel, forgeron travaillant l'airain (voix) et le fer (tromperie), et sa sœur Noéma ; il fabrique des armes de guerre	Jobel, père des engraisseurs de bétail qui habitent sous des tentes (choses instables), ne conduisant pas avec science, hommes de plaisirs, appartenant aux sensations, mauvais hommes
Les fils de Lémek dans une tradition rapportée par Gérard de Nerval ¹⁵⁷²	Youbal est le premier à avoir tendu les cordes des lyres et des harpes et à en tirer des sons	Tubal-Caïn siège sur un trône de fer, il règne sur ses frères d'après Youbal et de lui procèdent les arts de la guerre et de la paix, il est forgeron, remplaçant l'arbre de science par les métaux	Yabal dressait des tentes et apprenait à coudre la peau des chameaux
Utilisation des fils de Lémek chez D. Bonhoeffer ¹⁵⁷³	science et art (culture)	économie	agriculture (culture)
David dans les Livres de Samuel ¹⁵⁷⁴	musicien-poète	guerrier	berger

¹⁵⁷⁰ *Roman pseudo-clémentin*, « Homélies », III, 25, in : **Ecrits Apocryphes Chrétiens**, t. II, p. 1290. Les Homélies sont la recension grecque du *Roman pseudo-clémentin*. L'homélie III, 22 à 28 traite des deux prophéties, la mâle et la femelle, en faisant état d'une misogynie outrancière. La date de composition du texte des Homélies ne peut pas dépasser 325, date à laquelle Eusèbe de Césarée le signale dans son *Histoire Ecclésiastique*, III, 38, 5 (voir p. 1186).

¹⁵⁷¹ DIDYME L'AVEUGLE, **Sur la Genèse**, §§ 139 à 141, t. I, pp. 320 à 325 (IV^e siècle).

¹⁵⁷² **Voyage en Orient**, t. III, pp. 226 et 227 (1851).

¹⁵⁷³ BONHÖFFER, D., **Ethique**, p. 292 (certainement écrit durant la seconde guerre mondiale, publié la première fois en 1949).

¹⁵⁷⁴ JACOB, E., **L'Ancien Testament**, p. 51.

I Samuel 16 à I Rois 2 (David et/ou Saül)	1 Sam. 16, 13	il reçoit l'onction וַיִּקַּח שָׁמוּאֵל אֶת־קֶרֶן הַשֶּׁמֶן וַיִּמָּשַׁח אֹתוֹ			1 Sam. 16, 11 et 12	il fait paître le troupeau רָעָה בְּצֹאן il est roux, beau, avec de beaux yeux וְהוּא אֲדָמוּנִי עִם יָפֵה עֵינָיִם וְטוֹב רְאִי
	1 Sam. 16, 18	il sait jouer (de la lyre) יָדַע נְגִן YHWH est avec lui וַיְהִיָּה עִמּוֹ	1 Sam. 16, 18	il est combattant et guerrier וְנָבוֹר חַיִל וְאִישׁ מִלְחָמָה	1 Sam. 16, 18 et 19	il est beau וְאִישׁ תָּאֵר il s'occupe du troupeau אֲשֶׁר בְּצֹאן
	1 Sam. 16, 23	il joue (de la lyre) devant Saül וַלְקַח דָּוִד אֶת־הַכִּנּוֹר וַנְּגַן	1 Sam. 16, 21	il est le porteur d'armes de Saül נֹשֵׂא כְלִים	1 Sam. 16, 23	il joue de la lyre devant Saül (rôle de guérisseur) וַלְקַח דָּוִד אֶת־הַכִּנּוֹר וַנְּגַן
	1 Sam. 17, 13, 14 et 19	les frères de David (Eliab, Abinadab et Shamma) marchent derrière Saül וּשְׁלֹשָׁה הַגְּדָלִים הָלְכוּ אַחֲרָי שָׂאוּל	1 Sam. 17, 16	le Philistin se présente à la bataille pendant 40 jours וַיִּתְנַצֵּב אַרְבָּעִים יוֹם	1 Sam. 17, 17 et 18	David porte à ses frères de la part de Jessé des céréales, du pain et du fromage הַקְּלִיא - לָחֶם - חֶרְצֵי הַחֶלֶב
	1 Sam. 17, 37	Saül recommande David à YHWH וַיְהִיָּה וַיְהִיָּה עִמּוֹ	1 Sam. 17, 36	David abattra Goliath comme le lion et l'ours וַהֲיָה הַפְּלִשְׁתִּי הָעָרֶל הַזֶּה כַּאֲחֵד מֵהֶם	1 Sam. 17, 34 à 37	David a défendu son troupeau contre le lion et l'ours גַּם אֶת־הָאָרִי גַם־הַדִּיב הִפָּה עֲבָדָד
			1 Sam. 17, 40 et 51	il porte un bâton, cinq pierres et une fronde וַיִּקַּח מִקְלֹו בְיָדוֹ וַיִּבְחַר לּוֹ חֲמִשָּׁה חֲלָקֵי־אֲבָנִים + וַקְּלָעוֹ il tue Goliath וַיַּךְ אֶת־הַפְּלִשְׁתִּי וַיָּמִיתָהוּ	1 Sam. 17, 40	il a un sac de berger בְּכִלֵי הָרָעִים
	1 Sam. 18, 5	il plaît au peuple et à la cour וַיִּיטֵב בְּעֵינֵי כָל־הָעָם וְגַם בְּעֵינֵי עֲבָדֵי שָׂאוּל:	1 Sam. 18, 4 et 5	il reçoit les armes (manteau, habits, arc, épée, ceinture) de Jonathan et devient le chef des guerriers de Saül הַמְּעִיל - מִדָּוִד - חֶרְבוֹ קֶשֶׁתוֹ - חֲנֶר עַל אַנְשֵׁי הַמִּלְחָמָה		

	1 Sam. 18, 8	Saül dit qu'il ne manque que la royauté à David עוד לו אך המלוכה	1 Sam. 18, 27	David tue 200 Philistins et apporte leurs prépuces comme dot בפלשתים מאתים איש ויבא דוד את־ערלתיהם וימלאום	(1 Sam. 18, 27)	(David peut épouser Mikal, fille de Saül) ויתן־לו שאול את־מיכל בתו לאשה
	1 Sam. 19, 9	David joue de la lyre chez le roi Saül ודוד מנגן ביד:	1 Sam. 19, 8	David combat les Philistins ויצא דוד וילחם בפלשתים ויך בהם מכה גדולה	1 Sam. 19, 9	David joue de la lyre chez le roi Saül (rôle de guérisseur) ודוד מנגן ביד:
			1 Sam. 21, 10	David reçoit l'épée de Goliath de la part du prêtre חרב גלית הפלשתי אשר־הכית בעמק האלה הנה־היא		
	1 Sam. 23, 6 (+ 23, 9)	Abiathar rejoint David avec l'éphod אפוד ירד בידו	1 Sam. 23, 5	David attaque les Philistins à Qeila וילך דוד (ואנשו) [ואנשיו] קעילה וילחם בפלשתים	1 Sam. 23, 5	il prend les troupeaux des Philistins וינהג את־מקניהם
	1 Sam. 24, 21	Saül reconnaît que David sera roi מלך תמלוך	1 Sam. 24, 22 et 23	David promet d'épargner Saül אם־תכרית את־זרעי אחרי	1 Sam. 24, 22 et 23	David assure la pérennité de la descendance de Saül ואם־תשמיד את־שמי מבית אבי:
			1 Sam. 30, 17	David combat les Amalécites ויכם דוד מהנשף ועד־הערב למחרתם	1 Sam. 30, 18 et 19	David reprend et répartit équitablement le butin ויצל דוד את כל־אשר לקחו עמלק - הכל השיב דוד:
	2 Sam. 1, 21	complainte de David sur Saül, le bouclier de Saül n'est pas oint מגן שאול בלי משיח בשמן:	2 Sam. 1, 21	complainte de David sur Saül, les boucliers des guerriers ont connu l'abjection נגעל מגן גבורים	2 Sam. 1, 21	complainte de David sur Saül, les montagnes de Guilboa n'ont plus de rosée, les champs ne sont plus fertiles הרי בגלבע אל־טל ואל־מטר עליכם ושדי תרומת
	2 Sam. 2, 4	David est oint à Hébron et devient roi de Juda וימשחו־שם את־דוד למלך על־בית יהודה	2 Sam. 2, 12 à 3, 1	guerre entre les clans de David et de Saül ותהי המלחמה ארפה בין בית שאול ובין בית דוד	2 Sam. 3, 2 à 5	descendance de David à Hébron (ויגדו) [ויגלדו] לדוד בנים בחברון

	2 Sam. 5, 3	David est oint à Hébron et devient roi d'Israël וַיִּמְשְׁחוּ אֶת־דָּוִד לְמֶלֶךְ עַל־יִשְׂרָאֵל:	2 Sam. 5, 7, 20 et 25	David s'empare de Jérusalem וַיִּלְכֹּד דָּוִד אֶת מְצֻדַת צִיּוֹן הִיא עִיר דְּוֹד: et combat les Philistins וַיִּדְּ אֶת־פְּלִשְׁתִּים	2 Sam. 5, 13	descendance de David à Jérusalem וַיִּנְלְדוּ עוֹד לְדָוִד בָּנִים וּבָנוֹת:
	2 Sam. 6, 5 et 12	David et Israël jouent devant YHWH sur toutes sortes d'instruments de musique וְדָוִד וְכָל־בֵּית יִשְׂרָאֵל מְשַׁחֲקִים לְפָנָיו יְהוָה בְּכָל עֲצֵי בְרוֹשִׁים וּבְכִנּוֹרוֹת וּבְנִבְלִים וּבַתְּפִים וּבְמִנְעֻנְעִים וּבַצִּלְצְלִים: David emmène le coffre de l'Alliance à Jérusalem וַיַּעַל אֶת־אָרוֹן הָאֱלֹהִים מִבַּיִת עֲבָד אֲדָם עִיר דְּוֹד בְּשִׁמְחָה:			2 Sam. 6, 23	Mikal, femme de David, n'aura pas eu l'occasion d'enfanter וְלִמִּיכָל בַּת־שָׁאוּל לֹא־הָיָה לָּהּ יָלֵד
	2 Sam. 6, 14	David porte le vêtement de lin du prêtre דָּוִד חָגוּר אֶפֹּד בָּד				
	2 Sam. 7, 8 et 1 Chro. 17, 7	David est chef du peuple d'Israël לְהִיּוֹת נָגִיד עַל־עַמִּי עַל־יִשְׂרָאֵל	2 Sam. 7, 8 et 1 Chro. 17, 7	le Seigneur des Armées parle כֹּה אָמַר יְהוָה צְבָאוֹת		
	2 Sam. 7, 9 et 1 Chro. 17, 8	YHWH donnera un grand nom à David, comme le nom des grands de la terre וְעָשִׂיתִי לְךָ שֵׁם גָּדוֹל כְּשֵׁם הַגְּדֹלִים אֲשֶׁר בָּאָרֶץ	2 Sam. 7, 9 et 1 Chro. 17, 8	YHWH a éliminé les ennemis de David אֲכַרְתָּה אֶת־כָּל־אֹיְבֵיךָ מִפְּנֵיךָ	2 Sam. 7, 8 et 1 Chro. 17, 7	David a été pris par Dieu au pâturage, du troupeau אֲנִי לְקַחְתִּיךָ מִן־הַנֶּגֶד מֵאַחַר הַצֹּאן
	2 Sam. 7, 10 et 1 Chro. 17, 9		2 Sam. 7, 10 et 1 Chro. 17, 9	les fils de méchanceté cesseront l'oppression וְלֹא־יִסְיְפוּ בְּנֵי־עוֹלָה לְעַנּוֹתוֹ	2 Sam. 7, 10 et 1 Chro. 17, 9	YHWH donnera à Israël une terre où s'installer מְקוֹם לְעַמִּי

	2 Sam. 7, 11 et 1 Chro. 17, 10	YHWH construira une maison pour David בֵּית יַעֲשֶׂה-לָּךְ יְהוָה	2 Sam. 7, 11 et 1 Chro. 17, 10	YHWH a donné du repos des ennemis וַתַּנַּיְחֵתִי לָךְ מִכָּל-אֹיְבֶיךָ	2 Sam. 7, 11 et 1 Chro. 17, 10	Israël peuple de YHWH עַמִּי
	2 Sam. 7, 13 et 1 Chro. 17, 12	YHWH établira le trône et le règne de Salomon וְכִנְנֹתִי אֶת-כִּסֵּא מַמְלַכְתּוֹ	2 Sam. 7, 14	YHWH punira Salomon dans ses erreurs וְהִכַּחֲתִיו	2 Sam. 7, 12 et 14 et 1 Chro. 11 et 13	YHWH donnera une descendance (זָרְעֶךָ) à David, qui sera comme un fils pour YHWH, qui sera comme un père pour lui אֲנִי אֶהְיֶה-לּוֹ לְאָב וְהוּא יִהְיֶה-לִּי לְבֵן
	2 Sam. 8, 11 et 1 Chro. 18	David consacre le butin à YHWH גַּם-אֶתֶם הִקְדִּישׁ תְּמִלְךָ דָּוִד לַיהוָה	2 Sam. 8, 1 à 14 et 1 Chro. 18	David combat ses nations voisines (Philistins, Hadad-Ezer, Araméens, Moabites, Ammonites, Amalécites, Edomites)	2 Sam. 8, 2 à 14 et 1 Chro. 18	David prend un butin et assujettit au tribut les nations vaincues וַתְּהִי מוֹאָב לְדָוִד לְעַבְדִּים נִשְׂאֵי מִנְחָה:
	2 Sam. 8, 15 à 18 et 1 Chro. 18, 14 à 17	David organise les fonctionnaires, Josaphat est archiviste (מְזַכֵּיר), Tsadoq et Ahimélek sont prêtres (כֹּהֲנִים), Seraya est scribe (סוֹפֵר), les fils de David sont prêtres (כֹּהֲנִים)	2 Sam. 8, 16 et 1 Chro. 18, 14 à 17	David organise les fonctionnaires, Joab dirige l'armée (עַל-הַצָּבָא)	2, Sam. 8, 15 et 1 Chro. 18, 14 à 17	David organise les fonctionnaires, il règne sur tout le peuple וַיִּמְלֹךְ דָּוִד עַל-כָּל-יִשְׂרָאֵל מִשְׁפָּט וְצִדְקָה לְכָל-עַמּוֹ:
			2 Sam. 10, 19 et 1 Chro. 19, 19	David combat Hadad-Ezer et ses alliés, puis fait la paix avec eux כִּי נִגְפּוּ לִפְנֵי יִשְׂרָאֵל וַיִּשְׁלַמוּ אֶת-יִשְׂרָאֵל		
	2 Sam. 11, 27	l'action de David déplait à YHWH וַיִּרַע הַדְּבָר אֲשֶׁר-עָשָׂה דָּוִד בְּעֵינֵי יְהוָה:	2 Sam, 11, 17	Urie, mari de Bethsabée, meurt à la guerre וַיָּמָת גַּם אֹרִיָּה הַחֲתָן:	2 Sam 11, 5	Bethsabée, femme d'Urie, est enceinte de David וַתַּהַר הָאִשָּׁה
	2 Sam. 14, 17	David juge (entend) ce qui est bon de ce qui est mauvais לְשִׁמַּע הַטּוֹב וְהָרַע				

			2 Sam. 18, 7	Les partisans de David battent les partisans d’Absalom וַיִּגְּפוּ שָׁם עִם יִשְׂרָאֵל לִפְנֵי עֲבָדֵי דָוִד		
			2 Sam. 21, 15	David combat les Philistins וַעֲבָדָיו עִמּוֹ וַיִּלָּחֲמוּ אֶת־פְּלִשְׁתִּים וַיַּעַף דָּוִד:		
	2 Sam. 22, 7	Dieu entend de son temple la voix de David וַיִּשְׁמַע מִהִיכָלוֹ קוֹלִי	2 Sam. 22, 3 22, 35	Dieu est la citadelle, le refuge מִשְׁגְּבֵי וּמְנוּסֵי Il enseigne la guerre à David מִלְמֹד יָדָי לַמִּלְחָמָה וַנַּחַת קִשְׁת־נַחוּשָׁה זָרַעְתִּי:		
					2 Sam. 24, 2 et 1 Chro. 21, 2	David ordonne le recensement d’Israël מִסְפַּר הָעָם:
	2 Sam. 24, 13 et 25 et 1 Chro. 21, 12 et 26	« Jugement de David », trois jours de peste dans le pays שְׁלֹשַׁת יָמִים דִּבַּר בְּאַרְצָךָ David bâtit un autel pour arrêter la peste et faire des holocaustes et des sacrifices de paix וַיִּבֶן שָׁם דָּוִד מִזְבֵּחַ לַיהוָה וַיַּעַל עֹלוֹת וּשְׁלָמִים [...] וַתַּעֲצֵר הַמַּגֵּפָה מֵעַל יִשְׂרָאֵל:	2 Sam. 24, 13 et 1 Chro. 21, 12	« Jugement de David », trois mois de fuite devant les adversaires qui le poursuivent שְׁלֹשָׁה חֳדָשִׁים נָסַךְ לִפְנֵי־צָרִיךָ וְהוּא רִדְפָךָ	2 Sam. 24, 13 et 1 Chro. 21, 12	« Jugement de David », sept (ou trois en Chroniques) années de famine dans le pays שֶׁבַע שָׁנִים רָעַב בְּאַרְצָךָ

I Chroniques 11 à 29 (David)	1 Chro. 11, 3	David est oint à Hébron et devient roi וַיִּמְשְׁחוּ אֶת־דָּוִד לְמֶלֶךְ עַל־יִשְׂרָאֵל	1 Chro. 11, 2	David menait les campagnes אֶת־הַמְּוֹצִיא וְהַמְּבִיא אֶת־יִשְׂרָאֵל	1 Chro. 11, 2	David est le berger d'Israël, il fait paître son peuple אֶת־הַתְּרֵעָה אֶת־עַמִּי אֶת־יִשְׂרָאֵל
	1 Chro. 11, 9	David devient de plus en plus grand, YHWH est avec lui וַיִּלְךְ דָּוִד הַלֹּךְ וְגָדוֹל וַיְהִיָּה צְבָאוֹת עִמּוֹ:	1 Chro. 11, 5	David prend Jérusalem וַיִּלְכֹּד דָּוִד אֶת־מְצֻדַת צִיּוֹן הִיא עִיר דָּוִד:	1 Chro. 11, 8	Joab (devenu chef) redonne vie au reste de la ville וַיּוֹאֵב יַחֲיֶיהָ אֶת־שְׂאֵר הָעִיר:
	1 Chro. 13, 8	David et tout Israël jouent de la musique devant Dieu וְדָוִד וְכָל־יִשְׂרָאֵל מְשַׁחֲקִים לִפְנֵי הָאֱלֹהִים בְּכֹל־עֹז וּבְשִׁירִים וּבְכַנְרֹת וּבְנִבְלִים וּבַחֲפִים וּבַמְּצִלְתִּים וּבַחֲצֹצְרוֹת:				
	1 Chro. 13, 14	David transfère le coffre de l'Alliance chez Obed-Edom וַיָּשֶׁב אֲרוֹן הָאֱלֹהִים עִם־בֵּית עֲבֵד אֲדָם בְּבֵיתוֹ בְּבֵיתוֹ				
	1 Chro. 14, 2	David est affermi comme roi וַיִּדַע דָּוִד כִּי־הִכִּינוּ יְהוָה לְמֶלֶךְ עַל־יִשְׂרָאֵל	1 Chro. 14, 16	David combat les Philistins וַיַּכּוּ אֶת־מַחְנֵה פְּלִשְׁתִּים	1 Chro. 14, 3	David engendre des enfants וַיּוֹלֵד דָּוִד עוֹד בָּנִים וּבָנוֹת:
	1 Chro. 16, 1	David emmène le coffre de l'Alliance à Jérusalem וַיַּצִּיגוּ אֹתוֹ בְּתוֹךְ הָאֵהָל אֲשֶׁר נִטְהַלּוּ דָּוִד			1 Chro. 16, 3	David distribue du pain, des gâteaux de dattes et de raisins וַיַּחֲלֵק כֶּפֶר־לֶחֶם וְאֲשֵׁפָר וְאֲשִׁישָׁה:
	1 Chro. 22, 2	David ordonne et prépare la construction du Temple לְבָנוֹת בֵּית הָאֱלֹהִים:				
	1 Chro. 22, 8	YHWH dit à David qu'il ne bâtit pas le temple לֹא־יִבְנֶה בַּיִת לַשְּׁמַיִם	1 Chro. 22, 8	YHWH dit à David qu'il a fait trop de guerres דָּם לְרַב שָׁפַכְתָּ וּמַלְחָמוֹת גְּדֹלוֹת עָשִׂיתָ		

	1 Chro. 22, 10 à 12	YHWH dit à David qu'il aura un fils qui bâtira une maison pour lui הוא־יבנה בית לשמי YHWH affermira son trône royal והכינתי כסא מלכותו על־ישראל עד־עולם: YHWH sera avec Salomon יהי יהוה עמו YHWH lui donnera l'intelligence שכל ובינה Salomon observera la loi לשמור את־תורת	1 Chro. 22, 9 et 13	YHWH dit à David qu'il aura un fils, qui aura la paix et la tranquillité durant son règne ושלום ושקט אתן על־ישראל בימיו: Salomon sera fort et courageux חזק ואמן	1 Chro. 22, 9 et 14 à 16	YHWH dit à David qu'il aura un fils de repos הוא יהיה איש מנוחה David a prévu tous les matériaux et les artisans nécessaires pour le Temple זהב כפרים מאה־אלף וכסף אלף אלפים כפרים ולנחשת ולברזל [...] ועצים ואבנים [...] עשי מלאכה חצבים וחרשי אבן ועץ [...] זהב, כסף, נחשת, ברזל
	1 Chro. 23 à 26 et 27, 25 à 31	David organise le culte de YHWH avec les Lévites, les prêtres, les chantres et les portiers et organise la gestion des biens royaux	1 Chro. 27, 1 à 15	David organise l'armée	1 Chro. 27, 16 à 24	David organise les tribus, Israël est aussi nombreux que les étoiles (verset 23) כי אמר יהוה להרבות את־ישראל ככוכבי השמים:
	1 Chro. 29, 11	prière de David à YHWH ; c'est lui qui détient la grandeur, la puissance, la splendeur, la majesté, l'éclat, le règne הגדלה והגבורה והתפארת והנצח - הממלכה	1 Chro. 29, 12	prière de David à YHWH ; c'est lui qui détient dans sa main la gloire, la force (2 x), la puissance, la grandeur הכבוד - ובירך כח וגבורה ובירך לגדל ולחזק	1 Chro. 29, 12	prière de David à YHWH ; c'est lui qui détient la richesse העשר
Psaume 92	célébration de YHWH sur le luth et la lyre טוב להדות ליהוה [...] עלי־עשור ועלי־נבל עלי הגיון בכנור « je » reçoit l'huile fraîche בלתי בשמן רענן les justes disent la droiture de YHWH להגיד כִּי־ישר יהוה il n'y a pas d'injustice en YHWH ולא־עולתה בו	les ennemis de YHWH sont détruits à jamais להשמדם עדי־עד, ils disparaissent ויחפרדו, et tous les malfaisants sont dispersés כָּל־פְּעֵלֵי אֵון YHWH est un rocher צורי	les justes fleurissent comme le palmier צדיק כַּתְמֵר יִפְרֹחַ ils croissent comme le cèdre du Liban כְּאֵרוֹ בַּלְבָּנוֹן יִשְׁגֶה ils fleurissent dans le Temple בבית יהוה [...] יִפְרִיחוּ vieux, ils sont encore féconds ינובון בְּשִׁיבָה ils sont pleins de sève et verdoyants הַשָּׁנִים וְרַעֲנָנִים יִהְיוּ			

David dans le Psaume 144	il chante et joue du luth à dix cordes pour YHWH שִׁיר חֲדָשׁ אֲשִׁירָה לְךָ בְּנֵבֶל עֶשׂוֹר אֲזַמְרָה לְךָ ; YHWH donne le salut aux rois הַנּוֹתֵן הַשְׂוֵעָה לְמַלְכִים ; YHWH délivre de ceux qui mentent פִּיהֶם דְּבַר־שֵׁוֹא, וַיִּמְיָנֵם יָמִין שָׁקֵר	YHWH est son rocher צוּרֵי, son bienfaiteur חַסְדֵי, sa forteresse מְצוּדָתִי, sa citadelle מְשֻׁבְּבֵי, son libérateur מְפַלְטִי, son bouclier מְגִנִּי, son abri חֲסִיתִי ; il lui enseigne le combat לְקַרֵב, la guerre שְׁלַח חֲצִיָּדָה ; il lance ses flèches לְמַלְחָמָה ; il le délivre de la main des étrangers הַצִּילָנִי [...] מִיַּד בְּנֵי נָכָר ; il le délivre de l'épée cruelle הַפּוֹצֵה אֶת־דָּוִד עִבְדּוֹ מִחֶרֶב רָעָה	YHWH soumet son peuple הַרוֹדֵד עַמִּי תַחְתִּי ; les fils grandissent dans leur jeunesse בְּנֵינֵנו [...] מְגַדְלִים בְּנַעֲוֵרֵיהֶם ; les granges sont pleines מְזוּיָנוּ מְלֵאִים, le bétail se multiplie מְרַבְּבוֹת [...] צֹאנֵינוּ, les vaches sont grosses et n'avortent pas אֲלוֹפֵינוּ מְסֻבְּלִים [...] וְאֵין יוֹצֵאת
David dans le Psaume 151 ¹⁵⁷⁵	il joue de la flûte et de la harpe qu'il a lui-même construites ; il est oint de Dieu	il est préféré à ses frères malgré leur force ; il a affronté le Philistin et l'a décapité avec sa propre épée	il est préféré à ses frères malgré leur beauté ; Dieu l'a pris du troupeau de son père
David dans le XIX ^e quatrain du <i>Dittochaeon</i> de Prudence ¹⁵⁷⁶	David a façonné sa cithare près de la bergerie paternelle, il a été l'objet de l'affection du roi	David a livré de terribles batailles et sa fronde stridente a abattu Goliath	David était petit, il était de dernier de ses frères, il était le gardien du troupeau de Jessé
David dans le <i>Livre des Antiquités Bibliques</i> du Pseudo-Philon ¹⁵⁷⁷	Samuel oint David (LIX, 1 et 3) ; David chante un Psaume (LIX, 4) ; David chante un Psaume et joue de la cithare devant Saül alors que le mauvais esprit le tourmente (LX et LXII, 6) ; David est transfiguré par l'ange (LXI, 9)	David combat et tue le lion et l'ourse avec des pierres (LIX, 5) ; David, aidé de l'ange Zervihel, combat et tue Goliath, qui s'avère être son cousin, avec sept pierres avec le nom de ses pères, le sien et celui du Tout-Puissant (LXI et LXII, 4) ; David, aidé de Jonathas, rentre dans la clandestinité, pour fuir Saül (LXII) ; Abimélech, le prêtre, a donné une épée à David (LXIII, 2)	David est berger (LIX, 2 et 3) ; un lion et une ourse enlève le troupeau de David (LIX, 5)

¹⁵⁷⁵ La Nouvelle Bible Segond se réfère comme nous à la **Traduction Œcuménique de la Bible**. Sont disponibles des versions hébraïque (Qumran : SANDERS, J. A., *The Psalms Scroll of Qumrân Cave 11 (11 Q Ps^a)*), syriaque (Syro-Hexaplaire...), arabe, grecque (Septante) et latine (Vetus Latina).

¹⁵⁷⁶ PHILONENKO, M., « Prudence et le Psaume 151 (*Dittochaeon* XIX) », V^e siècle après notre ère.

David dans le Coran ¹⁵⁷⁸	il loue Allah, qui affermit sa royauté, lui donne la sagesse et l'art de prononcer les jugements	Allah a amolli le fer pour lui, il lui a appris, à l'attention des êtres humains, la fabrication des cottes de mailles qui protègent des coups mutuels	les montagnes et les oiseaux se joignent à David pour louer Allah
David au IX ^e siècle dans une tradition essénienne du Coran ¹⁵⁷⁹	Dieu lui apprend les Psaumes, David a la plus belle voix de toutes les créatures, les démons fabriquent les flûtes, lyres et harpes d'après cette voix	Dieu lui apprend à travailler le fer	les montagnes et les animaux chantent en même temps que David, il dompte les animaux sauvages
David au XI ^e siècle dans une tradition essénienne du Coran ¹⁵⁸⁰	il est le lieutenant de Dieu, il a une belle voix, sa gorge est devenue un ensemble de flûtes	Iblis s'oppose à David en jouant de la flûte et de la mandoline et sépare les hommes entre damnés et bienheureux	montagnes et bêtes sauvages viennent l'écouter ; les gens aussi, au risque de mourir dans le désert où il jouait

¹⁵⁷⁷ *Livre des Antiquités Bibliques*, LIX à LXV, in : **La Bible, Ecrits Intertestamentaires**, pp. 1380 et 1392, traduction de Jean Hadot ; I^{er} siècle avant J.-C., traduction du latin (II^e ou III^e siècle).

¹⁵⁷⁸ **Le Coran**, XXI, 79 et 80 ; XXXIV, 10 et 11 et XXXVIII, 17 à 20. Cette présentation est artificielle, elle combine trois références et pourrait faire croire que David est aussi trifonctionnel dans le Coran. En réalité, dans les sourates XXI et XXXIV, la seule chose qui se rapporte à la première fonction est la louange d'Allah (qui ne détache alors pas clairement de la troisième fonction) et dans la sourate XXXVIII, les cottes de mailles sont absentes. Nous mentionnons ces références afin de montrer que les références suivantes sont inspirées largement du Coran.

¹⁵⁷⁹ PHILONENKO, M., « Une Tradition Essénienne dans le Coran », p. 149, d'après Tabari, *Târîh*, éd. M. J. de Goeje, Leyde, 1881-1882, I^{er}, p. 562.

¹⁵⁸⁰ *Ibidem*, pp. 150 et 151, d'après Hujvîrî, *Kašf al-mahjûb*, éd. Žukovskij, Léningrad, 1926, pp. 524 et 525.

Väinämöinen et autres personnages dans le <i>Kalevala</i> ¹⁵⁸¹	1. 29 à 36	runes de Väinämöinen ¹⁵⁸²	forge d'Ilmarinen (frère de Väinämöinen), épée de Lemminkäinen arc de Joukahainen	champs de Pohja, landes du Kalevala
	2.	Väinämöinen est sage, il songe, pense et chante	l'homme venu de la mer et vêtu de bronze procède au premier écobuage puis frappe le seul chêne avec sa hache, Väinämöinen abat tous les arbres à la hache, sauf un boulot pour le laisser aux oiseaux	Väinämöinen résout le problème des semences avec Sampsa, Pellervo, quatre pucelles, Tursas et Ukko
	3.	Väinämöinen et Joukahainen font un duel de bardes	Väinämöinen et Joukahainen combattent à l'épée	Joukahainen se vante d'avoir fait des travaux agricoles et établi la Grande Ourse, il perd les duels et doit donner à Väinämöinen sa sœur Aino
	3. 295 à 300	Väinämöinen chante	les montagnes de bronze vibrent, les pierres, les rochers et les cailloux s'ébranlent	les lacs et la terre tremblent
	8. 223 à 226	Väinämöinen, blessé, cherche un « chanteur de baume pour les plaies »	Väinämöinen, blessé, cherche un « soigneur des morsures de fer »	Väinämöinen, blessé, cherche un « guérisseur du mal de bonhomme »
	9.	l'enfant prépare un baume magique qui referme la plaie de Väinämöinen	Väinämöinen récite la genèse du fer, la source de l'acier (air, eau, fer et feu) ; Ilmarinen naît et construit sa forge	Ukko arrête le saignement de Väinämöinen avec sa main
	10.	Ilmarinen forge le Sampo avec une plume de cygne, du lait de vache stérile, du grain de petite orge et la toison d'une brebis née l'été	Ilmarinen doit forger le Sampo	Ilmarinen recevra en gage la vierge

¹⁵⁸¹ **Le Kalevala, Epopée des Finnois**, dont la publication de la première version date de 1835, compilation rassemblée par Elias Lönnrot à l'aide de traditions orales qui nous parviennent peut-être de l'Antiquité. La version définitive du compilateur paraît en 1849, elle se répartit en 50 chants et contient 22795 vers. La colonne accolée à la droite de la colonne gauche donne les numéros du chant (en gras) et des vers concernés.

¹⁵⁸² Nous ne ferons pas rentrer dans le tableau les endroits où l'on répète que Väinämöinen est un barde (et souvent sage et vieux) ou qu'il chante ; nous préférons les lister ici par souci d'économie de place et de clarté :

-il chante : **1.** 67, 81, 91, 92, 97, 302 ; **2.** 102, 295 ; **3.** 5 à 8, 34, 285 ; **4.** 13 ; **5.** 195 ; **6.** 28, 62, 89, 100 ; **7.** 276 ; **9.** 36, 578 ; **10.** 22, 33, 39, 159 ; **16.** 3, 104, 109, 250, 251, 311, 388, 398 ; **18.** 100, 685 ; **20.** 574 ; **21.** 259, 326 à 342, 354, 359, 366, 369, 370, 384 à 388 ; **25.** 408, 409, 412, 677, 678, 684, 712, 718, 736 ; **36.** 350 ; **37.** 240 ; **39.** 94, 276 à 290, 378, 401 ; **40.** 5, 10, 152, 159, 167 ; **41.** 3 ; **42.** 82, 102, 234, 493 ; **43.** 242 ; **44.** 167, 249, 317 ; **45.** 191, 356 ; **46.** 21, 96, 354, 497, 608, 612, 617, 619 ; **47.** 216 ; **48.** 2, 121, 122, 260, 267, 299 ; **49.** 81, 87, 112, 159, 400 ; **50.** 483 à 485, 489, 501 ;

-il est décrit comme étant un barde : **1.** 108, 288, 342 ; **2.** 44, 90, 149 ; **3.** 2, 86, 130, 138, 235, 336, 345, 365, 381, 397, 408, 426, 433, 450, 473 ; **5.** 145, 164 ; **6.** 2, 27, 90, 101, 197 ; **7.** 2, 58, 104, 110, 184, 210, 225, 246, 275, 306, 324, 352 ; **8.** 41, 82, 99, 113, 166, 197, 237 ; **9.** 36, 520, 547, 565, 577 ; **10.** 22, 31, 59, 78, 114 ; **16.** 2, 38, 58, 102, 120, 198, 212, 245, 280, 364, **17.** 1, 10, 49, 81, 93, 104, 131, 506, 573, 599, 616, **18.** 463 ; **19.** 499 ; **20.** 573 ; **21.** 260, 315, 330, 353, 360, 369, 383 ; **25.** 408, 711 ; **36.** 350 ; **37.** 205, 211, 240 ; **38.** 295 ; **39.** 2, 93, 129, 141, 161, 207, 221, 235, 249, 257, 264, 269, 275, 383, 421 ; **40.** 82, 121, 151, 175, 208, 230, 283 ; **41.** 2, 142, 169, 185, 212, 217, 233 ; **42.** 1, 38, 54, 82, 102, 118, 178, 189, 233, 261, 415, 446, 521, 527 ; **43.** 104, 164, 169, 173, 208, 241, 242, 289, 334, 400 ; **44.** 69, 83, 215 ; **45.** 190, 209, 313, 319, 355 ; **46.** 46, 86, 95, 99, 145, 171, 230, 299, 348, 354, 471, 497, 567, 577, 607, 612 ; **47.** 1, 111, 147, 149, 162, 215, 313, 319, 358 ; **48.** 1, 7, 107, 112, 165, 193, 245, 259 ; **49.** 54, 76, 82, 111, 117, 123, 219, 231, 253, 260, 274, 280, 295, 389, 393, 399 ; **50.** 443, 447, 479, 483.

	10. 325 à 510	la forge produit des objets magiques : arbalète ou arc en bronze et or avec des flèches en argent, barque en bronze et proue en or, vache à la corne en or, un areau en or, argent et bronze, puis le Sampo	Ilmarinen forge le Sampo	la vierge, fille de Pohja, refuse de suivre Ilmarinen, qui rentre seul chez lui, le Sampo moule les grains de « bouche », de « négoce » et de « ménage »
	11.	Lemminkäinen venge les railleries des filles de Saari	Lemminkäinen <u>enlève par la force</u> Kyllikki la belle et jeune, il promet la guerre à qui voudra récupérer la fille	Lemminkäinen est berger, il enlève par la force <u>Kyllikki la belle et jeune</u>
	11. 289 à 314	Lemminkäinen et Kyllikki font un serment mutuel	Lemminkäinen promet de ne plus aller en guerre	Kyllikki promet de ne plus aller au village à la rencontre des anciens voisins
	12. 1 à 40	le serment mutuel est rompu par Kyllikki	Lemminkäinen, furieux, part en guerre contre le village de Saari	Kyllikki rompt son engagement et retourne au village profiter des ébats des filles de son âge
	12. 167 à 176	Lemminkäinen est enchanteur, chamane	il a enchanté les flèches, les armes, les couteaux, les brancs	il maîtrise le Tuoni, torrent rude aux eaux malignes
	12. 253 à 296	Lemminkäinen chante et invoque Ukko	il invoque les guerriers et les armes	il invoque les éléments naturels (forêt, colline, eau)
	13.		Lyylikki, forgeron, fabrique une luge et des skis pour Lemminkäinen	Lemminkäinen doit traquer l'élan d'enfer <u>pour avoir droit à la main</u> de la fille de Pohjola
	14.	Lemminkäinen chante et invoque Ukko, il chante sa rune	il traque l'élan d'enfer, passe la bride au grand hongre, et doit décocher une seule flèche dans le cygne blanc, il échouera à cette dernière épreuve et meurt	il récolte les richesses d'or et d'argent, enchante les forêts et les pucelles, il recevra la main de la fille de Pohjola en cas de réussite des trois épreuves
	15.	la mère de Lemminkäinen fait une incantation	Ilmarinen forge un râteau pour permettre à la mère de retrouver Lemminkäinen	la mère de Lemminkäinen enjoint par trois fois l'abeille de ramener le miel, le baume et la pommade divins et guérissant
	17.	Väinämöinen recherche les mots magiques (runes et charmes) pour construire sa barque et Antero Vipunen les lui chantera	Väinämöinen demande à Ilmarinen de lui forge une arme de fer pour rencontrer Antero Vipunen, Väinämöinen construit une forge dans le ventre d'Antero Vipunen	un berger dit à Väinämöinen qu'Antero Vipunen (le ventre fort, la panse riche, gisant sous terre et sur lequel poussent des arbres) détient les mots pour construire sa barque
	18.	Väinämöinen, le barde sage, va en barque à Pohjola pour aller chercher la fille	Ilmarinen, le forgeron, va en traîneau à Pohjola pour aller chercher la fille	la fille choisit Ilmarinen
	19.	Ilmarinen chante avant l'exécution de chacune des trois prouesses (labourer le champ de vipères, capturer les loups de Mana et l'ours de Tuoni, tuer le grand poisson de Tuoni)	Ilmarinen forge une arme ou un aigle de fer adapté à chacune de ses prouesses en fonction du conseil de la fille	la fille et Ilmarinen se fiancent

26.	Lemminkäinen se rend à la noce en utilisant la magie et le dieu Ukko pour surmonter les obstacles sur le chemin : rivière de feu et aigle brûlant, fosse de feu et pierres brûlantes, loup et ours se tenant à l'entrée de Pohjola, barrière de fer, vipère aux mille langues	Lemminkäinen prend son épée forgée comme droit d'entrée	Lemminkäinen laboure son chant et entend le bruit de la noce à Pohjola
27.	Lemminkäinen suscite par le chant des animaux divers et cause l'effroi dans la fête	Lemminkäinen tue le patron de Pohjola	Lemminkäinen revendique le droit de partager le festin de noces
28.	Lemminkäinen <u>chante</u> tout ce qu'il lui faut pour s'établir en exil	Lemminkäinen chante un couteau à tête d'argent et un poignard au fil forgé d'or	Lemminkäinen cherche une terre pour s'établir en exil et court après toutes les pucelles, les fiancées et les veuves, sauf une vierge vieille
41.	Väinämöinen chante et joue du kantélé, il pleure et ses larmes deviennent des perles	Väinämöinen construit le kantélé avec la tête du brochet qui bloquait la barque, il le tua avec la nouvelle épée forgée par Ilmarinen	Väinämöinen charme les animaux et tous les êtres vivants
42. 1 à 224	Väinämöinen <u>enchante avec son kantélé</u> la population de Pohjola	les trois compères (Väinämöinen, Ilmarinen et Lemminkäinen) volent le Sampo au pays de Pohjola	Väinämöinen enchante avec son kantélé <u>la population de Pohjola</u>
42. 225 à 562	Lemminkäinen <u>chante</u> de joie très fort à la place de Väinämöinen, qui refuse de se réjouir et réveille la population de Pohjola	Louhi, patronne de Pohjola, tente de récupérer le Sampo	Lemminkäinen chante de joie très fort à la place de Väinämöinen, qui refuse de se réjouir et <u>réveille la population de Pohjola</u>
43.	Väinämöinen utilise la magie pour faire s'écraser le bateau de Louhi sur un écueil, Louhi utilise la magie pour se transformer en aigle et récupérer le Sampo	Louhi et les trois compères font une bataille navale dont l'objet est le Sampo, cet objet tombera en mer et ne donnera que des débris	Väinämöinen récupère des débris et les met en terre, ils germeront et seront source d'abondance
44.	Väinämöinen cherche son kantélé et le reconstruit, il chante la magie		
45.		Louhi envoie la maladie sur les gens de Kalevala par vengeance	Väinämöinen guérit les maladies envoyées par Louhi avec ses chants et sa magie
46.	Väinämöinen retrouve l'ours Otso lancé par Louhi grâce à ses chants magiques	Louhi envoie l'ours Otso pour détruire le bétail de Kalevala, Lemminkäinen forge une épée pour Väinämöinen afin qu'il tue l'ours	Väinämöinen tue l'ours et préserve le bétail de Kalevala
48.	Väinämöinen <u>chante la magie</u> qui guérit les brûlures	Lemminkäinen et Väinämöinen partent à la recherche du feu (nouveau soleil et nouvelle lune forgés en argent et en or pour remplacer ceux volé par Louhi)	Väinämöinen chante la magie qui <u>guérit les brûlures</u> de Lemminkäinen

	49.	Väinämöinen chante, mais les chants ne font rien pour libérer le soleil et la lune, Lemminkäinen menace de mort la patronne de Pohjola sans savoir que c'est à elle qu'il parle	la patronne de Pohjola (Louhi) a enlevé le soleil et la lune, elle les libère de crainte que Lemminkäinen ne mette sa menace à exécution	le soleil et la lune reviennent dans leurs courses respectives et permettent la reprise de la vie normale, le retour de la santé et de la nourriture
Kalevipoeg ¹⁵⁸³	I. 109 à 114	Kalevipoeg est le fils de Kalev, fondateur de l'Etat		
	II. 686 à 743		Kalevipoeg est vigoureux, fort et solide	Kalevipoeg était pâtre ¹⁵⁸⁴
	VI. 92 à 762		il vole au fabre de Finlande l'épée forgée pour son défunt père et tue le fils du forgeron	
	VII. 824	il est le plus jeune des fils de Kalev		
	VIII. 422		il était destiné à être un guerrier	
	VIII. 246 à 523	il prend la royauté à la suite de son père ¹⁵⁸⁵	les trois fils de Kalev s'affrontent au lancer de pierre pour désigner le successeur au trône	
	VIII. 631 à 645	il établit la loi de l'Etat	il assure la paix dans son royaume en portant son épée	il laboure et fertilise son royaume ¹⁵⁸⁶
	IX.		il se prépare à mener une guerre de défense puis décide de ne pas la faire	
	X. 58 à 185	il juge entre deux frères se battant pour la possession d'un marais		
	XI. 285 à 702	le <u>magicien</u> du lac de Peipsi vole l'épée de Kalevipoeg	le magicien du lac de Peipsi vole l'épée de Kalevipoeg et l'abandonne par <u>faiblesse</u> . Kalevipoeg la retrouve mais la laisse en place et la maudit	
	XI. 703 à 718		Kalevipoeg veut édifier une ville fortifiée	
	XII. 514 à 627		il voit en rêve l'épée forgée par les apprentis d'Ilmariné, parmi lesquels le fils du fabre finlandais qu'il avait tué	

¹⁵⁸³ KREUTZWALD, F. R., **Kalevipoeg...** (collecte et versification au milieu du XIX^e siècle). « *Kalevipoeg* ne doit évidemment pas être envisagé comme un texte folklorique, ni comme un document philologique, mais comme une œuvre littéraire personnelle, librement inspirée par le folklore estonien et s'inscrivant dans un genre précis, propre à la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle, celui de l'épopée nationale romantique. Dès lors, l'imagination de l'auteur, la singularité de sa langue et de sa versification cessent d'être des reproches pertinents. » : p. 20.

¹⁵⁸⁴ Voir aussi au chant VIII, 21 à 34 et 418 à 421.

¹⁵⁸⁵ Voir aussi aux chants IX, 636 à 637 et XIII, 117 et 123.

¹⁵⁸⁶ Voir aussi au chant IX, 555 à 569.

	XIII. 117 à 123	il est reconnu roi par d'autres rois ¹⁵⁸⁷		
	XIII. 755 à 812		il reconnaît l'épée qu'il a vue en songe chez une jeune file vierge de la maison du diable	
	XIV. 657 à 971	Kalevipoeg et le Cornu utilisent un chapeau magique pour s'aider dans un combat qui les oppose ; Kalevipoeg brûlera le chapeau à l'issue du combat	Kalevipoeg et le Cornu combattent l'un contre l'autre, Kalevipoeg prend l'épée dont il avait rêvé, celle de son adversaire	Kalevipoeg emporte les richesses du Cornu et libère les trois jeunes filles vierges qu'il détenait
	XV. 459 à 616	Kalevipoeg rencontre Olevipoeg, bâtisseur des villes, qui bâtit la capitale pour Kalevipoeg		
	XVI. 932 à 975			il est reconnu comme laboureur, mais faillit à sa fonction en dévastant une terre par colère ; il s'en repentira
	XVII. 38 à 244		Kalevipoeg et ses proches doivent mener une guerre de défense	
	XVIII. 59 à 892	il s'empare d'une clochette magique qui lui permet d'atteindre le Cornu en annulant les obstacles	il provoque une guerre contre le Cornu chez lui, dans le monde inférieur, les Enfers	les animaux aident Kalevipoeg à se servir de la clochette magique
	XIX. 5 à 278		suite et fin du combat	Kalevipoeg ramasse l'or et l'argent du Cornu
	XIX. 822 à 861	<u>Kalevipoeg joue du <i>kannel</i> pour forcer un oiseau et un poisson à ramener les objets dérobés aux jeunes vierges du village</u> ¹⁵⁸⁸		<u>Kalevipoeg joue du <i>kannel</i> pour forcer un oiseau et un poisson à ramener les objets dérobés aux jeunes vierges du village</u>
	XIX. 986 à 1047 et XX. 40 à 524		une nouvelle guerre s'annonce	
	XX. 815 à 941		Kalevipoeg retourne là où il avait laissé l'épée volée et maudite, qui lui coupe les jambes selon la malédiction qu'il avait établie ; il meurt	

¹⁵⁸⁷ Voir aussi au chant XIV, 588.

¹⁵⁸⁸ Notons que l'oiseau est une hirondelle et le poisson un brochet. C'est Kalevipoeg lui-même qui raconte ceci dans une chanson déclamée lors d'un banquet.

מְנַעֲנַעִים mena'ane'iym	2 Samuel	6.5		81.3		Psaumes	150.4		6.13
מִצְלָה mezilah	Zacharie	14.20		92.4	עֲלָמָה 'alemah	1 Chroniques	15.20		6.16
מִצְלָתַיִם meziletaym	1 Chroniques	13.8		108.3	עָשׂוֹר 'asor	Psaumes	46.1	Juges	6.20
		15.16		144.9			33.2		3.27
		15.19	Esaïe	150.3			92.4		6.34
		15.28		5.12	פְּסַנְטֵרִיִן pesantériyn	Daniel	144.9		7.8
		16.5		14.11			3.5		7.16
		16.42	1 Samuel	5.23			3.7		7.18
		25.1		6.5			3.10		7.19
		25.6	נָגַן nagan	16.16			3.15		7.20
	2 Chroniques	5.12		16.18	פְּעָמוֹן pa'amon	Exode	28.33		7.22
		5.13		18.10			28.34	1 Samuel	13.3
		29.25		19.9			39.25	2 Samuel	2.28
	Esdras	3.10		3.15			39.26		6.15
	Néhémie	12.27		4.1	צִלְצְלִיִּים zèlzèliym	2 Samuel	6.5		15.10
	Daniel	3.5		6.1	קִיתְרוֹס qaytheros	Psaumes	150.5		18.16
מִשְׁרוֹקָן mašeroqy		3.7		33.3		Daniel	3.5		20.1
		3.10		54.1			3.7		20.22
		3.10		55.1			3.10	1 Rois	1.34
		3.15		61.1			3.15		1.39
נֶבֶל nèbèl	1 Samuel	10.5		67.1	קֶרֶן qèrèn	Genèse	22.13		1.41
	2 Samuel	6.5		68.26		Josué	6.5		9.13
	1 Rois	10.12		76.1		Daniel	3.5		15.28
	1 Chroniques	13.8		23.16			3.7	1 Chroniques	15.14
		15.16		38.20			3.10		4.12
		15.20		33.32			3.15	Néhémie	4.14
		15.28	נְחִילוֹת nehilyoth	3.19			3.5	Job	39.24
		16.5		5.1	שַׁבְּכָא sabeka	Daniel	3.5		39.25
		25.1		28.13			3.7		47.6
		25.6	נֶקֶב nèqèv				3.10	Psaumes	81.4
	2 Chroniques	5.12					3.15		98.6
		9.11	סוּמְפֹנְיָה soumphoneyah				19.16		150.3
		20.28					19.19		20.18
		29.25					20.18		25.9
	Néhémie	12.27	עֲדוּת 'édouth				25.9		6.4
	Psaumes	33.2					6.4		6.5
		57.9	עוּגָב 'ougav				6.5		6.6
		71.22					6.6		6.8
							6.8		6.9
							6.9		33.6

שׁוֹפָר (suite) šophar	Jérémie	4.5	תִּקְעַתְּ thaqa'	Ezéchiël	28.13	תְּרוּעָה therou'ah	Ezéchiël	6.1	Ezéchiël	21.27			
		4.19		Jérémie	31.4			51.27	Amos	1.14			
		4.21		Nombres	10.3		Ezéchiël	7.14		2.2	Sophonie	1.16	
		6.1			10.4			33.3	αὐλητής aulètès	Matthieu	9.3		
		61.7			10.5			33.6					
		42.14			10.6		Osée	5.8	αὐλέω auléo	Matthieu	11.17		
		51.27			10.8		Joël	2.1		Luc	7.32		
		Osée		5.8			10.10						
				8.1	Josué		6.4	Amos	3.6	1 Corinthiens	14.7		
				2.1			6.8	Nahum	3.19	Siracide	40.21		
				2.15			6.9	Zacharie	9.14	1 Esdras	5.2		
				2.2			6.13	Lévitique	23.24	1 Maccabées	3.45		
				3.6			6.14	Nombres	10.5	1 Corinthiens	14.7		
				1.16			6.16		10.6	Apocalypse	18.22		
				9.14			6.20		23.21	1 Maccabées	4.54		
	שׁוֹשַׁן šoušan	Psaumes		45.1	יְגֻעַתְּ thou'ah		Juges	3.27		29.1	κιθάρα kithara	1 Corinthiens	14.7
				60.1				6.34		31.6		Apocalypse	5.8
				69.1				7.18		6.5			14.2
				80.1				7.19		6.20			15.2
				18.6				7.20	Josué	4.5			18.22
								7.22	1 Samuel	4.6		κιθαρίζω kitharizo	1 Corinthiens
				13.3		2 Samuel	6.15	Apocalypse	14.2				
שְׁמִינִי šeminyi		1 Chroniques	15.21			1 Samuel	2.28	κιθαρῳδός kitharodos	Apocalypse	14.2			
		Psaumes	6.1			2 Samuel	18.16			18.22			
תּוֹפֵף thoph		Genèse	31.27			20.1	2 Chroniques	13.12	κινύρα kinura	Siracide		39.15	
	Exode	15.20		20.22		15.14	1 Maccabées	3.45					
	Juges	11.34			1 Rois	3.11		4.54					
	1 Samuel	10.5			1.34			13.51					
		18.6			1.39			4.54					
					9.13	Job	8.20	κύμβαλον kumbalon	1 Esdras	5.59			
					11.14		33.26		Judith	16.1			
					23.13	2 Chroniques	39.25		1 Maccabées	4.54			
					17.3	Job	27.6		13.51				
					47.2	Psaumes	33.3	μουσικός mousikos	1 Corinthiens	13.1			
					81.4		47.6		1 Esdras	5.2			
					150.3		89.16		5.59				
					6.1	Proverbes	150.5		1 Macabées	9.39			
					11.15				Apocalypse	18.22			
					27.3	Esaïe	4.19	νάβλα nabla	1 Maccabées	13.51			
					4.5	Jérémie	20.16		Siracide	50.16			
							49.2						

σάλπιγξ salpinx	Psaumes de Salomon 1 Esdras 1 Maccabées	8.1 11.1 5.59 5.65 3.54 4.40 5.31 5.33 6.33 7.45 9.12 16.8 6.2 24.31 14.8 15.52	1Thessaloniens Hébreux Apocalypse	4.16 12.19 1.10 4.1 8.2 8.6 8.7 8.10 8.12 9.1 9.13 9.14 10.7 11.15 18.22	συμφωνία sumphonia τύμπανον tumpanon ψαλτήριον psaltérion	Luc 1 Esdras Judith 1 Maccabées Sagesse Siracide	15.25 5.2 3.7 16.1 9.39 19.18 40.21	φθόγγος phthongos	Romains 1 Corinthiens	10.18 14.7
--------------------	--	--	---	--	--	---	---	----------------------	--------------------------	---------------

LISTE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DANS LA BIBLE PAR LIVRE

Genèse	4.21	יובל, כנור	Juges	6.16	שוֹפָר, תקע	2 Rois	1.41	שוֹפָר	15.14	שוֹפָר, הצִצְרָה, תְּרוּעָה				
	22.13	קָרֶן		6.20	תקע, שוֹפָר, תְּרוּעָה		10.12	נָבֵל, כנור		20.28	כנור, נָבֵל, הצִצְרָה			
	31.27	כנור, תוף		3.27	תקע, שוֹפָר		3.15	נָנ		23.13	תקע, כְּלִי, הצִצְרָה			
Exode	15.2	זמר	1 Samuel	5.3	זמר	1 Chroniques	9.13	תקע, שוֹפָר	Esdras	29.25	נָבֵל, מְצַלְחִים, כנור			
	15.20	תוף		6.34	תקע, שוֹפָר		11.14	תקע, הצִצְרָה		29.26	הצִצְרָה, כְּלִי			
	19.13	יובל		7.8	שוֹפָר		12.14	הצִצְרָה		29.27	כְּלִי, הצִצְרָה			
	19.16	שוֹפָר		7.16	שוֹפָר		13.8	הוֹף, נָבֵל, כנור, הצִצְרָה, מְצַלְחִים		29.28	הצִצְרָה			
	19.19	שוֹפָר		7.18	שוֹפָר, תקע		15.16	כנור, נָבֵל, כְּלִי, מְצַלְחִים		30.21	כְּלִי			
	20.18	שוֹפָר		7.19	שוֹפָר, תקע		15.19	מְצַלְחִים		34.12	כְּלִי			
	28.33	פַּעֲמָן		7.20	שוֹפָר, תקע		15.20	עַלְמָה, נָבֵל		3.10	מְצַלְחִים, הצִצְרָה			
	28.34	פַּעֲמָן		7.22	שוֹפָר, תקע		15.21	שְׁמוּנִי, כנור		3.11	תְּרוּעָה			
	39.25	פַּעֲמָן		11.34	תוף		15.24	הצִצְרָה		3.12	תְּרוּעָה			
	39.26	פַּעֲמָן		4.5	תְּרוּעָה		15.28	הצִצְרָה, שוֹפָר, נָבֵל, מְצַלְחִים, תְּרוּעָה, כנור		3.13	תְּרוּעָה			
Lévitique	23.24	תְּרוּעָה	2 Samuel	4.6	תְּרוּעָה	Néhémie	16.5	כנור, נָבֵל, כְּלִי, מְצַלְחִים	4.12	שוֹפָר				
	25.9	שוֹפָר		4.6	תְּרוּעָה					16.6	הצִצְרָה	4.14	שוֹפָר	
Nombres	10.2	הצִצְרָה	Josué	10.5	הַלֵּיל, תוֹף, נָבֵל, כנור	2 Chroniques	16.8	זמר	Job	7.24	זמר			
	10.3	תקע		13.3	תקע, שוֹפָר					16.42	מְצַלְחִים, הצִצְרָה, כְּלִי	12.35	הצִצְרָה	
	10.4	תקע		16.16	נָנ, כנור					16.8	זמר	12.36	כְּלִי	
	10.5	תקע, תְּרוּעָה		16.18	נָנ					16.42	מְצַלְחִים, הצִצְרָה, כְּלִי	12.41	הצִצְרָה	
	10.6	תקע, תְּרוּעָה		16.23	נָנ, כנור					23.5	כְּלִי	8.20	תְּרוּעָה	
	10.8	תקע, הצִצְרָה		18.6	שְׁלִישׁ, תוֹף					25.1	נָבֵל, כנור, מְצַלְחִים	17.3	תקע	
	10.9	הצִצְרָה		18.10	נָנ					25.3	כנור	21.12	עוגב, כנור, תוף	
	10.10	תקע		19.9	נָנ					25.6	נָבֵל, מְצַלְחִים, כנור	30.31	עוגב, כנור	
	23.21	תְּרוּעָה		2.28	תקע, שוֹפָר					5.12	נָבֵל, מְצַלְחִים, הצִצְרָה, כנור	33.26	תְּרוּעָה	
	10.10	תקע, הצִצְרָה		6.5	תוֹף, נָבֵל, כנור, צְלִצְלִים, מוֹנַעֲנָעִים					5.13	מְצַלְחִים, הצִצְרָה, כְּלִי	39.24	שוֹפָר	
	29.1	תְּרוּעָה		6.15	תְּרוּעָה, שוֹפָר					Psaumes	7.6	הצִצְרָה, כְּלִי	4.1	נָנ
	31.6	הצִצְרָה, כְּלִי, תְּרוּעָה		15.10	שוֹפָר									
	Josué	6.4		תקע, יובל, שוֹפָר	18.16									
6.5		יובל, קָרֶן, שוֹפָר, תְּרוּעָה	20.1	תקע, שוֹפָר										
Josué	6.6	יובל, שוֹפָר	20.22	תקע, שוֹפָר	13.12	תְּרוּעָה, הצִצְרָה	6.1	שְׁמוּנִי, נָנ						
	6.8	יובל, שוֹפָר, תקע	22.50	זמר										
	6.9	שוֹפָר, תקע	1 Rois	23.1					זמר					
				1.34					תקע, שוֹפָר					
	6.13	יובל, שוֹפָר, תקע	1.39	תקע, שוֹפָר					13.14	הצִצְרָה	7.18	זמר		
	1.40	הַלֵּיל	8.1	גְּחִית										

(Judith 16.1, suite)		κύμβαλον		κύμβαλον,		αυλέω, αυλός		9.14	σάλπιγξ	
1 Maccabées	3.45	αυλός, κινύρα		νάβλα		1 Thessaloniens		10.7	σάλπιγξ	
	3.54	σάλπιγξ		σάλπιγξ	16.8	4.16	σάλπιγξ	11.15	σάλπιγξ	
	4.40	σάλπιγξ	Matthieu	σάλπιγξ	6.2	Hébreux	12.19	σάλπιγξ	14.2	κιθάρα,
	4.54	κιθάρα,		αυλητής	9.23	Apocalypse	1.10	σάλπιγξ		κιθαρίζω,
		κινύρα,		αυλέω	11.17		4.1	σάλπιγξ		κιθαρωδός
		κύμβαλον		σάλπιγξ	24.31		5.8	κιθάρα	15.2	κιθάρα
	5.31	σάλπιγξ	Luc	αυλέω	7.32		8.2	σάλπιγξ	18.22	κιθαρωδός,
	5.33	σάλπιγξ		συμφωνία	15.25		8.6	σάλπιγξ		μουσικός,
	6.33	σάλπιγξ	Romains	φθόγγος	10.18		8.7	σάλπιγξ		αυλητής,
	7.45	σάλπιγξ	1 Corinthiens				8.8	σάλπιγξ		σάλπιγξ
	9.12	σάλπιγξ		κύμβαλον	13.1		8.10	σάλπιγξ		
	9.39	τύμπανον,		φθόγγος,	14.7		8.12	σάλπιγξ		
		μουσικός		κιθάρα,			9.1	σάλπιγξ		
	13.51	κινύρα,		κιθαρίζω,			9.13	σάλπιγξ		

GENEALOGIE D'ADAM A ABRAM (Genèse 4 à 11, orthographe des noms d'après la Nouvelle Bible Segond)

Réf.	Personnages				Autres Caractéristiques											
4.1	Adam + Eve															
4.1-16 5.4	<table border="1"> <tr> <td colspan="2">Caïn</td> </tr> <tr> <td>Hénoch</td> <td rowspan="4"></td> </tr> <tr> <td>Irada</td> </tr> <tr> <td>Mehouyaël</td> </tr> <tr> <td>Metoushaël</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Ada + Lémek + Tsilla</td> </tr> <tr> <td>Yabal, Youbal</td> <td>Toubal-Caïn, Naama</td> </tr> </table>	Caïn		Hénoch		Irada	Mehouyaël	Metoushaël	Ada + Lémek + Tsilla		Yabal, Youbal	Toubal-Caïn, Naama	Abel	Seth	Fils et Filles d'Adam et Eve	Caïn et Abel : frères jumeaux ? Caïn cultive la terre, il tue Abel, il est maudit à l'errance, il porte un signe de protection et construit la ville d'Hénoch Seth : remplacement d'Abel Invocation du nom divin sous Enosh
Caïn																
Hénoch																
Irada																
Mehouyaël																
Metoushaël																
Ada + Lémek + Tsilla																
Yabal, Youbal		Toubal-Caïn, Naama														
4.25 5.7			Enosh	Fils et Filles de Seth												
4.17 4.26			Caïnân	Fils et Filles d'Enosh												
4.18 5.9-10		Mahalaléel	Fils et Filles de Caïnân													
4.18 5.12-13		Yéred	Fils et Filles de Mahalaléel													
4.18 5.15-16		Hénoch	Fils et Filles de Yéred													
4.18 5.18-19		Mathusalem	Fils et Filles de Hénoch													
5.22,24		Lémek	Fils et Filles de Mathusalem													
4.19-22 5.21-22		Noé	Fils et Filles de Lémek													
5.25-26 5.28-30 6.8-9 9.20																
5.32 6.10 9.18 10.1	Sem	Cham	Japhet	6.1-9.27 : Déluge, Alliance, Ivresse de Noé, Malédiction de Cham												

10.2 10.6 10.22	Elam, Assyrie, Loud		Pouth, Canaan		Cana'an	Magog, Médie, Toubal, Méshek, Tiras			
Arpakshad	Fils et Filles de Sem	Aram	Koush	Egypte		Gomer	Grèce		
10.3-5 10.7-13 10.13-14 10.15-18 10.23-24 11.12-13	Shélah	Fils et Filles d'Arpakshad	Outs, Houl, Guéter, Mash	Seba, Havila, Sabta, Sabetka, Nemrod Rama	Gens de Loud, Anam, Lehab, Naphtouh, Patros, Kaslouh	Sidon, Heth, les Jébusites, Amorites, Girgashites, Hivvites, Arqites, Sinites, Arvadites, Tsemarites, Hamatites	Ashkenaz, Riphath, Togarma	Elisha, Tarsis, Chypre, Rhodes	Nemrod est le premier homme fort en chasse devant Adonai, il est constructeur de villes
10.7 10.14 10.21,24 11.14-15	Héber	Fils et Filles de Shélah		Saba, Dedân	Philistins et Kaphtorites			Héber : Hébreux	
10.25 11.16-17	Péleg	Fils et Filles de Héber			Yoqtân				
10.26-29 11.18-19	Réou	Fils et Filles de Péleg			Almodad, Shéleph, Hatsarmaveth, Yerah, Hadoram, Ouzal, Diqla, Obal, Abimaël, Saba, Ophir, Havila, Yobab		11.1-9 : Ville et Tour de Babel, les hommes font ce qu'ils veulent , mélange des langues et dispersion des hommes		
11.20-21	Seroug	Fils et Filles de Réou							
11.22-23	Nahor	Fils et Filles de Seroug							
11.24-25	Térah	Fils et Filles de Nahor							
11.26-27	Abram + Saraï	Nāhor + Milka	Harân				Harân meurt avant Térah		
11.27-29		Milka	Loth	Yiska			Saray est stérile		
							Tous ceux-là vont en pays de Harrân		

Analyse trifonctionnelle de l'oracle de Nathan (II Samuel 7, 8 à 17 : Oracle de YHWH pour David, délivré à Nathan)			fonction (I, II ou III)	Significations
v.	proposition de traduction en français	texte hébreu		
8	Et maintenant, c'est ainsi que tu parleras à mon serviteur, à David : Ainsi parle YHWH Sabaoth :	וַעֲתָה כֹּה־תֹאמֶר לְעַבְדִּי לְדָוִד כֹּה אָמַר יְהוָה צְבָאוֹת	I	introduction
	C'est moi qui t'ai pris du pâturage (ou "de la demeure"), de derrière le troupeau de petit bétail ; pour que tu sois chef sur mon peuple , sur Israël.	אֲנִי לָקַחְתִּיךָ מִן־הַנֶּגֶה מֵאַחַר הַצֹּאן לְהִיּוֹת נָגִיד עַל־עַמִּי עַל־יִשְׂרָאֵל:	III III I - III	origine de David destinée de David
9	Et j'étais avec toi partout où tu es allé, et j'ai <i>supprimé</i> tous tes <i>ennemis</i> de devant toi ; et je ferai pour toi un grand nom comme le nom des grands qui sont sur la terre.	וְאִהְיֶה עִמָּךְ בְּכֹל אֲשֶׁר תֵּלְכֶת וְאֶכְרַתְּהָ אֶת־כָּל־אֹיְבֶיךָ מִפְּנֵיךָ וְעָשִׂיתִי לְךָ שֵׁם גָּדוֹל כְּשֵׁם הַגְּדֹלִים אֲשֶׁר בָּאָרֶץ:	I II - II I I	David a le soutien et l'assistance de YHWH YHWH magnifiera le nom de David
	Et j'instituerai un lieu pour mon peuple , pour Israël, et je le planterai et il s'installera dessus et <i>il ne tremblera plus</i> ; et les <i>fil</i> s de <i>méchanceté</i> ne continueront pas à l' <i>opprimer</i> comme autrefois.	וּשְׁמַתִּי מְקוֹם לְעַמִּי לְיִשְׂרָאֵל וְנִטְעַתִּיו וְשָׁכַן תַּחְתָּיו לֹא יִדְוֶנָּה עוֹד וְלֹא־יִסְיֹפוּ בְנֵי־עוֹלָה לְעַוְרוֹתָו כַּאֲשֶׁר בְּרִאשׁוֹנָה:	III - III II - III - III II - II	YHWH donnera à Israël une terre sûre sans oppression
11	Et depuis le jour où j'ai ordonné les juges sur mon peuple Israël, et je t' <i>ai donné du repos</i> de tous tes <i>ennemis</i> ; et YHWH t'a annoncé que celui qui fera une maison pour toi, c'est YHWH.	וּלְמַן־הַיּוֹם אֲשֶׁר צִוִּיתִי שֹׁפְטִים עַל־עַמִּי יִשְׂרָאֵל תִּנְחַתִּי לְךָ מִכָּל־אֹיְבֶיךָ וְהַגִּיד לְךָ יְהוָה כִּי־בֵית יַעֲשֶׂה־לְךָ יְהוָה:	I - I - III II - II I - I	YHWH installa les juges et élimina les ennemis YHWH fera un palais
	Quand tes jours seront accomplis, et quand tu seras couché avec tes pères , j' élèverai ta descendance après toi , celle qui sera sortie de tes entrailles ; et j'établirai son règne .	כִּי יִמְלֹאוּ יָמֶיךָ וּשְׁכַבְתָּ אֶת־אֲבֹתֶיךָ וְהִקִּימְתִי אֶת־זַרְעֶךָ אַחֲרֶיךָ אֲשֶׁר יֵצֵא מִמְעֵיךָ וְהִכִּינְתִי אֶת־מַמְלַכְתּוֹ:	III I - III - III I - I	la descendance de David assurera la suite du règne début de la dynastie
13	Lui construira une maison pour mon nom ; et j'établirai le trône de son règne pour toujours.	הוּא יִבְנֶה־בַּיִת לְשֵׁמִי וְכִנְנְתִי אֶת־כִּסֵּא מַמְלַכְתּוֹ עַד־עוֹלָם:	I - I I - I - I	l'un fera le temple pour l'autre qui fera le trône
	Moi, je serai pour lui un père et lui sera pour moi un fil s ; qui sera dans son tort, et je le <i>punirai</i> (ou <i>punirai</i>) avec le <i>bâton</i> des hommes, et avec les <i>coups</i> des fils d'homme.	אֲנִי אֶהְיֶה־לּוֹ לְאָב וְהוּא יִהְיֶה־לִּי לְבֵן אֲשֶׁר בְּהַעוֹתוֹ הִכְחַתִּיו (הִכְחַתִּיו) בְּשֹׁבֵט אַנְשִׁים תִּבְגַּעֵי בְנֵי אָדָם:	III - III II ou I - II II	YHWH, en père, corrigerá Salomon lorsqu'il fera des erreurs
15	Et mon attachement fidèle ne se détournera pas de lui ; comme celui que j'ai détourné d'avec Saül, que j'ai détourné de devant toi.	וְחֶסְדִּי לֹא־יִסּוֹר מִמֶּנִּי כַּאֲשֶׁר הִסְרֹתִי מֵעַם שָׂאוּל אֲשֶׁר הִסְרֹתִי מִלְּפָנֶיךָ:	I I I	YHWH lui restera fidèle comme il l'a été avec David
	Et ta maison et ton règne seront fermes pour toujours devant toi ; ton trône sera solide pour toujours.	וְנֹאמָן בֵּיתְךָ וּמַמְלַכְתְּךָ עַד־עוֹלָם לְפָנֶיךָ כַּסֵּאֲךָ יִהְיֶה נָכוֹן עַד־עוֹלָם:	I - I - I I - I	la dynastie sera forte et le règne aussi
17	Comme toutes ces paroles et comme toutes ces visions ; ainsi parla Nathan à David.	כָּל־הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה וְכָל־הַחֲזִיוֹן הַזֶּה כֵּן דִּבֶּר נָתָן אֶל־דָּוִד:	I - I I - I	conclusion